

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben  
von der  
Deutschen Musikgesellschaft

Sechster Jahrgang  
Oktober 1923—September 1924

Schriftleitung  
Dr. Alfred Einstein

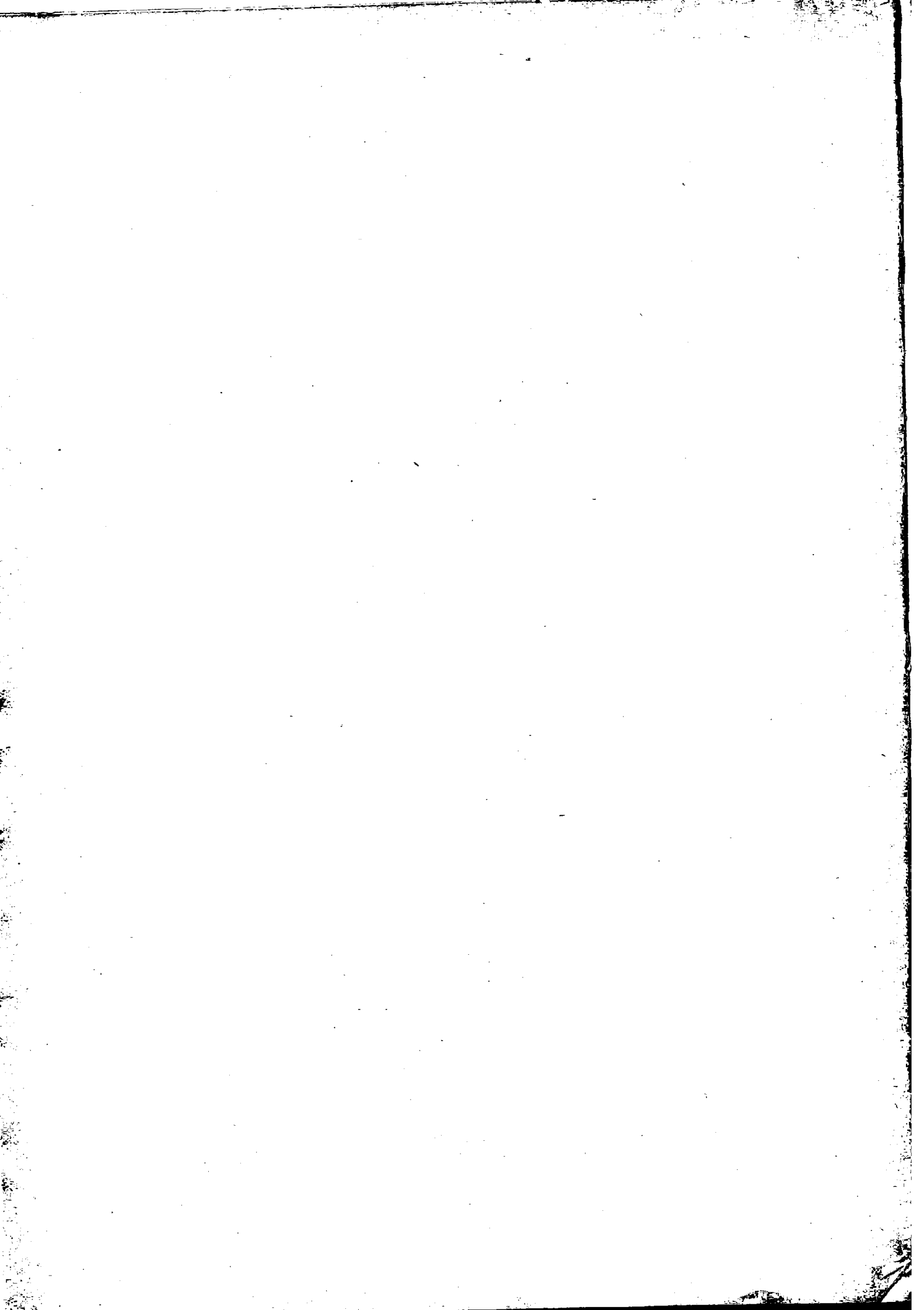


529.040C.  
M.S.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

529.040-6

M.S.





# Inhalt

	Seite
Albert, Hermann (Berlin), Hermann Kreisshmar † . . . . .	417
— Glucks Alkestis im Stuttgarter Landestheater . . . . .	353
Altmann, Wilhelm (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1923. . . . .	531
Becking, Gustav (Erlangen), Über ein dänisches Schul-Liederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalyse . . . . .	100
X Bücken, Ernst (Köln), Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung . . . . .	418
Einstein, Alfred (München), Hermann Kreisshmar † . . . . .	481
Fleischer, Oskar (Berlin), Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und Gregorianischen Gesang . . . . .	336
Friedlaender, Max (Berlin), Das Lied vom Marlborough . . . . .	302
Frotscher, Gotthold (Danzig), Die Ästhetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen . . . . .	431
Geiger, Albert (Weilheim), Spezielles über Form und Inhalt der spanischen Münchener Kodizes. . . . .	240
Günther, Siegfried (Berlin), Das trochäische Prinzip in Arnold Schönbergs op. 13 (a cappella Chor „Friede auf Erden“ nach Worten E. F. Meyers) Versuch einer Grundlage zur stilkritischen Erfassung seines gesamten Schaffens . . . . .	158
Haas, Robert (Wien), Neuerwerbungen d. Musiksammlung a. d. Nationalbibliothek zu Wien . . . . .	661
Handschin, Jacques (Zürich), Was brachte die Notre Dame-Schule Neues? . . . . .	545
Heinig, Wilhelm (Hamburg), Grammophonenaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft . . . . .	332
Hizig, Wilhelm (Leipzig), Ein Brief Beethovens (Mitteilungen des Breitkopf & Härtelschen Geschäftsarchivs) . . . . .	266
Kinsky, Georg (Köln), Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks . . . . .	193
X Kroll, Erwin (München), 54. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins . . . . .	664
X — Musik und Tanz in Donaueschingen . . . . .	666
Kruttge, Eigel (Köln), Aus den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig v. Bentheim-Steinfurt (1756—1817) . . . . .	16
Macklenburg, Albert (Schöneberg), Der Fall Spontini-Weber. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Berliner Erstaufführung der „Euryanthe“ 1824/25 . . . . .	449
Müller-Blattau, Joseph (Königsberg), Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr. . . . .	215
Nettl, Paul (Prag), Beitrag zur Geschichte des deutschen Singballetts, sowie zur Öttinger und Nördlinger Musikgeschichte . . . . .	608
Orel, Alfred (Wien), Ein Jubiläum Wiener musikwissenschaftlicher Arbeit (1898/1923). . . . .	177
— Zur Frage der rhythmischen Qualität in Konzäzen des 15. Jahrhunderts . . . . .	559
Rietzsch, Heinrich (Prag), Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied . . . . .	1
Sachs, Curt (Berlin), Die griechische Instrumentalnotenschrift . . . . .	289

	Seite
Schmidt, Adolf (Potsdam), Zur Frage der zahlenmäßigen Bezeichnung der Intervalle und der Töne . . . . .	329
Schmidt, Gustav Friedrich (München), Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) . . . . .	129, 496
Schmiz, Arnold (Bonn a. Rh.), Eine Skizze zum zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132? . . . . .	659
Stephani, Hermann (Marburg), Carl Eitz † . . . . .	621
Strobel, Heinrich (Erfurt), Die Opern von C. N. Méhul. . . . .	362
Teszel, Eugen (Berlin), Das Motivleben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag. . . . .	642
Wallner, Bertha Antonia (München), Die Bilder zum achtteiligen oberdeutschen Totentanz. Ein Beitrag zur Musik-Iconographie des 15. Jahrhunderts. . . . .	65
Werner, Th. W. (Hannover), Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg . . . . .	668
Wezel, Hermann (Berlin), Musiktheorie und Musikästhetik . . . . .	485
Zulauf, Max (Bern), Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach . . . . .	75
•	
Bücherschau . . . . .	58, 119, 184, 268, 342, 408, 466, 533, 625, 670
Dissertationen. . . . .	61, 186, 346, 475, 539, 631, 672
Neuausgaben alter Musikwerke. . . . .	61, 122, 187, 283, 347, 411, 475, 539, 632, 672
Vorlesungen über Musik an Hochschulen . . . . .	53, 188, 403, 479
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft.	
Hermann Kreschmar † . . . . .	417
Einladung zur siebenten Mitgliederversammlung . . . . .	402
Bericht über die siebente Mitgliederversammlung . . . . .	632
Ortsgruppe Berlin. . . . .	188
Mitteilungen . . . . .	63, 126, 189, 287, 349, 414, 479, 543, 632, 674
Kataloge . . . . .	64, 128, 192, 352, 416, 640
Zeitschriftenschau . . . . .	Anhang (Heft 12)
Inhaltsverzeichnis . . . . .	I—XLIV

# Inhaltsverzeichnis

des

sechsten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

## I. Namen- u. Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen u. Besprechungen. (Namen von Referenten s. Register II u. III).

### A

Abbatini, Ant. Maria 513.  
Aber, Adolf 211.  
Albert, Herm., 123 ff., 353—361,  
362, 388, 390, 417, 429, 512,  
513, 522, 543, 674.  
Abraham, D. 301.  
Abrahamsen, Erik 414.  
Acheman (Geiger) 30.  
Adam de la Hale 553.  
Adler, Guido, als Lehrer und For-  
scher 177 ff. — 1, 418, 419, 429,  
470, 561, 566, 568.  
Adlung, Jakob 200, 211, 213.  
Ästhetik s. a. Lied.  
Affektenlehre 432 ff.  
Akustik. — Zahlenmäßige Bezeich-  
nung der Intervalle und der  
Töne 329—331.  
d'Alayrac, Nic. 402.  
Albert, Heinr. 440, 634.  
Alberti-Radanowicz, E. 179, 180,  
181.  
Albrecht, Herzog in Preußen. Seine  
Musikbibliothek 219 ff.  
Albrecht, D. 278 ff.  
Albrechtsberger, J. G. 318, 662.  
Albinoni, Tom. 515, 524.  
Algarotti, Franc., Conte 130 ff.  
Alincontensis, Eduardus 70.  
Alibrandi (Aliprandi) 43, 48.  
Altmann, Wilh. 531.  
Ampios 296, 299.  
Amainoli 514.  
Ambros, A. W. 309, 496.  
Amst, Georg 324, 325.  
Anfossi, P. 19.  
d'Anglebert, J. H. 422.  
Anna Amalia, Herzogin 302.  
Anton Ulrich, Herzog von Braun-  
schweig 505, 529, 530.  
Apulejus 292.  
d'Arienzo, N. 513.  
Aristo, Attilio 506.

Aristo, Lod. 512.  
Aristides Quintilianus 293.  
Aristoteles, Pseudo= 298, 300.  
d'Arnauld 365, 369.  
Artemon 300.  
Artusi, Gio. M. 255.  
Audinot, N. M. 23 f.  
Aufschnaiter, Ant. 663.  
Aureli, Aurelio 510, 524.  
Avison, Charles 446.  
Ayres, Jacob 511.

### B

Bach, Joh. Christian 18, 348 f.,  
422, 430.  
— J. S. — Quintbeantwortung  
bei B. 75—99. — Inventionen  
475. — 5, 125, 142, 176, 424,  
427.  
— K. P. C., und der galante  
Stil 419 ff.—430. — 52, 213 f.,  
232, 347, 444, 446, 629 ff., 634.  
— Wilh. Friedemann 77, 84.  
— Wilh. Friedr. Ernst 662.  
Bähr, Joh. 152.  
Bäumker, Wilh. 590 f.  
Bagge, Baron Karl Ernst v. 18, 24.  
Balde, Jakob 74.  
Baldinucci, Filippo 496.  
Ball 181.  
Ballett. — Zur Geschichte des deut-  
schen Singballetts, sowie zur  
Öttinger und Nördlinger Musik-  
geschichte 608—620.  
Bamberg, E. v. 321.  
Banchieri, A. 513.  
Barbag 181.  
Barblan, Otto 669.  
Baron, E. G., 422.  
Barter, Juan 260.  
Bartolini (Sänger) 19.  
Bartsch, Karl 320.

Batteur, Ch. 434, 438, 440, 441,  
443.  
Baumgart, E. F. 347.  
Beaumarchais, P. A. C. de 308 f.,  
312.  
Becelli, Giulio Ces. 133.  
Beckluft, Friedrich 38 ff., 51.  
Beckh, Joh. Hector 613.  
Becker, C. F. 203.  
Becking, Gustav 100—119, 189.  
Beckmann, Gustav 415.  
Beethoven, Ludw. van. Eine Skizze  
zum II. Satz von op. 132? 659  
bis 661. — Ein Brief 267. —  
Ein Brief 350. — Zu seinen  
Konversationsheften 268 ff. —  
Das Marlboroughlied in der  
Wellington-Sinfonie 318 f. —  
20, 21, 333, 364, 393, 415, 418,  
647, 652 ff., 662.  
Befroy de Reigny, L. A. 308.  
Begabung, musikalische 270 f.  
Becker, Paul 169, 174, 353.  
Bellermann, H. 85.  
Benda 25, 52.  
— Georg 378, 634.  
Bentheim-Steinfurt, Graf Ludwig  
von. Tagebuchaufzeichnungen  
16—53.  
Berg, Alban 665.  
Berlin (s. a. Musikbibliotheken, We-  
ber) 24 ff.  
Berlin, Daniel 213.  
Berlioz, Hector 309, 365.  
Bermudez, J. 256.  
Bernardoni, Antonio 507.  
Bernoulli, Ed. 7.  
Bertoni, J. G. 633.  
Besch, Otto 634.  
Beyer, J. Chr. 445.  
Bianchi, Francesco 41.  
Bibbiena 512.  
Biehle, Herbert 332, 544.  
Bienenfeld, Elsa 180, 183.  
Bild. Musik in der Malerei 273 ff.

Bilder zum oberdeutschen Totentanz; ein Beitrag zur Musik-Fonographie des 15. Jhds. 65-74.

Billroth, Th. 8.

Birch-Hirschfeld, Adolf 422.

Birken, Sigm. v. 132, 134, 502 f. 511.

Bittner, Julius 531.

Bizet, Georges 314.

Blessinger, Karl 165.

Blöschinger, P. 531.

Blume, Karl 451, 453, 459.

Böhm, Joh. 20 f., 28, 31.

Boghen, Felice 674.

Boieldieu, F. A. 47, 50, 402.

Bolte, Joh., 304, 316.

Boniventi, Gius. 514.

Bononcini, Ant. 506, 515, 522, 524.

Bontempi, Giov. A. 44, 46, 130.

Bontempo, J. D. 45.

Bonno, J. 633.

Bonus, Joach. 531.

Borcherdt, Hans Hrch. 506.

Boretti, Claudio 514.

Borinski, Karl 512.

Borsari, Arch. 522.

Bosfel, Lucas v. 147, 151, 156,

509, 510, 519, 526, 529.

Botkiber, H. 179, 180, 368, 393.

Bouilly 381, 393.

Brahms, Joh. 11, 645, 662.

Branchu, M<sup>me</sup>. (Sängerin) 39.

Brancourt, René 363.

Brand (Oboe) 32.

Braun 181.

Braunstein, J. 180 f.

Breidenstein, H. A. 177.

Brenet, M. 18.

Bressand, F. C. 137, 505, 507, 509, 525, 526, 527, 530.

Breval, J. B. 18.

Briç, Delay 313.

Brückner, Anton 183, 533, 662.

Brudieu, Juan 540 ff.

Brumel, Anton 224.

Buchner, August 134, 506.

Büchberg s. Musikkongresse.

Bücker, Ernst 159, 417-430.

Büdingen 20 ff.

Bülow, H. v. 8.

Buontalenti, Bern. 496.

Burette 294.

Burgsteinfurt 16 ff.

Busnois, A. 595.

Busoni, Ferr. 665, 674.

Busse, Bruno 503.

Butting, Max 667.

Byzantinische Musik 271.

## C

Caccini, G. 436.

Calbata, Ant. 514, 517, 518, 524, 662.

Calencas, Juvenal de 131 f.

Calmus, Georgy 523.

Calzabigi, R. da 353, 358, 359.

Cambini, G. G. 18.

Campagnoli, Bart. 531.

Campra, A. 506, 522, 523.

Cannabich, Ch. 33.

— M<sup>me</sup>. (Sängerin) 33, 36.

Cantoni (Sängerin) 47.

Carl, Erzherzog von Steiermark 209.

Cart, William, 660.

Cartwright 19.

Castil-Blaze, F. 308.

Catalani, Angelica 51.

Catel, Ch. E. 41.

Cavalli, Fr. 514, 530.

Cecarelli, F. 29.

Celestini, C. 32.

Cerone, Pedro 253, 255.

Cervantes 517.

Cesti, M. A. 514.

Chair, Charles 669.

Chales, Claude François de 200, 213.

Champein, St. 34, 37.

Chantavoine, Jean 304, 415.

Cheria (Geiger) 18.

Cherubini, L. 37, 40, 44, 189. — u. M<sup>chul</sup> 367 ff. — 402. — 453.

Chilston 561.

Chopin, Fr. 645, 648, 652, 657.

Chrysanther, Fr. 136, 431, 497, 504, 505, 511, 513, 526, 527.

Ciampi, Vincenzo Legrenzo 516.

Cifuentes 312.

Cimarosa, Dom. 39, 40, 42, 44, 48, 674.

Cirillo, F. 513.

Clarinet 255.

Clementi, M. 422.

Closson, Ernest 212.

Codices s. a. Kodizes.

Codizes, Orient 562 ff.

Cohn-Wiener, E. 430.

Colletti, Agost. Bonno 515.

Comes, Juan Bautista 252, 258, 260.

Conradi, Joh. Georg 519, 526, 527, 529, 530, 614.

— Johann Melchior, 614 617.

Constantini 522.

Conti, Francesco 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524.

Corazzini, Franc. 313.

Corelli, A. 540.

Cornazzano (Brüder) 74.

Cornelius, Peter 59 f.

Corneta 255.

Corominas (Geiger) 256.

Corréa, Laurenza 42, 43, 44, 45, 48, 49, 51.

Couperin, F. 422, 423, 425.

Courvoisier, Walter 669.

Couffemaker, E. H. de 561.

Cramer, Johann Baptist 30.

— A. F. 440.

— Wilh. 19, 30 f.

Cratiunesci 311.

Crescimbeni, Giov. Maria 133.

Cristofori, Bartolomeo 211.

Croce, Giov. 513.

Croussaz, Jean Pierre 442.

Crucciati (Sänger) 39.

Cruy, Antoine 31.

Cucuel, G. 18.

Cuiffinié 213.

Cuno, M. 522.

Czerny, Carl, 633.

## D

Dach, Simon 634.

Dahlhoff, Joh. D. 317.

Dalayrac, Nic. 27, 34, 308.

Danchet, Antoine 523.

Daubrawa, Hans 183.

Davaux, J. B. 18.

Decurtins, C. 314.

Deetjen, Gottfr. 669.

— Margarete 669.

Dehn, Siegf. 76.

Deiters, H. 659.

Delcambe, Th. 45, 46.

Delibes, Leo 314.

Delisle 552.

Delloye, H. L. 310.

Demachi, Gius. 531.

Demmer (Sänger) 33.

Deransart 314.

Destouches, A. 506, 523.

Deßel, Valentin 198, 212.

Deutsch, D. E. 466.

Dezède 23, 27, 34, 49.

Diaz, Gabriel 253.

Dibdin, Ch. 315.

Diederich, Benno 137, 146.

Diemand, A. 609, 613.

Dieß, Max 177, 183, 366.

Dilherr, Joh. Mich. 211 f.

Dincklage, E. v. 316.

Dios, Madre de s. Madre.

Diruta, Girolamo 91.

Dissonanz bei Palestrina 471 f.

Ditters von Dittersdorf, Karl 28, 31, 32, 37, 52, 415.

Dittfurt, General 26.

Diabacz 201.

Doering, Oscar 209.

Donath, G. 181.

Donauessingen s. Musikfeste.

Doncieur, Georges 309, 312.

Doni, G. B. 431.

Doppelmayr, Gabriel 193 ff.

Doppler, A. 361.

Draeske, Felix 76, 78.

Dracht, Ant. 514, 517.

Drese, Adam 211.

Dresler, Gallus 531.

Dreves, Guido Maria 278.

Dreyer, Joh. Melchior 531.

Dreyschock, Alex. 662.

Drieberg, Febr. v. 290.

Ducis, Benedict 221.

Dülön, Fr. Ludw. 28.

Dünnewald 26.

Dürrwächter, Anton 66, 67, 73.

Dufay, G. 562 ff., 594 ff.

Dulle, Kurt 525.

Du Maurier, George 310.

Duni, E. R. 392.

Duport, Jean Pierre 25.

Durón, Seb. 256, 262.

Duvernois, Frédéric 42.

## C

Ebenstein, Viktor 180, 183.  
 Ehrenberg, Franz 304.  
 — Rich. 195.  
 Ehrmann, Rich. 180.  
 Eibenschütz-Replinger, Frau 661.  
 Eichborn, Herm. 255.  
 Eichhoff, Paul 349.  
 Einstein, Alfred 481—484.  
 Eitner, Rob. 153, 215, 219, 590.  
 Eig, Carl. Nachruf 621—624. — 543.  
 Elkan, Philipp 317.  
 Elmenhorst, Frch. 150, 153, 500, 505.  
 Elstrand, Jan van 531.  
 Emmerling, J. Chr. 506.  
 Engel, Joh. Sak. 436, 443.  
 Engelke, B. 439.  
 Engländer, N. 366, 516.  
 Erbach, Christian 91.  
 Erhardt, Otto 360.  
 Erlebach, Ph. H. 540.  
 Ermatinger, E. 665.  
 Erpf, Hermann 667.  
 Esquivel, Juan 243, 261.  
 Euler, Leonh. 621.  
 Euripides 496, 503, 512.

## F

Faber, Joh. Christoph 616.  
 Falco, M. de 513.  
 Farras, José 247.  
 Favart, Ch. S. 308.  
 Fehr, Max 130, 132, 133, 504, 507, 513.  
 Fehse, Wilhelm 66.  
 Feind, Barth. 136 ff., 153 f., 499 ff. 505, 507, 508, 510, 518, 520, 526, 528 f., 530.  
 Fejőv (Feyjov) 256.  
 Felber, Erwin 180, 183.  
 — Rudolf 181, 183.  
 Feldhaus, J. M. 193 f.  
 Ferdinand Max, Graf 612 f.  
 Ferrandini 633.  
 Ferrari, Ben., 514.  
 Ferraro, Gius. 313.  
 Feustking, Friedr. Chrstn. 144, 509, 510, 526.  
 Ficker, Rudolf 63, 180, 182, 577.  
 — Wahlfried 213.  
 Fink, Heinrich 590 ff.  
 Fiorentino 450.  
 Fischer, E. 1.  
 — J. C. 19 f., 525.  
 — Wilhelm 126, 178 ff.  
 Fischietti, Domenico 516.  
 Fleischer, Oskar, an P. Wagner über die Besprechung seines Buches 336—340, 480. — 423.  
 Fliegel 18.  
 Florio, Pietro Grassi 19 f.  
 Flotow, Frz. v 662.  
 Fodor, J. 31.  
 Förtsch, Joh. Phil. 151, 519, 524, 530.  
 Fontana, G. B. 91.

Forchhammer, Biggo, 104.  
 Forkel, Joh. Nik. 213, 447.  
 Fränzl, Ignaz 34.  
 Franck, Joh. Wolfg. 155, 509, 519.  
 Frankfurt a. M. Musikleben 1790 28 ff.  
 Frankl, Paul 180.  
 Franz, Rob. 662.  
 Frazer, W. 313.  
 Frey, Emil 669.  
 Friedländer, Max 232, 302—328, 423, 439, 442, 444, 446, 633.  
 Friedmann, Rob. 181.  
 Friedrich Wilhelm II. 24 f.  
 Frimmel, Theodor v. 189.  
 Frotsher, Gotthold 64, 287, 431—448.  
 Fuchs, Rob. 662.  
 Fürstenau, M. 199, 209, 517, 522, 528.  
 Fuge (f. a. Bach).  
 Fuhrman, Martin Frch. 152 f.  
 Furetierre 517.  
 Fur, Joh. Jos. 418, 524, 662 f.

## G

Gabrieli, Giov. 91, 207.  
 Gade, N. W. 113.  
 Gagnons 310.  
 Gál, Hans 180 f., 183.  
 Galán, Cristóbal, 251, 259.  
 Galetti (Geiger) 35.  
 — Giov. Andrea 507.  
 Galilei, Vincenzo 199 f.  
 Galpin, J. W. 213.  
 Galuppi, B. 516, 633.  
 Galvani, L. N. 514, 515.  
 Garlandia, Johannes de 551.  
 Gasparini, Franc. 514, 515, 522, 524.  
 Gastoué, M. 552.  
 Gaudentius 290, 299.  
 Gaultier, Denis 423.  
 Gaveaux, P. 394.  
 Gebauer, M. S. 48.  
 — Joh. Chr. 117.  
 Geffken, Joh. 150.  
 Geige f. a. Haiden.  
 Geiger, Albert 240—265, 352.  
 — Ludw. 506.  
 Geiringer 180.  
 Geisler, Adam, Frdrch. 307.  
 — Paul 531.  
 Gelinek, Joseph 663.  
 Georgi, Yvonne 668.  
 Gerber, C. L. 198, 203, 214.  
 Gesius, Barth. 531.  
 Gevaert, J. A. 290, 296.  
 Giardini, Felice 531.  
 Gibbons, Edw. 248.  
 Glehn, Frau v. 361.  
 Gleichmann, Joh. Georg 213.  
 Gluck, Ch. W. G., u. Mehul 362 ff. — 402. — Ein Brief 351. — Zu seiner Bearbeitung und zur Aufführung d. Alkestis im Stuttgarter Landestheater 353—361. — 22, 26, 41, 441, 634.  
 Gmelch, Joseph 561.  
 Göbel(in), Mlle. (Sängerin) 25.

Göllereich 662.  
 Görner, G. 437.  
 Goethe, Joh. Wolfg. v. 303, 438, 439.  
 Göhl, Anselm 181.  
 Goldoni, Carlo 516.  
 Goldschmidt, Hugo 52, 130, 131, 147, 284 f., 431, 437, 504, 506, 512, 513, 514.  
 Goffec, J. J. 18, 24, 44 f., 353.  
 Gotthold, Fr. A. Die G.che Sammlung 215 ff.  
 Gottsched, J. Chr. 135, 138, 440, 441, 442, 444, 446, 447, 508.  
 Grädener, Herm. 183.  
 Graf, Christian Ernst 26.  
 — Ernst 669.  
 — Friedrich Hartmann, 17, 18, 27, 30, 51.  
 Grafzynska, Melanie 180, 590.  
 Graff, Joh. 540.  
 Grammophonenaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft 332—335. — Neue musikgeschichtl. G. aufnahmen 635 ff.  
 Graun, N. H. 133 f.  
 Graupner, Chr., 507 519, 522, 528.  
 Gravina, Gian Vincenzo 133.  
 Gregor, J. 180.  
 Gregorianischer Gesang f. a. Neumen.  
 Greiner, Joh. Carl 214.  
 Grétry, A. C. M. 17, 22, 23, 30, 34, 40, 42, 50, 362, 364, 365, 367, 381, 392, 394, f. 402, 655.  
 Greve, Philippe de 522 f.  
 Griechische Musik (f. a. Noten).  
 Grimm, Jakob 72.  
 — Jak. u. Wilh. 67.  
 — Melchior v. 308.  
 Groß, Wilhelm 181, 183.  
 Große, Samuel Dietrich 18, 25.  
 Grotthuß, D. E. Baron v. 232.  
 Grünbein 24, 36.  
 Grünwald, C. H. 518.  
 Grunsky, Karl 189.  
 Grupp, Geo. 613.  
 Gryphius, A. 503, 511.  
 Guami, Joseph 74.  
 Gubig, J. W. 460.  
 Günther, Siegfried 158—176.  
 Günzburg 181.  
 Guerrero, Fr. 243.  
 Gütler, H. 234, 634.  
 Guidi, G. G. 506.  
 Gumprecht, Otto 455.  
 Guzmann, J. B. 258, 260.

## H

Haack, Karl 25.  
 Haas, Robert, 130 179, 180, 183, 661—663.  
 Haber, Moïse 664.  
 Hadewig, Joh. H. 134.  
 Händel, G. F. 19, 30, 44 f., 125, 258, 262, 357, 359, 361, 415, 426, 428, 522, 524, 543, 638 ff.  
 Häppler, J. W. 422.  
 Hagen, Oskar 415.

- Haiden, Hans, der Erfinder des  
 Nürnbergischen Geigenwerks 193  
 —214.  
 — Hans Christoff 201 f., 207.  
 — Sebald 194 f.  
 Hainhofer, Philipp 208.  
 Hainlein, Paul 198.  
 Haken 523.  
 Halbzig, Hermann 63.  
 Hallmann, Joh. Christian 508,  
 511.  
 Halm, A. 170.  
 Halpern, Rita 181.  
 Haltenhof 26.  
 Halter, Wilh. Ferd. 233.  
 Hammer, Franz Xaver 32.  
 Hammerick, A. 414.  
 Hammerschmidt, A. 440.  
 Handschin, Jacques 189, 545—558,  
 674.  
 Hanslick, Ed. 177, 662.  
 Harsdörfer, G. Ph. 133, 134, 508.  
 Hartmann, F. P. E. 112, 114.  
 Hase, Guenter 7.  
 Haslinger, Tobias 663.  
 Haffe, Joh. W. 357, 633, 663.  
 Hasler, Caspar 198.  
 — Hans Leo 86, 204 f., 207 ff.,  
 210.  
 — Johann Benedict 207.  
 Hauer, Jos. Matth. 667.  
 Haydn, F. 37, 44 f., 46, 48, 52,  
 62, 262, 415, 422, 426, 428 f.,  
 645, 653 ff.  
 Heinemann, Admc. (Sängerin) 33,  
 36.  
 Heinichen, Joh. David 133, 140,  
 421, 518.  
 Heinitz, Wilhelm 332—335, 637.  
 Heinlein, Georg 205, 208.  
 Heinius, D. 132.  
 Heiß, Ernst 72.  
 Hellingk, Lupus 224.  
 Helmholz, Herm. v. 622.  
 Herbig, Christian 211.  
 Herder, Joh. G. 438, 445.  
 Hermeneutik 469.  
 Herold, L. F. F. 453.  
 Heß, H. 513.  
 Hetsch, Heinrich 613.  
 Heusler, Andreas 167.  
 Heuß, A. 437.  
 Hidalgo, F. 262.  
 Hildebrandt, Edm. 430.  
 Hiller, Ferd. 662.  
 — F. A. 437, 444, 447.  
 Hindemith, Paul 664.  
 Hinterleitner, F. F. 423.  
 Hintsch, H. 519.  
 Histiaios 291.  
 Hobrecht f. Obrecht.  
 Hölzl, Felix 73.  
 Hövel, Ernst 149, 150.  
 Hofar, Norb. 181.  
 Hoffmann (Komp. in Amsterdam  
 1801) 37.  
 Hofmann, F. 363.  
 — Hans 64.  
 Hofmannswaldau, Chr. Hofmann  
 v. 133.  
 Hoffmann, C. L. A. 122 f., 473.  
 Hoffmeister, Fr. A. 26, 28, 41.  
 Hohenemser, R. 367.  
 Hohlfeld, Johann 213 f.  
 Holbein, H. 73.  
 Holstein, Fr. v. 11.  
 Homilius, G. A. 425.  
 Hornbostel, E. M. v. 292.  
 Hornwig Karl 179, 181, 183.  
 Hubschmann (Hüpschmann) 36.  
 Judemann, Ludw. Friedr. 135.  
 Hübsch (Sänger) 28.  
 Hugot, A. 46.  
 Hummel, Joh. Nep. 662.  
 Hunold, Christian Fr. 134, 136,  
 142 ff., 153, 500, 503, 526,  
 527 ff.  
 Hungen, P. E. 180, 182.
- J**
- Jachimecki, Zbislav 180, 182.  
 Jadasohn, Sal. 75 ff.  
 Jähns, F. W. 214, 451.  
 Jahn, Otto 431.  
 Jalowicz, Heinr. 180, 181, 183,  
 347.  
 Jan, A. v. 294, 297, 300.  
 Janitsch, Anton 34, 35.  
 Jannequin, Cl. 530.  
 Janowitzer 181.  
 Jaspers, Karl 111.  
 Jemnik, Alex. 665, 667.  
 Jensen, Wald. 104.  
 Jepsesen, Knud 180, 182.  
 Jffland, A. W. 20.  
 Jkonographie f. Bilder.  
 Jmbault 42.  
 Jngenhoven, Jan 665.  
 Intermezzi 521 ff.  
 Joachim, H. 634.  
 Joachim, Heinz 667.  
 Joell, C. 180 f.  
 Josquin 225, 595 f.  
 Jsaac, H. 224.  
 Jffel, C. 35.  
 Jüterbock, R. 233.  
 Juillet (Sänger) 40.
- K**
- Käfer, Joh. Phil. 519.  
 Kaffa, F. M. 660.  
 Kaiser 180.  
 Kalbeck, M. 11.  
 Kaldenbach, Chr. 134.  
 Kalkbrenner, Chr. 44 f.  
 Kammell, Anton 531.  
 Kapp, L. 179, 181.  
 Kapp, Oskar 179, 181, 183.  
 Karsten 181.  
 Kastner, Georges 65, 72.  
 Kaul, Oskar 613.  
 Kaun, Hugo 531.  
 Kayser, Ph. Christoph 438.  
 Keiser, Reinh. 133 f., 415, 429,  
 499 f., 507, 508, 517, 519, 520,  
 522, 523, 528, 530.  
 Keußler, Gerh. v. 665.  
 Kieselwetter, Christoph Gottfried 34,  
 35 f.  
 Kinsky, Georg 193—214.
- Kirchentonarten. Die Quintenbe-  
 antwortungsregeln vom Stand-  
 punkt der K. 85 ff. — K. in  
 Bachschen Fugierungen 92 ff.  
 Kircher, Athan. 213.  
 Kirchgessner, Marianne 32 f.  
 Kirnberger, Joh. Ph. 420 f., 437,  
 442, 446, 447, 448.  
 Klafsky, A. M. 179 ff.  
 Klavier f. a. Haiden.  
 Klein (Sänger 1798) 34.  
 Klößler, Joh. Friedr. 19 f., 24, 29.  
 Klopstock, Fr. G. 441, 447.  
 Knödt, H. 180, 183.  
 Knöll, Heinr. 183.  
 Knöpfler, Moïis 70.  
 Kobelius, Joh. Aug. 142.  
 Kobenstein, Aug. 134 f.  
 Koch, Mar 133.  
 Koczura, A. 178, 179, 180.  
 Kodizes, Spanische, Münchener.  
 Spezielles über Form u. Inhalt  
 240—265 f. a. Codices.  
 Köchel, L. v. 514.  
 Köser, David 225.  
 König, Joh. Ulrich v. 502, 519,  
 523, 526.  
 Königsberg. Die musikalischen  
 Schätze der Staats- u. Unis-  
 versitätsbibliothek 215—239.  
 Koffler 181.  
 Kolisko, Rob. 181, 183.  
 Koller, D. 12, 179.  
 Konus, Georg 188 f.  
 Konzerte (f. a. Oper).  
 Kopp, A. 304.  
 Kornäuth, Egon, 181, 183.  
 Kosoth 25 f., 30.  
 Krabbe, W. 10 f.  
 Kralik, Heinr. 181, 183.  
 Kraus, H. 180, 183.  
 Krause, Chr. Gottfr. 130 f., 433,  
 437, 439, 440, 441, 442, 446,  
 506.  
 Krehl, Stephan 479.  
 Krell, Mar 664.  
 Krenck, Ernst 664.  
 Kretschmar, George 209.  
 — Hermann, 1, 21, 136, 151, 156,  
 357, 362, 370, 383, 398, 417,  
 431, 481—484, 512, 513, 517,  
 521, 522, 543, 669.  
 Kreuzer, R. 35, 43, 44 f., 45 f.,  
 46 f., 48 f., 50.  
 Kreuzberg, Harald 668.  
 Krieger, Ad. 440, 446.  
 Krieger, Joh. Phil. 530, 540.  
 Kristensen, E. L. 316.  
 Krogh, Torben 188.  
 Krohn, Alinari 167, 170, 650.  
 Kroll, Erwin 634, 664—666, 666  
 —668.  
 Kroll, Franz 83.  
 Krott 181.  
 Kroyer, Th. 219, 226, 228.  
 Krückeberg, C. A. 212.  
 Krug, Walter 175.  
 Kruttge, Eigel 16—53.  
 Kühn, Walter 415.  
 Kuen, Johannes 74.  
 Küfel, G. 228.

Rünzle, Karl 71.  
 Rugelmann, Hans 219, 227.  
 Rügler, Franz 73.  
 Ruhnau, Joh. 152.  
 Ruhnert, Ernst 215.  
 Runzen, Johann Paul 523.  
 Runzen, Fr. L. Ae. 32, 52, 437, 438.  
 Kurth, Ernst 164, 169 f., 176, 179, 180, 182, 424, 426, 430.  
 Ruffer, J. C. 614.

## Q

La Cépède, B. G. E. L. Comte de 49, 52.  
 Lach, Rob. 183, 425.  
 Lachmuth, L. W. 42 ff.  
 Lafont, Ch. Ph. 45.  
 Lalli, Dom. 514.  
 Lambert 312.  
 La Motte, Ant. Houdart 506, 523, 525.  
 Landau, M. 156.  
 Landi, St. 512, 514.  
 Laroche, Ch. 180.  
 Larsen, Hans J. 104.  
 La Rue, Pierre de 224.  
 Lassus, Orlandus 198 f., 512, 513, 531.  
 Lautensack, Paul 197.  
 Lays, François 39.  
 Lechthaler, Josef 180, 183.  
 Le France, Mme. (Sängerin) 50.  
 Leichtentritt, Hugo 78, 561, 638 ff.  
 Lemacher, Heinr. 27.  
 Lemene, Fr. de 514.  
 Lemoyne, J. B. 45, 46.  
 Lendvai, Erwin 287, 352.  
 Leo, L. 513, 633.  
 Leonardo da Vinci 193 f.  
 Leoncavallo, R. 314.  
 Leonhardt, Carl 360.  
 Leonin 548 ff.  
 Lert, C. 356.  
 Lesage 523.  
 Lessing, G. E. 443.  
 Lesueur, J. F. 381, 394.  
 Le Voir 213.  
 Lied (f. a. Musikunterricht). Das ältere deutsche einstimmige L. 1—15. — Zum bayerisch-österreich. Minnesang 411 ff. — Ästhetik des Berliner Liedes 431—448. — Das Lied vom Malborough 302—328.  
 Liltencron, R. v. 1.  
 Lindner, E. D. 150, 501, 519, 614.  
 Liszt, Fr. 531, 662.  
 Litauicus, Joh. 223.  
 Lobo 243.  
 Löw 179, 180.  
 Löwe, Joh. Jak. 505, 529, 530.  
 Loewe, Karl 663.  
 Lohenstein, Casp. Dan. 133, 146, 508.  
 London. Musikleben 1783 18 ff.  
 Long, Pauline 189.  
 Lorber, Joh. Christoph 152.  
 Lorente, Andrés 243.  
 Lorenz, Alfred 189.  
 Lörzing, Albert 531.

Lotheissen, Ferd. 517.  
 Lotti, Ant. 514, 515, 522.  
 Louis, Rudolf 175.  
 Luchini 522.  
 Lucks (Sänger) 37.  
 Ludwig, Ch. G. 135.  
 Ludwig, Fr. 8, 414, 547 ff.  
 Lully, J. B. 425, 506, 523.  
 Lunk, C. 178, 179, 180.  
 Luther, Martin. Zu L.s. Liedern 277 ff. — 225 f., 349.  
 Luyton, Karl 276 f.  
 Lylander v. Sifyon 293.

## M

Machiavelli, Niccolo di Bernardo dei 512.  
 Mader, Felix 73.  
 Madre de Dios, Felipe 243, 248, 257, 262, 263.  
 Macckenburg, Albert 449—465.  
 Mahler, Gustav 174, 176, 534.  
 Maichelbeck, F. A. 348.  
 Majo, Gius. de 513.  
 Malherbe 31.  
 Malpiero, G. Fr. 532.  
 Mallu f. Moulu.  
 Mancia, Luigi 514.  
 Mannheim 20 ff.  
 Mantuani, J. 3.  
 Manza, Carlo 514, 515.  
 Mara, Gertrud Elisabeth 30.  
 Marazzoli, Marco 513.  
 Marcello, B. 133, 633.  
 Marin, Franc. Rodr. 313.  
 Marmontel, Jean François 307.  
 Marpurg, Fr. W. 85, 94, 209, 213, 418, 424, 435, 436, 445.  
 Marschner, Heinr. 531.  
 Martelli, Pier Jac. 131, 133, 504.  
 Martin, B. 28.  
 Martinelli 39, 48, 49.  
 Martinez, Joaquin, de la Roca y Bolea 254, 256, 262, 264.  
 Martini, Mme de 30.  
 Marx, H. B. 177.  
 Maschmann, H. F. 72.  
 Matfen 526.  
 Mattheson, J. 99, 131 ff., 141, 152, 157, 418, 421, 435, 442, 444, 445, 446, 502, 509 f., 517, 519 f., 523, 525 f., 530, 614.  
 Matthias, Kaiser 209.  
 Maurer, Franz Anton 33, 36.  
 Mauro, Comm. 513.  
 Mayer 44.  
 Mayer, Joh. Friedrich 150.  
 Mayer-Schegar, F. 178, 179.  
 Mayseher, Jos. 663.  
 Mazzari, Franc. 514, 515.  
 Mazzochi, Dom. 512.  
 — Virgilio 513.  
 Meder, Joh. Bal. 64.  
 Meßlinger, Ulrich 73.  
 Mehul, C. N. M.s. Opern 362—402. — 37, 46.  
 Meißinger, D. 325.  
 Melani, Jac. 513, 530.  
 Menandros 512.  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 662.

Mengelberg, Curt Rudolf 517.  
 Mensuralnoten I ff.  
 Mersenne, M. 213, 255.  
 Mersmann, Hans 158, 326, 328, 426, 669, 674.  
 Mesomedes 300.  
 Meßtrino, Nic. 36.  
 Metastasio 134, 357 ff., 381, 506, 507, 516.  
 Meyer, Mme. (Sängerin 1798) 34.  
 Meyer, Cl. 32.  
 Meyer, Joachim 152.  
 Michalitschke, A. 4, 558.  
 Mies, Paul 159.  
 Miltig, Heinr. v. 227.  
 Minato, Nic. 519, 524.  
 Minnesang f. a. Lied.  
 Mizler, Lor. 441, 442, 444.  
 Mocquereau, Don André 572, 576.  
 Moller, H. P. 109, 115.  
 Mohrheim, Christian 64.  
 Molière, J. B. 523.  
 Molitor, R. 2, 6, 15.  
 Moniglia, Andrea 513.  
 Monninger, Georg 612.  
 Monsigny, P. A. 23, 34, 49, 392.  
 Monteverdi. Zur Neuauflage von „Il ritorno d'Ulisse“. 284 f. — 514.  
 Montfleury, Antoine Jacob 323.  
 Montjoie, L., 310.  
 Monzani, Teob. 19.  
 Moos, Paul 175.  
 Mooser, R.-Mons 190.  
 Morhof, Dan. Georg 135.  
 Moritz, Landgraf v. Hessen-Cassel 201 ff.  
 Moriz, R. Ph. 447.  
 Morley, Th. 248.  
 Morosini, Mario 515.  
 Moscheles, Ignaz 662.  
 Moser, Andreas 531.  
 — Franz 183.  
 — H. J. 7, 8, 15, 278 ff., 167, 171, 172, 225, 349, 543, 590, 669, 674.  
 Motiv. Das Motivleben u. sein Einfluß auf den musikal. Vortrag 642—658.  
 Moulu, Pierre 224.  
 Mouton, J. de 224.  
 Mozart, Karl 662.  
 Mozart, Leop. Sein Notenbuch für Wolfgang Amad. 123 ff.  
 — W. A. Konzert in Frankfurt 1790 28 ff. — Zauberflöte u. Don Giovanni ebendort 1798 33 f., 36 f. — 18, 20 f., 28 ff., 31, 33, 36 f., 41, 42 f., 44 f., 49, 52, 348 f., 355, 362, 366, 370, 415, 422, 429, 531, 647, 653 ff., 662.  
 Mudrich, Mlle. (Fidist.) 18.  
 Müller, Adolf 190 f.  
 — H. 12.  
 — Joh. Sam. 226, 519.  
 — Joh. Ulrich 613, 614, 617.  
 — Jos. 215 ff.  
 — Karl (Violinist 1798) 34.  
 — Wenzel 34, 190 f.

Müller-Blattau, Joseph 215—239, 634.  
 München als Musikstadt 342 f.  
 Männich, Rich. 152.  
 Muratori, L. A. 132, 133, 137, 138, 146.  
 Musaeus, J. A. A.  
 Musik in Deutschland u. Frankreich usw. um 1800. Lagebuchaufzeichnungen 16—53. — Die Notre-Dame-Schule 545 ff. — Rhythmische Qualität in Tonsätzen d. 15. Jhdts. 559—607.  
 Musikästhetik s. a. Musiktheorie.  
 Neuerwerb. Musiksamlg. Nationalbibl. zu Wien 661—663.  
 Musikbibliotheken (s. a. Königsberg.) Preuß. Staatsbibliothek Berlin. Erwerbungen 1923 531 ff. — Neuerwerb. Musiksamlg. Nationalbibl. zu Wien 661—663.  
 Musikfeste. Musik u. Tanz in Donauerschiffen 666—668. — 54. Tonkünstlerfest des ADM. 664—666.  
 Musikinstrumente, im oberdeutschen Totentanz 66 ff. — M. auf Bildern 275 (s. a. Noten).  
 Musikkongresse. Musikwiss. Tagung in Bückeburg 668 f.  
 Musiktheorie und Musikästhetik 485—495.  
 Musikunterricht (s. a. Musikwissenschaft). Über ein dänisches Schul-Liederbuch, über Mitbewegungen u. Gehaltsanalyse 100—119.  
 Musikwissenschaft (s. a. Grammoophon, Musikkongresse). Ein Jubiläum Wiener musikwiss. Arbeit. Zum 25 jähr. Jubiläum des musikhist. Institutes 177 ff.

**N**

Nagel, W. 530.  
 Nasarre, P. 253 f.  
 Naumann, J. G. 44 f., 366, 539.  
 Navas, J. de 262.  
 Nazari 39, 43, 48, 49.  
 Neander, Val. 532.  
 Neefe, Chr. G. 446, 634.  
 Nef, Karl 189.  
 Neodemos, Mik. 227.  
 Netti, Paul 608—620.  
 Neubauer, Paul 667.  
 Neuhaus, M. 180.  
 Neukirch, J. G. 135.  
 Neumann, Egon 181.  
 Neumeister, Erdm. 136, 142 ff., 153, 500, 503, 518, 526, 527.  
 Neumen, die german., als Schlüssel zum altschriftlichen u. Gregorian. Gesang 336—340. — 1 ff.  
 Nichelmann, Chr. 435, 444.  
 Nicolai, Friedrich 438.  
 — Otto 662.  
 Niecks, Friedr. 633.  
 Niede, Georg 10 f.  
 Nielsen, Carl 111.

Niemann, Walter 654.  
 Nießche, Friedr. 408, 409.  
 Nikomachos 291, 295.  
 Nissen-Mozart, Constanze v. 662.  
 Nördlingen s. Ballett.  
 Nohl, Hermann 111.  
 Noris, M. 515.  
 Norlind, Lob. 212.  
 Noten (s. a. Mensuralnoten, Neumen). Die griechische Instrumentalnotenschrift 289—301. — Notenschrift 559 ff.  
 Nothnagel 153.  
 Notre Dame-Schule. Was brachte sie neues? 545—558.  
 Nottebohm, M. G. 418, 659 f.  
 Nozari s. Nazari.

**O**

Obrecht, J. 573.  
 Oboe 255.  
 Ochs, K. W. 360.  
 Odington, W. 548, 558.  
 Ofele, Andreas Felix 65.  
 Ottingen s. Ballett.  
 Omeis, Magnus Daniel 135, 156 f.  
 Oper (s. a. Ballett, Glück, Mehul). Zur Geschichte der frühdeutschen O. 129—157, 496—530. — Oper u. Konzerte in Deutschland und Frankreich um 1800 16 ff.  
 Opitz, Martin 132 ff., 134, 447, 503.  
 Oppel, Reinhard 543.  
 Orefice, Ant. 513.  
 Orel, Alfred 177—184, 190 ff., 559—607.  
 — Dobroslav 180, 182.  
 Orlandini, G. Maria 522, 523.  
 Oswald v. Wolkenstein 3.  
 — Hein. Siegm. 532.  
 Ott, Hans 226.

**P**

Pachelbel, Joh. 88, 90 f., 93.  
 — Joh. Michael 213.  
 Pacius, Fr. 117.  
 Paestello, Giov. 17, 18, 37, 38, 44 f., 48, 513, 516.  
 Paganelli, Gius. Ant. 507.  
 Palaestrina. Der P.-Stil 470 f. — 415, 577.  
 Pallavicino, Stefano 517.  
 Palsa, Johann 25.  
 Pamer, Frig Egon 179, 183.  
 Variati 514, 515, 517, 524.  
 Paris. Musikleben Ende des 18. Jhdts 17 ff.  
 Pasqué, E. 321.  
 Patino, Carlos 263.  
 Paumgartner, W. 15.  
 Pawlikowsky, Franz 183.  
 Pearson, H. H. 320.  
 Pedrell, Fel. 248, 260, 262, 264.  
 Perger, E. H. 179, 181.  
 Pergolesi, Giov. B. 23, 47, 52, 414, 513, 515 f., 523, 531, 634.  
 Perotin 550 ff.  
 Peter, A. 324.  
 Petersen, Peter Nikolaus 32 f.  
 Pfizner, Hans 665.

Pfudel, Ernst 204.  
 Philidor, J. A. Danican= 18, 23, 34, 44 f., 633.  
 Phrasierung 646 ff.  
 Piccini, N. 21, 26, 512, 516.  
 Pichl, Wenzel 532.  
 Pichsch, Willy 504.  
 Piggott, J. L. 292.  
 Piotrowski, W. 229.  
 Piovene, Agost 515.  
 Pirker, R. 179.  
 Pist, Paul A. 180, 183.  
 Platinelli 504.  
 Platon 291, 300.  
 Plenio, R. 5.  
 Pielgl, Ignaz 36, 42.  
 Plüddemann, Martin 663.  
 Plutarch 290, 293.  
 Poggi, Franz 73.  
 Pokorny, Mlle. (Hornist.) 18.  
 Pollack-Schlaffenberg, J. 179, 180, 181.  
 Pollaroli, C. F. 514, 515.  
 Pollur, Julius 298, 300.  
 Polnauer, Josef 179.  
 Popp, Georg 132, 135, 503.  
 Poppelreuter, Josef 275.  
 Porphyrios 298, 300.  
 Postel, Chrsfm. Heinr. 45, 137, 504, 510, 518, 524, 526 f., 529, 530.  
 Posthorn, Laura 181.  
 Pothier, Joseph 189.  
 Pougin, A. 363, 383, 389, 394.  
 Power, Lionel 563.  
 Praetorius, Mich. 194, 200, 205, 210.  
 — M. 254 f.  
 — Joh. Phil. 519, 523.  
 Prasch, Joh. Ludw. 135.  
 Predieri, Lucas 663.  
 Prieger, Erich 479, 637.  
 Proch, Heinr. 663.  
 Provo (Promo), P. 523.  
 Psachos, E. A. 633.  
 Ptolemaios 298, 300.  
 Puliti, L. 211.  
 Punto, Giov. 18, 26, 34, 35, 42.  
 Purcell, Henry 665.  
 Puymaigre 312.  
 Pythagoras v. Sakynthos 291.

**Q**

Quadrio 133.  
 Quang, J. J. 28, 419, 425, 427, 443, 446.  
 Quinault, Ph. 39, 136, 506, 525.

**R**

Raab, Rudolf 505.  
 Raabe, Peter 633.  
 Raabe, Julius 415.  
 Racine, Jean de 41.  
 Radiciotti, Gius. 414.  
 Rahlwes, Alfred 674.  
 Raimund, Ferd. 190 ff.  
 Rameau, J. Ph. 367, 374, 422.  
 Rathaus, Karol 665.  
 Rauch, G. 150.  
 Rebhuhn, Paul 503.



- Reichardt, J. J. 438, 441, 443, 445, 446.  
 Reiche, Emil 198.  
 Reimann, Heinr. 153.  
 Reinach 294.  
 Reinhardtstötner, Karl von 73.  
 Reinthaler, Karl 279.  
 Reipschläger, Erich 153.  
 Reiser, Anton 150.  
 Reiß, Karl 531.  
 Renau, Mlle. (Sängerin) 23.  
 Renker 180.  
 Respighi, Ottorino 532.  
 Reusner, J. 423.  
 Reuter, Christian 521.  
 Rey, Florian 256.  
 Rhythmus (s. a. Musik) 644 ff.  
 Riccardi, Giamb. 213.  
 Ricci, Corrado 514.  
 Riccio, Th. 223.  
 Richafort, J. 224.  
 Riedel, Georg 228.  
 — A. 179, 181.  
 Riedinger, Lothar 180, 181, 183.  
 Riemann, Hugo 1, 3, 6, 8, 10, 13, 14 f., 75, 77, 80 ff., 152, 167, 214, 279, 289 f., 300, 338, 422, 482, 561, 563, 573, 630 f., 642, 659.  
 Riepel, Jos. 421.  
 Ries 180.  
 Rietsch, Heinrich 1—15, 177.  
 Rieth, Heinr. 183.  
 Rigel, H. J. Sinfonie D dur 478.  
 Rinuccini, Ottavio 136.  
 Risch, Georg Matth. 213 f.  
 Rist, Joh. 448, 497, 511.  
 Ristori, Giov. Alberto 517.  
 Rittershausen, Conrad 204.  
 Rizzi, Urbano 515.  
 Robert, C. 449.  
 Roberti 514, 515.  
 — Ereole dei 274 f.  
 Rochette, Raoul 450.  
 Röhlig, C. L. 213.  
 Römer, Ernst 181, 183.  
 Roger 243.  
 — Kurt 181, 183.  
 Roger-Ducasse 532.  
 Rogier, Felice Maria 252.  
 Romero, Dionisio 243, 246, 248, 249.  
 Monsard, Pierre de 132.  
 Rosenzweig 181.  
 Rosetti, Ant. 415, 532.  
 Rosetti, F. A. 26, 30, 32.  
 Roslaub 35, 41.  
 Rospiagliosi, Giulio 513.  
 Rossini, G. 190 f., 383, 453.  
 Roszischer (Geiger) 27.  
 Roth, Friedrich 205, 208, 212.  
 — Herman 639 f.  
 Rottauscher, A. 15.  
 Rottenberg 664.  
 Rousseau, J. J. 35, 40, 52, 358, 435, 438, 447.  
 Ruffel, A. 532.  
 Rudolf II., Kaiser 197 ff., 208.  
 Rudorff, Ernst 451.  
 Ruggert, G. M. 514.  
 Ruiz, Matias 249, 257.  
 Runge, Paul 2, 9, 13.  
 Ruppe, Christ. Friedr. 532.  
 Rus, Ottmar 111, 116.
- S
- Sacchi 39.  
 Sachs, Curt 189, 289—301, 506, 669.  
 Sachs, Hans 511.  
 St. Aubain, Mlle. (Sängerin) 50.  
 Saint-Evrement 135, 137, 138 f., 146.  
 Saint-Joix, G. de 428 f., 512.  
 Saint Luc, J. de 423.  
 Sajon, Carlo 515.  
 Salteri, Ant. 22, 28, 30, 33, 380, 663.  
 Salomon, Elias 320.  
 — J. P. 19.  
 Sandberger, A. 195 ff., 203 f., 207, 210, 149, 151, 428, 513.  
 Santiago, Francisco 253.  
 Saran, Franz 7, 164, 168.  
 Sarti, Gius. 19.  
 Sbarri, Gugl. 516.  
 Scaliger, Julius Caesar 132 f.  
 Scandello, Ant. 532.  
 Scarlatti, A. 357, 513, 522.  
 — Gius. 516.  
 Scarron, Paul 517, 519.  
 Schegar, J. 179, 180.  
 Scheibe, J. A. 129, 133 f., 419, 437, 441, 442, 443, 444, 447, 448.  
 Scheidt, Samuel 85, 90, 95.  
 Schemann, Ludwig 189.  
 Schenker, H. 347, 630 f.  
 Scherchen, Hermann 665.  
 Schering, Arnold 129, 147, 425, 434, 447, 514, 561 f., 573, 574, 577, 588 f., 590, 602, 633, 634.  
 Scheurl, Seb. 196, 211.  
 Schick, Ernst 28.  
 — Margarete 28, 36.  
 Schiedermair, L. 507, 509, 518, 524, 613.  
 Schiller, Fr. v. 662.  
 Schindler, Anton 268 f.  
 Schlesinger, A. 293.  
 Schlosser, F. v. 208.  
 Schmarlow, A. 429.  
 Schmelzer, Joh. Hr. 615, 617.  
 Schmidt, Adolf 329—331.  
 — Gustav Friedrich 129—157, 496—530, 608.  
 — Joh. Christoph 209.  
 Schmitz, A. 11, 126, 659—661.  
 — E. 332.  
 Schneider 181.  
 — Harfenist 1696 613.  
 — J. A. 459.  
 — K. E. 440.  
 — Max 5, 134.  
 Schobert, Joh. 422.  
 Schoeck, Ottmar 665.  
 Schöffler, Peter 592 f.  
 Schönberg, Arnold. Das trochäische Prinzip in Sch.s op. 13 „Friede auf Erden“ 158—176. — 665, 668.  
 Schönbrunn, Erwin 325.  
 Schöpferlin, Georg Wilhelm 608 ff.  
 Scholz, Hans 189.  
 Schott, Gerhard 150, 498, 500 f.  
 Schottelius, J. G. 134, 511.  
 Schramm, Albert 65 f.  
 Schreiber (cand. theol. 1737) 523.  
 — W. L. 72.  
 Schremmer, Wilh. 325.  
 Schubart, Chr. D. Fr. 322.  
 Schröder (Sänger) 33, 37.  
 Schuback, Jakob 437, 446, 447.  
 Schubert, F. W. 215.  
 — Frz. Ein Brief 350. — Sch.s Vater 466. — 62 f., 74, 320, 438, 654.  
 Schünemann, Georg 327, 328, 674.  
 Schürmann, Georg Kaspar 518, 524, 525, 530, 561, 566, 568.  
 Schütz, Heinr. 543.  
 Schütze, Joh. Friedr. 510, 516.  
 Schühbauer, Joachim 153.  
 Schulhoff, Erwin 667.  
 Schulz (Kompositeur) 25.  
 — J. A. P. 25, 111, 117, 438, 439, 441, 444, 446, 448.  
 — Dornburg, Rudolf 668.  
 Schumann, Clara 662.  
 Schumann, Rob. 320, 654, 662, 663.  
 Schurig, Arthur 127 f.  
 Schwachhofer (Sängerin) 36.  
 Schwarz, Rud. 215.  
 Schwarz, Josef 668.  
 Schweiger (Bildtiff) 27.  
 — A. 176.  
 Schwemfchu 523.  
 Seemüller, J. 590.  
 Seidel, F. L. 459.  
 Seiffert, Max 348, 668, 669.  
 Senf, Ludwig. Abdruck der Komposition: Non moriar 235 ff. — 219, 225, 416.  
 Serau, Rich. 507.  
 Siebeck, Hermann 174.  
 Sieber, Joh. Georg 42.  
 Sievers, E. 100 ff., 161.  
 Simon, Josef 661.  
 — Victor 532.  
 Simonetti (Sänger) 43, 52.  
 Sirola 180.  
 Sittard, Alfred 543.  
 Skala 538.  
 Skarzynski 181.  
 Smijers, P. A. 180, 182.  
 Solié, J. P. 39, 41.  
 Sondheimer, Rob. 362, 544.  
 Sonneck, D. G. 523.  
 Sorel de Souvigny, Charles 517.  
 Spandau 26.  
 Spanien s. a. Kodizes.  
 Speener, Ph. Jac. 150.  
 Sperger, Joh. 32.  
 Sperontes 448.  
 Spitta, Friedrich 228, 633.  
 — Philipp 77, 431, 519.  
 Spohr, Ludwig 662.  
 Spontini, G. (s. a. Weber) 42, 400.  
 Springer, Hermann 633, 666.  
 Squire, W. Barclay 215.  
 Stade, Friedr. 287.

Staden, Joh. 198.  
 — Sigm. Gottlieb, 135, 210, 212.  
 Stamis, Joh. 532.  
 — Karl 18, 20, 24, 48, 332, 532.  
 Stammeler, Wolfgang 66, 67, 70, 72.  
 Stampiglia, Luigi 507.  
 — Silvio 507, 514, 522.  
 Steffani, A. 357.  
 Stiglich, R. 347, 425.  
 Stehle, Bruno 67.  
 Steinhard, Erich 164.  
 Stefler, Adlle. (Harfenistin) 17.  
 Stephani, Hermann 621—624.  
 Sterkel, J. J. F. 17, 24, 30.  
 Stil, Der galante 418—430.  
 Stockhausen, Franz 662.  
 — Julius 544.  
 Stölzel, Gottfr. Frh. 133f.  
 Stolle, Gottl. 135, 136, 137.  
 Stolcer-Stavenski 667.  
 Stoll, Peter 663.  
 Stölzer, Thomas 219, 224.  
 Stradella, A. 513.  
 Straeten, E. van der 212.  
 Strauß, Rich. 354, 532, 663, 665, 666.  
 Stravinsky, Igor 664.  
 Strecke, Gerhard 165.  
 Streicher, B. 662.  
 Striggio, M. 496, 513.  
 Strinasacchi, Regina 39, 42, 43 ff.  
 — 49.  
 Strobel, Heinrich 362—402, 544.  
 Strung, Mik. A. 149, 151, 155, 502.  
 Strutius, Thomas 64.  
 Stürmer, Carl 462.  
 Stumpff, J. A. 662.  
 Succarini (Sängerin) 29.  
 Süßmayer, J. F. 34.  
 Sulzer, Joh. A. 440ff. — 448.  
 Sweenick, J. P. 540.

## T

Tappert, W. 309.  
 Telemann, G. Ph. Zu seinen Klavierphantasien 413f. — T. und der galante Stil 418, 424, 429, — 134, 443, 444, 502, 504, 518, 519, 520, 523, 669.  
 Temesváry 180.  
 Tenschert 181.  
 Terpander 290.  
 Teitel, Eugen, s. Motiv.  
 Thalberg 180.  
 — Sigismund 662.  
 Thaler, Jfko 667.  
 Thayer, A. W. 266, 659f.  
 Theile, J. 502.  
 Theobald v. Konstanz 532.  
 Theophrastos 291.  
 Thibaut, Jean Bapt. 271.  
 Thierfelder, Albert 287.  
 Thouret, Georg 669.  
 Thürschmidt 25.  
 Tieck, L. 451.  
 Tiersot, J. 304, 321.  
 Tieß, J. P. 134.  
 Tillier, Claude 309f.

Timotheos 291, 300.  
 Tobler, Alfred 63.  
 Toch, Ernst 667.  
 Tochtermann (Sänger) 34.  
 Todi, Luiza R. de Aguiar 17, 18, 24, 25, 30.  
 Toeschi, C. Guis. 20.  
 Toledo. Musik und Musiker 344f.  
 Tolstoi, Leo 317.  
 Tomeoni, F. 42, 43, 48.  
 Toni, Alceo 64.  
 Tonwort 622ff.  
 Torbé, Jaf. 180.  
 Torices, San Bernardo 250, 252, 263.  
 Torres, José de 252.  
 Totentanz s. Bilder.  
 Trall, Georg 667.  
 Trautner, A. W. 612f.  
 Trebucq, Sylv. 312.  
 Treiber, Joh. Friedr. 518.  
 Triest 419.  
 Truchado, Fray Raymundo 212.  
 Tschakowsky, P. 654, 657.  
 Türk, D. G. 420f.  
 Tunder, Franz 540.

## U

Uffenbach, Conr. Zach. u. Joh. Friedr. 131, 135, 141, 157, 489 ff. 520 f., 530.  
 Ulrich, Herzog v. Braunschweig, s. Anton.  
 Urtici, Herm. 294.  
 Unger, Rudolf 634.  
 Ungher, Karoline 662.  
 Universität s. Musikwissenschaft.  
 Ursprung, D. 13, 14, 15, 66.

## V

Vachon, Pierre 25.  
 Vado, Juan 263.  
 Vacci, Drazio 512, 513, 529.  
 Veneziano, G. 513.  
 Verazi 506.  
 Vermier, A. J. père 532.  
 Victoria, T. L. da 253, 261.  
 Vierdand, Joh. 540.  
 Vierling, Albert 73.  
 Vigon, Brankion 312.  
 Vinci, Leon. 513, 523.  
 Violine 255f.  
 Virdung, Sebastian 66, 255.  
 Vivaldi, A. 531.  
 Vockerodt, Gottfried 151f.  
 Voctus, Michael 532.  
 Vogler, Georg Joseph 214.  
 Vogel, H. 142, 144, 145, 527, 528.  
 Voigt, Michael 532.  
 Volkmann, Theophil Andreas 64.  
 Vondel, Joost van den 503.  
 Vortrag s. Motiv.

## W

Wagner, Peter 177, 278, 336—341, 349, 559, 560.  
 — Rich. 176, 332, 354, 355, 358, 409, 532, 577.

Waldberg, Max Freih. v. 143.  
 Wallaschef, R. 183.  
 Wallner, Bertha Antonia 65—74  
 Walter, Friedrich 349, 516.  
 Walthner, Johann 219.  
 — J. G. 86, 194, 213, 440.  
 Wassermann, Alfred 180.  
 Webb, Daniel 446, 447.  
 Weber, Karl Maria v. Der Fall Spontini W., Zur Vorgeschichte der Berliner Erstaufführung der Curyanthe 449—465. — W. u. Mehul 367, 374, 378, 385, 393f., 398. — 214, 320, 349f.  
 Webern, Anton v. 180, 183, 667.  
 Weckerlin, J. B. 304, 311.  
 Weckmann, Matth. 540.  
 Weezerza 181.  
 Wehl, Feodor 136f.  
 Weidemann 519.  
 Weigl, Karl 180, 181, 183.  
 Weilen, A. v. 514.  
 Weingarten, Paul 181, 183.  
 Weinwurm, Rudolf 183.  
 Weise, Christian 134, 511.  
 Weiß, Tobias 74.  
 Weisse, Hans 181.  
 Weissenbäck 181.  
 Weißland, Georg 201f.  
 Weißmann, Adolf 176.  
 Weigel 26.  
 Wellesz, Egon 158f., 175ff., 514, 559, 668.  
 Wendt, Christoph Gottlieb 523.  
 Weng, Caspar 609.  
 Wenzel, Joh. Christoph 152.  
 Werker, Wilhelm 176.  
 Werner, Arno 142.  
 — Gregor 663.  
 — Th. 565.  
 — Theod. W. 668f.  
 Werra, Ernst v. 348.  
 Westphal, J. J. H. 214.  
 Weßel, Hermann 485—495.  
 Weyden, Ernst 323.  
 Weyse, Chr. E. Fr. 117.  
 Wichmann, Hermann 531.  
 Widmann, Jos. Viktor 410.  
 Wiel, L. 514, 515.  
 Wieland, Chr. M. 526.  
 Wien, s. a. Musikbibliotheken, Musikwissenschaft.  
 Will, G. A. 194, 195, 198, 210, 212.  
 Willing, J. L. 36.  
 Windgassen, Sänger 361.  
 Winkelmann, Hans 179, 181, 183.  
 Winkler, Georg 667.  
 — Joh. 150.  
 Winter, Peter v. 366.  
 Wirth, J. 180.  
 Woelcke, Karl 28f.  
 Wofenius, M. Franc. 135.  
 Wolf, Ernst Wilhelm 442.  
 — Hugo 410f.  
 — Joh. 337, 552, 559, 560, 561.  
 Wolff, Ernst 665.  
 Wortmann, Antoni 72.  
 — Toni 180.  
 Wyzewa, L. de 428f., 512.

9

Daniewicz, Felix 315.

3

Zachau, J. W. 415.

Zanazzo, Giggi 313.

Zarate, Ortiz de 251.  
 Zarucke, Friedr. 152, 521.  
 Zelter, K. F. 231, 267, 438.  
 Zeltner, G. G. 195, 198.  
 Zeno, Ap. 141, 504, 507, 514, 515,  
 517, 524.  
 Zesen, Ph. von 134.  
 Ziani, P. A. 514.

Ziesemer, W. 634.  
 Zimmermann, H. 209.  
 Zinck, H. D. K. 117.  
 Zoref, Fritz 181.  
 Zulauf, Ernst 202.  
 — Mar 75—99.  
 Zuth, Jos. 180.

## II. Die in der „Bücherschau“ angezeigten Werke

Die Titel sind so weit als möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit Verlagsangaben sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Referenten stehen in Klammern hinter dem Buchtitel; von den Namen der Referenten ist auf den Verfasser des besprochenen Buches verwiesen.

Aber: Musikinstrumente 119.  
 Albert: Luther 533.  
 Abramsen: Elements romans et  
 • allemands dans le chant gre-  
 gorien 342.  
 Afos: Fr. Liszt 119.  
 Albertini: Beethoven 466, 625.  
 Albini: Beethoven 119.  
 Altenburg: E. Loewe 670.  
 Altmann: Kammermusikliteratur  
 [englisch] 119.  
 Andro: M. Gutheil-Schoder 342.  
 Angeloni: Il liutaio 342.  
 Annuario Musicale Italiano (Ein-  
 stein) 184.  
 Anrep-Nordin: Musikhistor. avdel-  
 ningar 342.  
 Ans, cinquante, de musique fran-  
 çaise 670.  
 Archiv f. Musikwissenschaft 5, J. 3,  
 4, 58, 342.  
 Arger: L'Art du Chant 533.  
 Arkwright: Catalogue... Library  
 of Christ Church Oxford 466.  
 Armin: R. Weg 670.  
 Armstrong: The romantic world of  
 music 466.  
 Askoe: Mod. Musikläre 670.  
 Auber: Fra Diavolo. Neu über-  
 setzt 625.  
 Auer, K.: My long life in music 670.  
 — M.: Bruckner (Ursprung) 533.  
 Auerbach: Tonkunst und bildende  
 Kunst 268.  
 Augenetter u. Blümmel: Lieder der  
 Einserschützen 625.  
 Bär, Der: Jahrbuch (Einstein) 268.  
 Bäg: Musik zu Goethes Faust 631.  
 Bagier: M. Reger 119.  
 Baratour: De la voix 670.  
 Barba: Lieder von R. Franz 61.  
 Bartholini: Wagner 670.  
 Bartók: Volksmusik der Rumänen  
 119.  
 Bas: Accompagnement du Chant  
 Grégorien 119.  
 Bauer, Anton, f. Hauer.  
 Bauer-Lechner: Mahler (Einstein)  
 534.  
 Baumstark: Liturgie (Ursprung) 625.  
 Becking: Zur musikal. Romantik  
 670.  
 — Gustav f. Kroll.

Beethoven: Briefe, Hrsg. Kastner-  
 Rapp 120. — Briefe, Ausgew.  
 Eichinger 466. — Fidelio, Text  
 408. — Konversationshefte,  
 Hrsg. Nohl 120. — (Unger) 268ff.  
 Behrend: Beethovens Klavierfona-  
 ten 670.  
 Beiträge zur Musik u. Musikwiss.  
 5, 9 342.  
 Bekker: Gesamm. Schriften Bd. 3,  
 342. — Neue Musik 184.  
 Bellaigue: Promenades lyriques  
 670.  
 Benz: Die Stunde der deutschen  
 Musik 270, 342.  
 Berlioz: Etude d. symph. de Beet-  
 hoven 625.  
 Beyer, M.: Breve fra Grieg til  
 F. Beyer 466.  
 — D.: Bach 670.  
 Bie: Oper 58.  
 Biele: Musikleben von Baugen  
 270. — (Werner) 466f. —  
 Musikgeschichte von Baugen  
 670.  
 Birner: Joach. a Burgl 631.  
 Bistran: Jos. Marx, 342. — Sme-  
 tana 466.  
 Blömer: Kl. Musikgeschichte (Wer-  
 ner) 58.  
 Blümmel: Aus Mozarts Freundes-  
 ... kreis (Haas) 466. — Mo-  
 zart 184. — (f. a. Augenetter).  
 Blumenthal: Geschichte d. Musik  
 270.  
 Bonmert: Saint-Saëns 342.  
 Bory: Liszt et la Comtesse d'Agoult  
 467.  
 Boschet: Ches les musiciens. T. 2  
 467.  
 Brands: Suite, Sonate u. Sym-  
 phonie 120.  
 Bridge: Shakespearian Music 59,  
 120.  
 Brod: Sternenhimmel 342.  
 Bücher: Arbeit u. Rhythmus 270.  
 Bücken: München als Musikstadt  
 (Wallner) 342f. — (Bücken)  
 416. — Führer u. Probleme d.  
 neuen Musik (Günther) 467. —  
 Der heroische Stil in der Oper  
 670.

Bulletin de la Société „Union  
 Musicologique“ III, 1, 2, 270,  
 343.  
 Burgeß: Rudiments of Plainchant  
 120.  
 C  
 Caillaud: Notions d'acoustique 343.  
 Callan-Beaurain: F. Pacius 467.  
 Calvocoressi: Musical Criticism  
 184.  
 Cametti: L'Accademia Filarmon.  
 Roma 467.  
 Casimiri: Cantantibus Organisi  
 670.  
 Catalogo delle opere musicali-  
 Città di Vicenza 277.  
 Cesari: Musica alla Corte Sforzesca  
 408.  
 Chop: Puccini, Bohème 408. —  
 W. Rinken 467.  
 Chartier: Des droits du musicien  
 sur son oeuvre 120, 184.  
 Coeuron: Musique et Littérature  
 184.  
 Corodini: Abbatini, Apolloni, Cenci  
 120.  
 Cunz: Musikjahrbuch 121.  
 Curzon: E. Reyer 270. — J. B.  
 Faure 670.

D

Dahl: Musikkulturella studier. 467.  
 Dahms: Offenbarung der Musik  
 534. — (Einstein) 408. — Musik  
 des Südens 343.  
 Dancert: Gesch. d. Gigue 61.  
 Dandelot: La Société des Concerts  
 du Conservatoire 625.  
 Dannenberg: Gesangskunst 185.  
 Daube: Wagner 185.  
 Decsey: Lehar 625.  
 Degen: Die Lieder Webers 534.  
 Della Corte: L'Opera Comica Ita-  
 liana nel 1700 185.  
 Dittberner: Goldene Worte 343.  
 Dörmann: F. Massary 409.  
 Donati Pettoni: D'Annunzio e  
 Wagner 120.  
 Draeske: Verzeichnis seiner Werke  
 534.

Dresden: Muzickleven in Nederland sinds 1880 534.  
 Duchartre: La comédie italienne 670.

## E

Eckstein: Bruckner 409.  
 Eggen: Skalaudier (Leifs) 538.  
 Eichhoff, Paul f. Luther.  
 Einstein, A. f. Annuario, Vár, Bauer-  
 Lechner, Dahms, Griesser, Grün-  
 feld, Grunsky, Haffe, Hoff-  
 mann, Jachino, Jahrbuch, Kahl,  
 Kalender, Kirsch, Mayerhoff,  
 Mengelberg, Moser, Nettel,  
 Schmitz, Seidel, Smijers.  
 Theaterbuch, Widmann, Wolf.  
 Eisenmann: Das große Opernbuch  
 120.  
 Eitner: Quellenlexikon 625.  
 Engel: Stimmbildungslehre 467.  
 Ehmansdorfer: J. Reiter 670.,  
 Euringer: Plauderbuch 270.  
 Evans: Beethovens nine sympho-  
 nies 409.

## F

Falena: L. e M. Mancinelli 185.  
 Festschrift d. Akademie d. Tonkunst  
 in München 670.  
 Festspielführer: Bayreuther 670.  
 Finizio: Quelle che ogni pianista  
 deve sapere 120.  
 Fink: Handb. f. d. Klavierunter-  
 richt 670.  
 Fischer, H.: B. U. Weber 186.  
 — H. W.: Tanzbuch 467.  
 Fischer-Hohenhausen: R. Strauß  
 670.  
 Fleming: The Music of the Congre-  
 gation 120.  
 Flemming: Gesch. d. Jesuiten-  
 theaters 120.  
 Flower: G. F. Handel 120.  
 de Fourcauld: Wagner 270, 343.  
 Frimmel: Beethoven-Forschung 120.  
 — Beethoven 270.  
 Fryklund: Brev af C. Wennerberg  
 467.

## G

Gabeaud: Cours de Solfège 120,  
 270.  
 Gal: Partiturlernen (Koth) 185.  
 Gardner u. Nicholson: English  
 Church Music 120.  
 Gast: Briefe an Nietzsche 409.  
 Gavino: Canti di Sardegna 467.  
 Gehlhoff: Entwicklung von Volks-  
 liedmelodien 346.  
 Geiger, Albert f. Piqueras.  
 Geiringer, Karl f. Sauerlandt.  
 Gennrich: Vortrag der Chansons de  
 geste 270.  
 Gerold: Schubert 343.  
 Gianturco: Debussy 120.  
 Giese: Körperseele 670.  
 Giglioli: Nozioni indispens. a chi  
 studia la musica 467.  
 Giltay: Bow Instruments 185.

Gluck: Iphigenie in Aulis, Text  
 409. — Orpheus u. Eurydike  
 409.  
 Glyn: Elizabethan Virginal music  
 625.  
 Godfrey: Memories and music 534.  
 Goldschmidt: Materialien zur Mu-  
 siklehre 270, 467, 670.  
 Grabner: Allg. Musiklehre 409.  
 Graham: Welsh music 270.  
 Gregor: Das Theater in der Wiener  
 Josefstadt 671.  
 Grellsamer: L'anatomie... du  
 violon... 671.  
 Griesser: Nietzsche u. Wagner (Ein-  
 stein) 409.  
 Grünfeld: In Dur u. Moll 343. —  
 (Einstein) 468.  
 Grunsky: Bruckner (Einstein) 468.  
 Günther, S. f. Rücken.  
 Guericke: Die Orgel 120.

## H

Haas, Rob. f. Blümmel.  
 Haefler u. Ziehen: Musikal. Be-  
 gabung (Mayer) 270.  
 Händel: Kodelinde, Text 625, Zer-  
 res, Text v. Hagen 671.  
 Händel-Opern-Festspiele 671.  
 Halm: Bruckner 185.  
 Handchin: Musforgesky 271, 468.  
 Hartmann: Konsonanz u. Disso-  
 nanz 61.  
 Haffe: D. Cornelius (Einstein) 59.  
 Hauer: Vom Wesen d. Musikalischen  
 (Bauer) 534 f.  
 Haydn: Schöpfung. Jahreszeiten  
 120.  
 Heindel: Mysteries of the great  
 operas: Faust, Parsifal... 120.  
 Heinrichs: Der Singchor... zu Cas-  
 sel 468.  
 Hensel: Familie Mendelssohn 535.  
 — u. Kampe, Der Singstreit 271.  
 Hildebrandt: Wagner u. Nietzsche  
 271.  
 Hoëg: La Musique Byzantine  
 (Welleß) 271.  
 Hoffmann: Korngold (Einstein) 468.  
 Home: Ear Training 468.  
 Huber: Ausdruck musikal. Elemen-  
 tarmotive (Mies) 468 f.  
 Hunziker: H. G. Nägeli 343.  
 Huré: L'Esthétique de l'Orgue 120.  
 Hurigny: Histoire de la Musique  
 343.

## J

Jachino: Strauß-Salome (Einstein)  
 470.  
 Jadasohn: Kompositionslehre 60.  
 Jahn: Nürnberger Musikinstru-  
 mentenbau 475.  
 Jahrbuch Peters 1922/23 (Einstein)  
 626.  
 Jodelsohn: Gesänge der persischen...  
 Juden 470. — Gesänge d.  
 oriental. Sefardin 470.

Jepfesen: Der Palestrinastil 120.  
 — (Drel) 470.  
 Jöbde: Unser Musikleben 120. —  
 Ringel, Rangel, Rosen 535.  
 Joyce: Chamber music 409.  
 Jung: Aufstieg der Violine 672.  
 Jvo: Diagnostik der Stimme 343.

## K

Kahl: Musik im Rheinland (Ein-  
 stein) 272.  
 — Willi f. Drieslander.  
 Kalender: Alt-Wiener 1924 (Ein-  
 stein) 466.  
 Kampe f. Hensel.  
 Kapp: Beethovens Briefe 120.  
 Karsten: Die Instrumentation  
 Schumanns 61.  
 Kastner: Beethovens Briefe 120.  
 Kaul: Würzburger Hofmusik 671.  
 Keller: Geschichte d. Musik 60. —  
 Tschaitkowsky 272.  
 Kempter-Scheurer, Reform des Mu-  
 sikkulwesens 472.  
 Kern: Das Violinspiel 535, 626.  
 Key: Caruso 535.  
 Kinsky, G. f. Sachs.  
 Kirnbauer: Das deutsche Berg-  
 mannsvolkslied 120.  
 Kirsch: Die Bibliothek des Musikal.  
 Instituts Breslau (Einstein)  
 535.  
 Kitson: Counterpoint 626.  
 Klein: The Bel Canto 472.  
 Klier: Die Querpfeife 121. —  
 (Sachs) 626.  
 Kobald: Alt-Wiener Musikstätten  
 185.  
 Kosler: Kunst des Altmens 472.  
 Krehbiel How to listen music 60.  
 — The pianoforte 60.  
 Kreuzer: Klaviertechnik 185.  
 Krogh: Das dänische Singspiel im  
 18. Jhdt. 472.  
 Kroll: E. L. A. Hoffmann (Becking)  
 473.  
 Kruse: Frz. Schubert 272.  
 Kuckuf: Peter Winter 539.  
 Küssel: Musikgeschichte v. Königs-  
 berg 121.  
 Kurz: Neuland f. Schulgesang 626.

## L

Lach: Eine Tiroler Liederhandschrift  
 121. — D. musikal. Kunst-  
 wesen 409.  
 La Mara: Berlioz 185.  
 Landormy: Bizet 535.  
 Lang: Bruckner 671.  
 Leckschmidt: Forsters Liederbuch 631.  
 Lehnert: Das Wissenswerteste a. d.  
 Musik 473.  
 Leichtentritt: Händel 535.  
 Leifs, Jón f. Eggen.  
 Leopoldt: Kunstgesang 671.  
 Lijst: Chopin 121.  
 Litzmann: Cl. Schumann 60.  
 Lorrain: G. Lefeu 473.  
 Lörzing: Undine 626.

Louis: Aufgaben . . . Harmonielehre 671.  
 Louis-Chuille: Harmonielehre 671.  
 Lubrich: Hauschoralbuch 671.  
 Luti: Il teatro sociale di Mantova 185.  
 Lundgren: Musikal. Reallexikon 671.  
 Lunelli: Un' opera in musica 185.  
 Lundgren: Musikal. reallexikon 671.  
 Lunelli: Un' opera in musica 185.  
 Luther: Lieder. Werke Bd. 35 (Wallner) 277 f., (Eichhoff) 278 ff.  
 Luzzio: Studi Verdiani 185.  
 Lyser u. Drtlepp: Beethoven 671.

## M

Mc Colvin: Music in public libraries 535.  
 Magrini: Manuale di musica 60.  
 Maneri: Dell' intelligenza musicale 185, 473.  
 Maranesi: Il Cigno di Pesaro 121.  
 Marzi: Methode „Marzi“ 626.  
 Martens: The art of the prima donna 344.  
 Martin: Les Conditions de vie 344.  
 Masson: Berlioz 60, 344.  
 Mayer, Wilh. f. Haeker.  
 Mayerhoff: Der Chordirigent (Einstein) 60.  
 Melodier, Færøske, til Danske Kæmpeviser. Saml. Thuren og Nielsen 185.  
 Mengelberg: Mahler (Einstein) 60.  
 Menst = Klarbach: Mt = Münchener Theater-Erinnerungen 121.  
 Merlin: Organologia 473.  
 Mersmann: Musik d. Gegenwart 344.  
 Metternich: Souvenirs 671.  
 Meyer, F.: Von der Violine 121.  
 — G.: Volkstänze 473.  
 Mies, Paul f. Huber.  
 Milankovitch: Moderne pianistische Kunst 344.  
 Mirauer: Zwischenaktsmusik d. dtsh. Theaters d. klass. Zeit 61.  
 Moreck: Die Musik in d. Malerei 671.  
 Moser, A.: Violinspiel 185.  
 — H. J.: Gesch. d. deutschen Musik 272. — Wörterbuch (Einstein) 272.  
 Mozart: Bäsle-Briefe 273. — Zaubersflöte, Text 409.  
 Müller-Blattau: Gesch. d. Fuge (Werner) 473 f.  
 Museum, Muziekhistorisch, van Scheurleer 345.  
 Musiker-Kalender 1924 185.  
 Musikjahrbuch, Deutsches 121, 273.  
 Musikleben des Steierlandes 535.

## N

Nagel: Beethoven u. seine Klavier-sonaten 344.  
 Natali: Metastasio 121.  
 Naumann: Musikgeschichte 273.  
 Nejedlý: Smetana 474, 671.

Nettl: Alte jüdische Spielleute (Einstein) 474.  
 Nicholls: The language of music 671.  
 Nicholson u. Gardner: English Church Music 120.  
 Nietan: Buffo-Scenen d. spätvenezian. Oper 672.  
 Noble: Shakespeare's use of songs 61.  
 Nohl: Beethovens Konversationshefte 120. — (Unger) 268 ff.  
 Norlind: Beethoven 61. — Wagner 61.  
 Normann: Musikordbok 671.

## O

Oberdorfer: Beethoven 474.  
 Ochs: Der deutsche Gesangverein 185.  
 Offenbach: Orpheus in der Unterwelt 626.  
 Orel: Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst 121.  
 — Alfred f. Jepsesen.  
 Ortlepp f. Lyser.

## P

Pamer: Die Lieder Mahlers 61.  
 Panizzardi: Wagner in Italia. Vol. 2. 474.  
 Paulig: P. Cornelius 186.  
 Pearce: Sims Reeves 671.  
 Perracchino: L'opera pianist. di Debussy 671.  
 Peters: Grundlagen der Musik 344, 474.  
 Peterson-Berger: P.-B. recensionen 474.  
 Petrich: E. M. Arndt u. das Kirchenlied 121. — P. Gerhardt 121.  
 Pfordten, v. d.: Der Musikfreund 121.  
 Photiades: La symphonie en blanc majeur. Marie Kalergis 474, 626.  
 Piqueras: Música y músicos toledanos (Geiger) 344 f.  
 Pirro: Bach 626.  
 Pohl: Haydn 186.  
 Pole: Philosophy of music 671.  
 Pougin: Le violon . . . 1924.  
 Pratt: Encyclopedia of music 474.  
 Pulver: A dictionary of old English music 61, 121.

## Q

Quartero: Trattato di Canto 186.  
 Quint: Tonanalyse 672.

## R

Rabich: Musikgeschichtl. Prüfungsaufgaben  
 Racc: Rossini 121.  
 Ramul: Moderne Klaviertechnik 344.  
 Raugel: Les organistes 273.

Rech: Heimatlieder aus . . . Galizien 672.  
 Refoulé: La Sonate pour piano 345.  
 Reiniß: Beethoven 626.  
 Reuschel: Le violon . . . 672.  
 Riemann: Gesangskomposition 186. — Harmonie u. Modulationslehre 186. — Klavierspiel 186. — Musikgeschichte 186. — Orchestrierung 186. — Orgel 273. — Partiturspiel 273. — Phrasierung 273. — Wie hören wir Musik 186.  
 Ritte: Höhenweg d. Pianisten 474.  
 Robert: P. E., Une corresp. inéd. de Boieldieu 672.  
 Robert: P. L.: La bataille romantique 345.  
 Rost: Fr. Abt 474.  
 Roth, Hermann f. Gal.  
 Rottluff: Musikleben v. Königsberg 672.  
 Russo: Lor. da Ponte 535.  
 Rustico: Il teatro antico di Novara 186.  
 Rychnovský: Smetana 474.

## S

Sachs: Die Musikinstrumente 121. — Die modernen Musikinstrumente 186. — Das Klavier (Rinsky) 626 f. — Babylonische Notenschrift 672. — Sammlung alter Musikinstrumente (Rinsky) 536 f. — Curt f. Klier, Wellesz.  
 Samson: Le Chant dans les Collèges chrétiens 273.  
 Sauer: Orgel-Literatur 273.  
 Sauerlandt: Musik in fünf Jahrhunderten der Malerei (Geiringer) 273 ff.  
 Savill: Music, health and character 345.  
 Schäfer: H. Strauß 627.  
 Schemann: Wagner 672.  
 Schenker: Der Tonwille 627.  
 Schering: Grundgestalt unserer Choralmelodien 627.  
 Schilling: Beethovens Missa solemnis 276. — (Wegel) 627.  
 Schlozer: Strjabin 276.  
 Schmidt: Beethoven 627.  
 Schmitz: Beethoven (Einstein) 627 f. — Beethovens „Zwei Prinzipie“ 121, (Wegel) 537.  
 Schneider, Ch.: Critique musicale 345.  
 — L.: Hervé. Ch. Lecocq 345.  
 Scholes: Crotchets 475.  
 Schröder: B. Molique 276.  
 Schwarz: Merkbüchlein f. Gesangstudierende 345.  
 Schwefsch: Bruckner 276.  
 Sechter: Finale der Jupiter-Symphonie 273.  
 Seidel: Gesch. d. Moskauer Orchesters (Einstein) 186.  
 Servières: Les Organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles 121. — Saint-Saëns 345.

Setaccioli: Critica musicale 186.  
 Seymour: The reproduction of sound 61.  
 Sigon: La rinascita della Liuteria 475.  
 Sigrift: La Messe solennelle de Bach 276.  
 Simonatti: L. Mabellini 61.  
 Singer: Bruckners Chormusik 345. — Vom Wesen der Musik 345.  
 Skrijabin: Prometheusche Phantasien 345.  
 Smetana: Die verkaufte Braut. Textb. 475.  
 Smijers: Linton als Motettenkomponist (Einstein) 276 f.  
 Sordet: Douze chefs d'orchestre 538.  
 Stapper: Liturgik (Werner) 345.  
 Steglich: R. 346.  
 Steiniger: Das Leipziger Gewandhaus 628.  
 Stendhal: Vie de Rossini 475.  
 Steven: H. C. Breidenstein 277.  
 Stier: Psychologie u. Logik in der Musik 121.  
 Stord: Mozart 277.  
 Sturm: D. ev. Gesangbuch d. Aufklärung 277.

## I

Lavener: Tudor church music 475.  
 Theaterbuch, Prager. Hrsg. Schlußerpacher (Einstein) 409.  
 Thiele: Familie Bach in Mühlhausen 410.  
 Thienemann: Partiturspiel 186.  
 Thistleton: Violin Playing 346.  
 Tierrot: Lettres de Musiciens 475.  
 Tillyard: Byzantine Music (Wellesz) 628 f.

Toch: Melodielehre 186.  
 Trotter: Music and mind 475.  
 Trucchia: Lo studio del Piano-forte 121.

## II

Unger, Max f. Beethoven.  
 Ursprung: Palestrina-Renaissance in der kathol. Kirchenmusik 629. — D. f. Auer, Baumstark.

## B

Wallas: G. Migot 475.  
 Venezian: La teoria della musica 121.  
 Vercheval: Dictionnaire du violoniste 277, 346.  
 Vidor: Begriffsbestimmung des musikal. Charakterstücks 631.  
 Villar: Soliloquios 538.  
 Volkstänze, altösterreichische. Gef. Zober 184.  
 Vrieslander: C. P. E. Bach 277. — (Kahl) 629 ff.

## W

Wagner: Oeuvres en prose 631. — W. u. Niemann. Ein Gedebuch. Hrsg. Altman 475.  
 Walker: Hist. of Music in England 631.  
 Wallner: Das Volkstümliche im Lied des 17. Jhdts 61. — Bertha Antonia f. Bücken, Luther.  
 Walters: The Bethlehem Bach choir 61.

v. Waltershausen: Orpheus u. Eurydike 121. — (Werner) 346.  
 Weber: Curyante. Neueinrichtung v. Band 346. — Freischütz, Text 410.  
 Weingartner: Aufführung klassischer Symphonien 282.  
 Wellesz, Zur byzantin. u. oriental. Kirchenmusik (Sachs) 538 f. — Egon f. Hoëg, Tillyard.  
 Wennerberg: Brev 283.  
 Werker: Die Matthäus-Passion 283.  
 Werner: Th. W. f. Blömer, Müller-Blattau, Stapper, Waltershausen.  
 Westerby: History of Pianoforte Music 283.  
 Wetzy: Bildung d. musikal. Geschmacks 631.  
 Wegel: Hermann f. Ramul, Schilling, Schmitz.  
 Widmann: Die Orgel 122. — J. B. Widmann (Einstein) 40.  
 Widor: Imitation Musicale 346.  
 Wießner: Der Stabreimvers in Wagners Nibelungen 410.  
 Will: L'art du Carillon 346.  
 Williams: Folk-songs of the upper Thames 122.  
 Winzler: Musikalische Harmonien 283. — Technik des Geigenspiels 283.  
 Wolf: Briefe an Potpeschnigg (Einstein) 410 f.

## 3

Zend: Sixtus Dietrich 631.  
 Ziehen f. Haefler.  
 Zuth: Die Gitarre 61.

## III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuauflagen alter Musikwerke.

Anordnung wie bei II.

## A

Amusements des Musiciens français du XVIIIe siècle 672.  
 Anthologia Polyphonica. Ed. Casimiri 672.

## B

Bach, J. Chr.: Klaviersonate Hrsg. Sondheimer (Einstein) 348 f. — J. S.: Arien f. Tenor. Bearb. Mandyczewski 539. — Inventionen. Jubiläumsausg. Hrsg. Freig. 411. — (Günther), 475. — Kantate Nr. 53. 476. — Kaffeekantate 475. — Konzert für 2 Klaviere (Einstein), 283. — Magnificat (Einstein) 476. — Magnificat. Hrsg. Schering 632. — H moll-Messe, Faksimile 632. — Notenzbüchlein 61. — Präl. u. Fuge

f. Orgel. Hrsg. Kinsky (Einstein) 283. — Sonate A f. B. u. Pfte bearb. Reger 122. — Weihnachtsoratorium Hrsg. Schering 122. — K. Ph. C.: B-Album. Hrsg. Caland 61. — (Kahl) 347. — Concerto p. Violoncelle Rév. Pol. lain 672. — Dreißig geistl. Lieder. Hrsg. Roth 122. — Sonate C f. Fl. u. Pfte bearb. van Leeuwen 122. — Sonatine f. Klav., 2 Fl., 2 Viol., Viola u. Vc. Hrsg. v. Damed (Einstein) 283. — W. Fr.: Konzert F f. 2 Pfte bearb. Hünze-Reinhold 122.  
 Beethoven: Fidelio. Part. (Einstein) 347. — Fis dur-Sonate. Faksimile 122. — Klavierkonzert C dur 187. — Klavier-sonaten. Hrsg. Lamond (Mies) 672 f.

Biber: Fünfzehn Mysterien. Bearb. Reig 284.  
 Boccherini: Menuett. Bearb. Sondheimer 284. — Quintett. Hrsg. Albert 122.  
 Boieldieu: Trio op. 5. Hrsg. Saint-Foir 122.  
 Brahms: Vier ernste Gesänge. Faksimiledruck 122.  
 Burtchude: Passacailles... Rev. Tournemire 632.  
 Byrd: The Leaves be greene (Einstein) 476.

## C

Canzoni popolari del Piemonte Hrsg. Sinaglia 63.  
 Carulli: Gitarrenschule 61. — Bearb. Zuth 476.  
 Cesar: Magnificat 122.  
 Corelli: Concerto grosso. Hrsg. Damed. 284

Couperin: Pièces p. Violon et Piano. Retr. Bouvet 187.  
Court, At the, of Queen Anne 61.

## D

Dalayrac: Guldare. Rec. Capet 122.  
Dowland: Altengl. Madrigale zur Laute. Hrsg. Bruger 411. — Solostücke f. d. Laute. Hrsg. Bruger 411.

## E

Eichner: Sonate Fdur f. Kl. u. Viol. Bearb. Sondheimer (Einstein) 476.  
Einstein, Alfred f. Bach, Beethoven, Byrd, Eichner, Haydn, Klemetti, Maichelbeck, Mozart, Naumann, Organum, Paganini, Palestrina, Parsons, Perslke, Peurl, Philharmonia, Polaci, Rigel, Rossini, Schubert, Stamisch.  
Epstein, Peter f. Telemann.

## F

Frescobaldi: Partite p. Clavicembalo . . . Bogen 122.

## G

Ganassi: Regola Rubertina. Hrsg. Schneider 673.  
Geiger: Albert 540 ff.  
Gluck: Les Pélerins de la Mecque. Kl. A. p. Weckerlin 187.  
Gomółka: Psaltera Polski z R. 1568. Hrsg. Reiff 476.  
Grétry: L'amitié en épreuve 122.  
Groulez: Airs de l'opéra français 476.  
Günther, Siegfried f. Bach.

## H

Händel: Wassermusik. Bearb. Seiffert 122. — Orgelfonzert Nr. 5. Bearb. Seiffert 122.  
Hagius: Psalm 117. Hrsg. Seiffert 122.  
Heuß, A. f. Mozart.  
Haydn: Quartett f. Laute, V., Ba., Vc. Hrsg. Bruger 411. — Englische Canzonetten. Hrsg. Landshoff-Wolfskehl 673. — Werke, Kantaten u. Oratorien (Einstein) 62.  
Hoffmann: Die Maske 476. — Klavier-sonate cis moll. Hrsg. Westermann (Kroll) 123. — Musikal. Werke. Hrsg. Becking (Kroll) 123 f.

## K

Kahl, Willi f. Bach.  
Klemetti: Musik zu Vallis Gratiae (Einstein) 347.  
Klavierstücke d. 16.—18. Jhdts. Hrsg. Schwarz 539.  
Knüpfer: Motette. Bearb. Schering 123.  
Kroll, Erwin f. Hoffmann.

## L

La Fleur des Musiciens de Ron-sard. Rec. Expert 287.  
Lautenkunst, Alte. Hrsg. Bruger 411.  
Le Jeune: Octonaires de la vanité. Publ. Expert 632.  
Lente-Film Compositives. Nederland. Boerendansen 123.  
Leo: Concerto a quattro Violini Hrsg. Polo 123. — Concerto p. Violoncello. Riv. Cilea e Viterbini 347.  
Locatelli: Sonate. Hrsg. Debroux 348.

## M

Maichelbeck: Zwei Klavier-sonaten. Singer. Beckbecker (Einstein) 348.  
Marcello: Didone. Hrsg. Loni 285.  
Mascitti: Sonate. Hrsg. Peyrot u. Rebusat 673.  
Mattheson: Zwölf Kammer-sonaten f. V. u. Vfte. Bearb. van Leeuwen 123.  
Méhul: L'Irato ou l'Emporté. rec. Expert 123.  
Mendelssohn: Elias. Hrsg. Gál 285.  
Meyer, Kathi f. Monteverdi.  
Mies, Paul f. Beethoven.  
Monteverdi: Il ritorno d' Ulisse. Hrsg. Haas (Meyer) 284 f.  
Mozart, Leop.: Notenbuch. Veröff. Albert (Heuß) 123 ff. — B. A.; Zwei Klondos. Hrsg. Gál (Einstein) 286. — Zauberflöte. Part. Hrsg. Albert (Einstein) 477. — Missa brevis. Hrsg. Rouland 286. — Maurerische Trauermusik 286. — Jupiter-Symphonie. Faksimile 539.

## N

Naumann: Klavier-sonate. Hrsg. Sondheimer (Einstein) 348 f. — Stücke f. Klavier. Bearb. Sondheimer (Einstein) 539. — Zwei Lieder. Hrsg. Sondheimer 187.  
Niessche: Musikal. Werke. Hrsg. Göhler 673.

## O

Organum. Hrsg. Seiffert (Einstein) 540.

## P

Paganini: Ausgew. Kompositionen. Hrsg. Rinsky u. Rothschild (Einstein) 477. — Allegro maestoso. Rev. Franzoni 286.  
Palestrina: Stabat Mater. Singer. Wagner (Einstein) 349. — Missa Papae Marcelli. Rev. Schering 632.  
Parsons: In Nomine. For string quartet (Einstein) 477.  
Pedrell-Angles: Madrigals d'En Brudieu (Geiger) 540 ff.

Perslke: In Nomine. For string quartet (Einstein) 477.  
Peurl: Variationensuite. Bearb. Damed (Einstein) 349.  
Philharmonia-Partituren (Einstein) 477 f.  
Polaci, Sinfonie. Hrsg. Sondheimer (Einstein) 542. — Sinfonie. Hrsg. Sondheimer 286.  
Porpora, Sonata p. V. e B. Hrsg. Respighi 632.  
Praetorius, M.: Ein feste Burg 126. — Zwiagesänge 542.

## R

Raimund: Gesänge der Märchen-dramen. Hrsg. Drel 286.  
Raimund-Liederbuch. Bem. v. Bauer u. Kraus 349.  
Rietsch, Hrch. f. Taghorn.  
Rigel: Adagio. Hrsg. Sondheimer 286. — Sinfonie Ddur (Einstein) 478.  
Rossini: Ouverturen zu „Barbier v. Sevilla“ u. „Diebische Eister“ (Einstein) 478.

## S

Sammartini: Introduzione f. V. u. Kl. v. Sondheimer 187.  
Scarlatti, A.: Composizioni per Clavicembalo riv. Longo 126.  
Scheidt: Werke I. Bd. 287.  
Schein: Werke Bd. 7 187.  
Schubert: H moll-Symphonie. Faksimile 287. — Sonate f. Kl., V. u. Vc. (Einstein) 62. — Sonate Cdur f. Piano. Ergänzt Krenek (Einstein) 187.  
Schüh: Deutsche Konzerte. Bearb. Sporn 126. — Drei kleine geistl. Konzerte. Bearb. Mendelssohn 126. — Psalm 121. Bearb. Seiffert 126.  
Senallie: Sonate. Hrsg. Debroux 349.  
Sperontes: 12 Lieder. Für Laute v. Dahlke 287.  
Stamisch, Karl: Quartett. Hrsg. Damed (Einstein) 287. — Violonkonzert. Bearb. Klengel 287.  
Strauß: Tod u. Verklärung. Faksimile 543.

## T

Taghorn, Das. Hrsg. Kottauscher u. Paumgartner (Rietsch) 411 ff.  
Telemann: Fantaisies p. le Clavecin. Hrsg. Seiffert (Einstein) 413 f. — Konzert f. vier Violinen. Hrsg. Damed (Einstein) 187 f.  
Tessarini: Sonate. Hrsg. Debroux 349.

## V

Vivaldi: Sonata p. V. e B. Hrsg. Respighi 349, 632.

## W

Wagner: Siegfried-Idyll. Faksimile 126.







# Zeitschrift

für

# Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

---

6. Jahrg.

Oktober 1923

Heft 1



529.0400.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

10/10/10

10/10/10

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft

6. Jahrgang

Oktober 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied<sup>1</sup>

Von

Heinrich Rietsch, Prag

Diese Leitsätze gelten für das deutsche einstimmige Lied von der Zeit an, da es in seiner Tonfolge klar aufgezeichnet erscheint, bis zu jener Zeit, in der auch die rhythmische Form unzweideutig zu erkennen ist. Das ist die Zeit der linierten Neumen (Übergangsschrift) und der Mensuralschrift, und meine Ausführungen beziehen sich daher hauptsächlich auf die rhythmische Lesung der Liedweisen, die in keiner der beiden Schriften vollkommen vorgezeichnet ist<sup>2</sup>. Sie sind eine z. T. durch neue Belege gestützte Zusammenfassung der von mir an verschiedenen Stellen dargelegten und bei Übertragungen alter Lieder beobachteten Grundsätze. Ich möchte noch hinzufügen, daß die Zahl dieser Leitsätze nicht abschließend gedacht ist.

Es ist zu betrachten A) die Art der Niederschrift und B) deren Lesung.

### A) Die Art der Niederschrift.

#### I.

Die Schriftart ist quellenmäßig gegeben: es sind entweder Neumen oder Mensuralnoten. Der mit Nachdruck aufgestellte Satz: das mittelalterliche einstimmige Lied sei stets neumiert, nicht mensuriert aufgezeichnet, entspricht nicht den Quellen, wie ich an der Mondseer und Sterzinger Hs. nachgewiesen habe. Der daran angefügte Satz: für die Rhythmik dieser neumiert aufgezeichneten Gesänge sei der Worttext

<sup>1</sup> Abdruck eines Beitrags zur Friedlaender-Festschrift in erweiterter Gestalt.

<sup>2</sup> Daß die Mensur noch kein Taktsystem bietet, hat praktisch schon N. v. Liliencron in der Übertragung von Liedweisen im Nachtrag zu den „Historischen Volksliedern der Deutschen“ (1869) gezeigt. G. Adler hat dies sodann theoretisch ausgesprochen, indem er der Epoche der Mensuralzeichen die der Taktschreibung gegenüberstellt (Mjschr. f. M.W. I, 1885, S. 8). In der Einleitung zu den Melodien der Mondseer Hs. (1895, S. 167 ff.) habe ich dies nichttaktische Wesen der Mensuralschrift eingehend erörtert und seither wiederholt betont (Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jhdts., 1899, S. 131, Die deutsche Liedweise, 1904, S. 32 u. 218, Zum Unterschied der älteren u. neueren deutschen Volksweisen, Jb. Peters f. 1911, S. 14). Gelegentlich seiner Liedstudien hat dann auch H. Kreßschmar denselben Gedanken ausgesprochen („Die Mensuralzeit kennt keine guten und schlechten Takteile“, Gesch. d. deutschen Liedes, 1911, S. 28). Endlich brachte H. Riemann dies als eine Art Entdeckung in seinem Handb. d. M.-G. (II/2 1912, S. VIII).

maßgebend, ist, soweit er richtig ist, eine Binsenwahrheit, die nicht entdeckt zu werden brauchte, wie denn auch tatsächlich schon der Versuch E. Fischers in *MSH* IV nicht nur selbstverständlich die guten Takteile auf die Hebungen gelegt, sondern auch die ganze quadratische Herrlichkeit vorweg genommen hat. Soweit der Satz aber nicht etwas Selbstverständliches besagt, ist er falsch. Denn die musikalische Rhythmik besteht eben in mehr als lediglich Abwechslung von Hebung und Senkung des Verses. Innerhalb des Versgerüsts entfaltet sich ein selbständiges Leben in verschiedenen Dauernwerten, die bei der Mensuralmusik bestimmt abzulesen, bei der Neumierung nur nach Analogie zu vermuten sind. Die Tatsache, daß in den Quellen aus der Mensuralzeit, soweit es sich um einstimmige Musik handelt, neumierte und mensurierte Aufzeichnungen nebeneinander hergehen, suchte man auf verschiedene Weise aus der Welt zu schaffen. Die deutlichen Miniminen der Mondseer und anderer Hss. wurden als Neumenpunkte mit Pfifenstrich gedeutet. Ich habe in der Besprechung von Kunges Kolmarer Ausgabe (*Ztschr. f. d. Altertum*, Bd. 42) die Unmöglichkeit dieser Annahme dargetan<sup>1</sup>. Nun wird, da die mensuralen Formen nicht zu leugnen sind, der Versuch gemacht, eine dritte Art der Niederschrift anzunehmen, eine Scheinmensur. Auch diese Ansicht ist unhaltbar. Die Mensur kann primitiv, unentwickelt sein, aber wo sie auftritt, ist sie auch als solche beabsichtigt. Denn es ist bei der „konservativen Schreiberzunft“ denkbar, daß einige die alte (Neumen-)Notierung beibehielten, obwohl die mensurierte Darstellung schon aufgekommen war, da diese für die einstimmige Musik nicht in gleichem Maße notwendig erschien, wie für die ungleichzeitet mehrstimmige. Nicht aber läßt sich annehmen, daß man die neue Schreibweise nur zum Schein angewendet (zu welchem Zwecke?) und die alte Neumierung gemeint habe. Denn es ist eine häufige Erscheinung, daß eine Neuerung nicht überall sofort durchgreift, sondern die ältere Form sich nach dem Gesetz der Trägheit noch einige Zeit behauptet, aber es wäre gegen alle Entwicklungsgesetze, daß man die neue Form auf die Bedeutung der alten hätte zurückschrauben wollen. Zu dieser allgemeinen Erwägung treten noch besondere hinzu, veranlaßt durch die feinere rhythmische Ausgestaltung, die die mensuralen Formen bieten, deren Vernachlässigung der Schönheit oder wenigstens Eigenart der Melodie Eintrag tun würde<sup>2</sup>.

## B) Die Lesung

### a) neumierter Gesänge.

#### II.

Hier stehen sich hauptsächlich drei Ansichten gegenüber. Man liest entweder 1. frei, choralmäßig oder 2. modal, d. h. unter Anwendung der frühmensuralen modi auf diese nicht mensural aufgezeichneten Gesänge, oder 3. nach dem „Bierhebigkeitsprinzip“. Die erste Ansicht geht von der Tatsache aus, daß das Schriftbild dasselbe ist, wie beim gregorianischen Choral und schließt daraus auf eine gleiche Behandlung im Vortrag. Die Neumen werden in der üblichen Weise als Achtel mit Fahnen und Balken übertragen<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ein recht schlimmes Beispiel der Übertragung einer Weise nach dieser Pfifenlehre s. unten im Anhang.

<sup>2</sup> Einige Beispiele s. unter VIII und im Anhang.

<sup>3</sup> J. B. Walther's Palästinalied bei N. Molitor (*SMG* XII, S. 499).

Andere legen das Gewicht auf den Wesensunterschied zwischen Choral und Lied (einschließlich der geistlichen Liedarten), indem dieses unter der Einwirkung des Wortmetrums, des alten, streng rhythmischen Tanzliedes, dann der Spielmusik, später etwa auch des gemessenen mehrstimmigen Gesanges, eine nach gewissen Gesetzen abgestufte Geltung der Noten innerhalb der durch den Vers gegebenen Schwerverhältnisse angenommen habe. Darüber, welche Gesetze hierbei wirksam seien, gehen die zweite und dritte Ansicht auseinander. Die Anhänger der letzteren finden dieses Gesetz in der Vierhebigkeit, indem alles einem quadratischen Bau unterzuordnen sei. Ja, hier wurde gelegentlich der Wesensunterschied zwischen Choral und Lied in umgekehrter Richtung verwischt, indem man auch den Choral in dieses Gesetz einspannen wollte<sup>1</sup>.

Diese Art der Lesung läuft oft nicht ohne Zwang ab und es ergibt sich eine starke Einförmigkeit, worüber unten noch einiges zu sagen sein wird. Die Vertreter der zweiten Ansicht, der modalen Lesung, nehmen (ausgehend von der Motettenforschung Fr. Ludwigs) an, daß sich jenes Gesetz in den rhythmischen Formen der frühmensuralen modi auswirkt, wobei von jedem Zwang in bezug auf die Taktzahl eines Melodieabschnitts abgesehen wird und so eine zwanglose und doch rhythmisch abgestufte Tonweise zustande kommt.

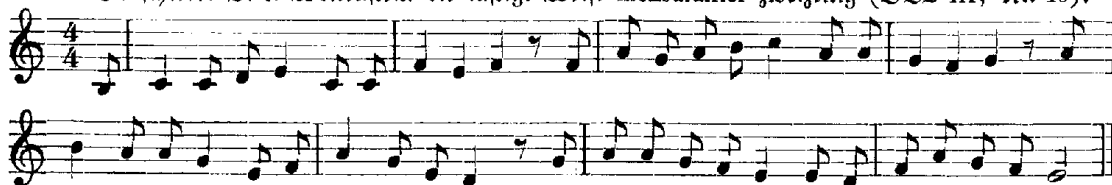
### III.

Die modale Lesung neumierter Gesänge und die Lesung nach dem Grundsatz der Vierhebigkeit unterscheiden sich auf den ersten Blick durch die Drei- bzw. Zweizeitigkeit des Versfußtaktes, und so tritt uns diese Frage zunächst entgegen. An und für sich ist der Unterschied, da und insolang die Hauptakten die gleichen bleiben, nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Immerhin muß man sich bei der Übertragung für die eine oder andere Art entscheiden, und zwar entweder gleichmäßig für alle neumierten Gesänge oder mit Unterscheidung nach gewissen Gesichtspunkten. Um gleich diese letztere Art zu beleuchten, könnte die Stimmung des Liedes für die Wahl entscheidend erachtet werden. Wir können uns vorstellen, daß das dreizeitige Maß bei fröhlichen, leichten<sup>2</sup>, ferner bei reicheren, dramatisch bewegten Liedern, die mehr Farbe verlangen, angewendet wird, das zweizeitige bei einfachen, körperlich volkstümlichen<sup>3</sup>, dann bei schweren, feierlichen Weisen<sup>4</sup>. Vielleicht mochte auch zuweilen der Geschmack des Sängers für die Wahl den Ausschlag geben. Zudem scheinen sich die

<sup>1</sup> H. Niemann, Das Problem des Choralrhythmus (Jb. Peters 1905).

<sup>2</sup> So gibt Mantuani (Gesch. d. Musik in Wien I) die tanzmäßigen Weisen dreizeitig, die übrigen zweizeitig wieder.

<sup>3</sup> So schreibt D. v. Wolfenstein die lustige Weise mensuraliter zweizeitig (DL IX; Nr. 49):



<sup>4</sup> Man sehe auch die geistlichen Umbichtungen im evang. Gemeindegesang, wo zuweilen die zweizeitige statt der dreizeitigen Lesung eintritt, wie bei dem Lied „Der wald hat sich entlaubet“. Nach meinem rhythmischen Gefühl bedeutet dieser Wechsel allerdings eine Verflachung. (Darüber später noch einige Bemerkungen.)

sehr verschiedenen Ansichten der Forscher doch in dem einen Punkt zu treffen, daß (mit Ausnahme immer der tanzmäßigen Weisen) die Dauerwerte nicht allzuscharf ausgeprägt zu denken sind.

Gehen wir nun aber auf den Kern der Sache ein, so ist folgendes zu sagen. Einem primitiven Standpunkt im Gesang mag die ungefähr gleiche Dauer der Silben und Töne entsprechen. Dann haben wir uns die Verbindung von Nachdruck und Dauer (Hebung und Länge, Senkung und Kürze) als ein weiteres Entwicklungsbild zu denken. Sodann die Erkenntnis, daß Länge und Kürze mit Hebung und Senkung verschiedene Verbindungen eingehen können, also auch die Kreuzung Hebung und Kürze, Senkung und Länge, endlich die Einführung der Spaltwerte und damit die Möglichkeit, abwechslungsreichere Rhythmen, sei es in syllabischer Weise oder mit Notengruppen auf einer Silbe (Melismen s. V, VI) zu bringen.

Für die Zeit des alten einstimmigen Kunstgesangs mit seinen schon recht mannigfaltigen Metrumkünsten ist auch musikalisch ein Feingefühl für rhythmische Formen zu erwarten. Ich habe nun für die Übertragung der neumierten Gesänge der Wiener Hs. 2701 (Nat.-Bibl., DL XX/2) den dreizeitigen Takt gewählt und dies (Rev.-Bericht S. 92 f.) eben mit den Vorteilen begründet, die er bietet, um „den Ausdrucksgehalt der Melodie zu heben und eine flüssigere, musikalisch lebendigere Darstellung zu erzielen“<sup>1</sup>. Indem ich mir hierbei die gemischte Anwendung der modus-Formen erlaubte, wie sie auch in den mensurierten Stücken zu finden ist, habe ich die modale Lesung im Sinne eines genaueren Anschlusses der Musik an den Text oder eines bestimmten Melodiebildes erweitert.

Je weiter wir in der Zeit vorwärts gehen, umsomehr breitet sich in der Theorie sowohl, wie in der praktischen Musik die zweizeitige Teilung aus, so zwar, daß die neuen kleinen Notenwerte nur mehr zweiteilig gespalten werden und endlich die dreizeitige Mensur (nicht der dreizeitige Takt) gänzlich verschwindet. Beim Mönch von Salzburg und dem Wolfenstainer sehen wir je ein Lied einmal mit prolatio maior, einmal mit prol. minor aufgezeichnet (Mondseer Hs. Nr. 13 und 31, Wolfenstain Nr. 68, Hs. B dreizeitig, Hs. A zweizeitig). Man sieht also hier schon eine bewußte, spielerische Abwechslung beider Rhythmen.

#### IV.

Von den rhythmischen modi der Frühmensuralisten sind die beiden ersten sowohl die einfachsten als die wichtigsten. Es hat natürlich keinen Sinn, den zweiten als auftaktische Form des ersten anzusehen, sondern er gibt die Verbindung der betonten Kürze und der unbetonten Länge<sup>2</sup>. Diese Form, obwohl der deutschen Sprache nicht unbekannt (z. B. im Wort „Schiffahrt“), ist doch in der deutschen Musik, wenigstens der neueren Zeit, verhältnismäßig spärlich anzutreffen. Häufiger findet sich dieser Rhythmus in der Musik der Schotten, zum Teil auch bei den Franzosen (aus gemeinsamer keltischer Wurzel?), bei den Zigeunern und einigen nordischen und sla-

<sup>1</sup> Es ist lächerlich, hierbei von Walzer- oder Mazurkarhythmen zu sprechen. Man kann jedes Musikstück durch falsches Zeitmaß verulken und gibt es nicht berühmte Adagiostücke im  $\frac{3}{4}$  Takt?

<sup>2</sup> Über die Entwicklung der alten rhythmischen Moduslehre gibt A. Michalitschke eine scharfsinnige Quellenuntersuchung in seiner „Theorie des Modus“ (Woffes Deutsche Musikbücher Bd. 51) Regensburg o. J. (1923).

wischen Völkern. Max Schneider spricht sogar gelegentlich (ZMG XIV 329) von der „Deutschfeindlichkeit dieses Metrums“. Auszuschalten sind die Kadenzfälle der mehrstimmigen Musik, wo der Vorhalt diesen Rhythmus bedingt:



Dagegen können wir uns bei dem bekannten Thema der Adur-Orgelfuge von J. S. Bach nicht mit der Hemiolenerklärung  $\text{♩} : \text{♩} | \text{♩} : \text{♩}$  beruhigen, denn der Reiz der Melodie liegt gerade in der Betonung des 1. Viertels jedes 2. Taktes. Sie sticht auch von der ganzen übrigen Melodieerfindung Bachs deutlich ab. Nun steht die Anwendung dieses Rhythmus im Minnesang oder seinen Ausläufern durch mensuriert überlieferte Weisen fest (z. B. in Nr. 4 der Sterzinger Hs.<sup>1</sup> und Nr. 1 des Lochamer Liederbuchs, von dem später noch die Rede sein wird). Sie wird daher auch bei neuemierten Weisen umsomehr anzunehmen sein, als im Mhd. Selbstlaute in offenen Silben kurz ausgesprochen wurden, vielleicht auch nach den melodischen Vorbildern der westlichen *trouvères* und *troubadours*. Die rhythmische Alteration d. h. die Abfolge *brevis recta* (1) — *brevis altera* (2), die diesen Rhythmus im Gefolge hat, läßt als häufige Erscheinung der älteren Mensuralmusik ebenfalls einen Rückschluß auf die gleichzeitige einstimmige Musik zu.

Auch der 3. *modus* (*longa, brevis, brevis*) bringt keinen zweimal zweizeitigen Rhythmus, sondern einen zweimal dreizeitigen (*perfectio* und *alteratio*), also  $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} |$ , ist daher nicht im  $\frac{3}{2}$ , sondern im  $\frac{6}{4}$ -Metrum zu lesen<sup>2</sup>.

## V.

Die Lesung von Tongruppen über einer Silbe (Melismen) bietet bei neuemierten Gesängen eine ebenso wichtige als umstrittene Aufgabe. Nehmen wir zunächst zwei Töne über einer Silbe. Sie bekommen den Wert einer Dauereinheit. Gibt es nur eine Dauereinheit (wie etwa beim ältesten *organum*), so ist ein Zweifel nicht möglich. Unterscheidet man aber Längen und Kürzen als sillabische Dauereinheiten, so ergeben sich schon mehrere Möglichkeiten. Bei zweizeitiger Messung wäre *clivis punctus*  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (oder  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), bei dreizeitiger Messung dagegen einerseits  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (also aus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), andererseits  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (aus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Hat das *Melisma* mehr Töne, so kann eine nächst kleinere Notengattung eingeführt werden. Eine Viererneume mit vorangehender Einzelnote wird daher im zwei- und dreizeitigen Maß gleich wiederzugeben sein  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  oder  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Geht man mit dieser neuen kleineren Zeit an die Zweierneumen heran, so ergibt sich bei dreizeitigem Maß die Möglichkeit, auch  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  beziehungsweise  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  zu lesen. Wir haben jetzt drei Dauerwerte (neben der noch länger gedehnten Schlußnote). Da die

<sup>1</sup> Abgedruckt im Anhang meines Buches „Die deutsche Liedweise“, S. 222.

<sup>2</sup> Dadurch erledigt sich das Bedenken K. Plenios (P.-W. Beitr. 42, 449, Anm.), daß das Übergewicht der ersten Senkung in solchen mhd. Daktylen bei jener modalen Lesung nicht zum Ausdruck komme.

dritte Notengattung (♩) den vierten Teil der ersten (♩) darstellt, diese aber nur eine mittlere Länge haben darf, um beim sillabischen Gesang nicht ein unerträgliches Schleppen zu verursachen, so ergibt sich, daß der vierte Teil dieses Dauerwertes oder wenn wir noch die Achteltriolen hinzunehmen, ein Sechstel davon als Höchstmaß von Schnelligkeit anzunehmen ist, das man den damaligen Sängern zumuten durfte. Tatsächlich haben die modalen Aufzeichnungen, die für die neu-mierten als Vorbild dienen, für die eintönigen Silben zwei Werte, für die coniuncturae noch einen dritten und ebenso kennt die Ligaturenlehre drei Werte, perfectio, proprietas und opposita proprietas. Demnach ist der Leitsatz so zu formulieren:

Die Regel, daß eine Tongruppe insgesamt nur den Wert einer einfachen Silbennote haben dürfe, gilt lediglich soweit, als die Gruppe sich mit dem dem kleinsten sillabischen Tonwert folgenden kleineren Wert ausdrücken läßt. Es ist eine rein papierne Aufstellung ohne jede Rücksicht auf die lebendige Kunstübung, wenn jene Regel auf alle Melismen, mögen sie noch so viel Töne aufweisen, erstreckt wird. Wir sehen tatsächlich bei Übertragungen nach diesem Grundsatz Zweiunddreißigstel-, ja Vierundsechzigstelgruppen entstehen, die zu singen, selbst wenn der Sänger die nötige Kehrlängigkeit hätte, einen lächerlichen Eindruck machen würde, der auch nicht durch die Erlaubnis vermieden würde, „für die Stellen, wo Melismen sich häufen, von der rigorosen Durchführung des Taktes etwas abzugehen“<sup>1</sup> (H. Niemann im Jb. Peters XII). Gehen wir aber nach dem oben aufgestellten Leitsatz vor, so wird „die Auseinanderzerrung der Melismen in lauter gleich lange Einzeltöne“ (Niemann a. a. D.) ebenso vermieden, wie das überstürzte Zusammenpressen vieler Töne in einen Takteil. Freilich darf uns der Umstand, daß sich dann allenfalls Dreier-, Fünfer- usw. Taktgruppen ergeben, nicht irren machen.

## VI.

Die Rhythmisierung größerer Melismen, die Entscheidung, welche von den zulässigen Dauerwerten für die einzelnen Töne zu wählen sind und welche Töne hierdurch auf die Hauptakten zu stehen kommen, ist aus dem Gesamtverlauf der melodischen bzw. längsharmonischen Linie zu erschließen<sup>2</sup>. Hier war ein Feld der Betätigung musikalischen Feingefühls für den Sänger gegeben, soweit nicht die Überlieferung helfend eingriff. Ein Fall muß aber wegen seiner Wichtigkeit hier näher erörtert werden: es ist die Behandlung melismatischer Schlüsse. Bei aller Verschiedenheit der Lesung solcher Melismen im Einzelnen kommen doch alle Übertragungen stillschweigend darin überein, Tongruppen, die auf die letzte Silbe einer Strophe oder eines Strophenabschnitts fallen, zur Gänze dem der Silbe entsprechenden Takteil zuzuweisen, so daß bei stumpfem Ausgang der Zeile der erste Ton des Schlußmelismas auf dem guten Takteil einsetzte. Dies hatte, besonders wenn noch das mehrtönige Melisma nach dem bekannten Grundsatz in ganz kleinen Noten gegeben wird, „ein merkwürdig kraftloses Abfallen“ des Schlusses zur Folge<sup>3</sup>. Ein befriedigender Schluß

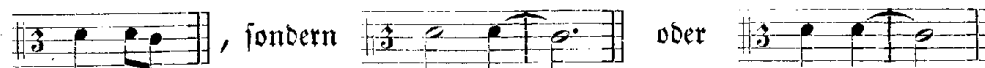
<sup>1</sup> Ein französisches Beispiel mit neun Zweiunddreißigsteln fährt auch Molitor an (a. a. D., S. 491).

<sup>2</sup> Einige Gesichtspunkte habe ich im Revisionsbericht zur Ausgabe der Wiener Minnesinger-Hs. (DL XX/2) S. 94 gegeben. Ein Einzelfall ist dort S. 102 zu S. 78, Zeile 7–10 erörtert.

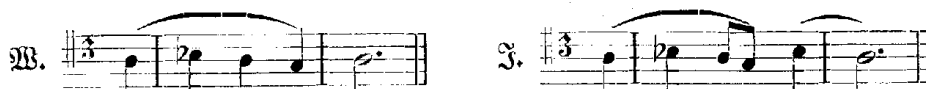
<sup>3</sup> S. den Revisionsbericht a. a. D.



ergibt sich dagegen, wenn man dem Schlußton des Melismas (und damit des ganzen Abschnitts), der ja regelmäßig der Hauptton des betreffenden harmonischen Modus ist, den Iktus gibt und den oder die vorhergehenden Töne der Gruppe in den vorletzten Takt einordnet, so daß die Textsilbe über dem letzten Taktstrich reitet. Also punctus clivis nicht



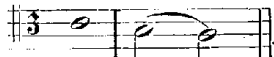
Dabei ergibt sich von selbst die entsprechende Dehnung der Schlußnote als solcher. Diese Hinüberziehung findet sich noch häufig im 17. Jahrhundert, gelegentlich sogar bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aus dem neumierten Minnegesang selbst können wir in einem Falle die Form erschließen. Alexanders Lied „D we daz nach liebe gat leid“ ist in der Wiener und Jenaer Hs. überliefert<sup>1</sup>. Wien hat bei dem letzten Worte „vnendlich“ auf der vorletzten Silbe vier Töne, auf der letzten den Schlußton a; Jena hat die vorletzte Silbe gleich vertont, auf der letzten aber noch ein b vor dem a. Es ist nicht anzunehmen, daß der Schlußtakt in den beiden Lesarten so grundverschieden gestaltet wurde, indem man einmal eine weibliche (b a), einmal eine männliche (a) Bildung hätte zu lesen gehabt, d. h., daß das einermal die Finalis, und das andermal der Vorton den Schlußiktus bekommen sollte. Daher muß in Jena das b in den vorletzten Takt eingereicht werden und die beiden Lesarten geben nun ein im wesentlichen übereinstimmendes Bild:



Auch der Schluß der Stollenmelodie ist dementsprechend zu lesen:





Hier bringt die andere Lesung noch den Nachteil, daß die vorletzte Note auf den doppelten Wert gedehnt werden muß. So schreiben Saran-Bernoulli (Jenaer Hs.

II, 14 und 113) . Im Leich desselben Meisters (Jenaer Lesart) sehen wir an der Stelle „vnendlich — sing ich glich“ drei im Zeitmaß verschiedene Übertragungen der Fünfergruppe: Saran-Bernoulli geben jeder Note den Dauerwert einer Silbe, Hase (Der Minneleich Meister Alexanders, S. 77) je zwei Noten auf die Silbendauer, und endlich H. J. Moser (in der Anzeige von Hases Ausgabe ZfM IV/5, S. 310a) die ersten vier Noten auf die Silbendauer. Auch hier wird die mittlere Form mit Verwendung der nächst kleineren Notengattung (nach der kleinen sillabischen) die richtige sein. Nur darf uns die Fünfstattigkeit, wie sie sich auch bei meiner Übertragung der abweichenden Lesart Wien ergibt, nicht abschrecken.

Das frühere Beispiel zeigt auch die Neigung jener Zeit, Melismen auf Senkungssilben zu legen, während wir sie der Hebungssilbe zuteilen, also in diesem Falle singen würden

<sup>1</sup> Beide von mir übertragen DLB XX/2. S. 86.



Die alte Form läuft parallel dem , die neue dem uns analog vertrauteren .

## VII.

Die Zusammenfassung zweier Versfüße in einem musikalischen Takt (dipodische Lesung) ist nur bei tanzmäßigem oder mindestens volkstümlichem Gesang einwandfrei zu gebrauchen. Hier geht eben der notwendige Gleichschritttrhythmus allem andern vor. Die Melodie selbst zeigt dann das dipodische Wesen deutlich ausgeprägt, wie in dem reizenden Frühlingliedchen Wizlavs „Die erde ist entslozen“ oder in dem oben III. angeführten Wolkensteinlied. Für die Takteinteilung müssen wir allerdings über die Hauptbetonung klar sein. So bietet in dem alten Zecherlied der Anfangsvers „Frisch auf, gut gsell, laß rummer gan“ zweifellos fallende Dipodien, der Taktstrich ist also gleich nach der ersten Senkung zu setzen. Ich kann mich mit H. J. Mosers Lesung steigender Dipodien<sup>2</sup> umso weniger einverstanden erklären, als auch die Weise darunter leidet. Denn mit der Taktierung:



würde gleich anfangs eine beruhigende Schlußbildung plaggreifen, die gar nicht dem vorwärtsdrängenden Wesen des Liedes entspricht. Häufig wird sich bei solchen Weisen die Zusammenfassung auch in den nächst höheren Rhythmen ausprägen. Es entsteht der sog. quadratische Rhythmus, dem aber wie schon früher bemerkt, mit ebensowenig Recht wie dem dipodischen, die Eigenschaft eines Gesetzes zuerkannt werden kann<sup>3</sup>. In der Kunstlyrik wird der häufige Wechsel steigender und fallender Dipodien die gleichmäßige Anwendung der fallenden Rhythmusform, wie sie im  $\frac{1}{4}$ - oder  $\frac{6}{4}$ -Takt vorliegt, unzulässig erscheinen lassen. Hier und bei quadratischer Rhythmisierung erhält die Übertragung leicht eine gewisse primitive Steifheit<sup>4</sup>, die durch die Abwechslung plötzlicher Dehnungen zur Erzielung der Viertaktigkeit und dann wieder gewaltsam gehäufter Töne zur Unterbringung größerer Melismen auf einer Takteinheit auf ebenso unliebsame Art unterbrochen wird<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. Fr. Ludwig über die melismatische Auflösung der Senkungslänge im zweiten modus (SZMG V, 192, ZMG XI, 381, Anm. 2).

<sup>2</sup> ZfM I, 232 u. Gesch. d. D. Musik I, 270; vgl. meine Bearbeitung des Liedes f. Männerchor (Zwei alte Volkslieder, Wien, Eberle).

<sup>3</sup> H. Niemann hat aus dieser quadratischen Übertragungsart die letzte Konsequenz gezogen, indem er einige Minneweisen zu einem Marsch vereinigt hat („Maienzeit“, Marsch f. Pfr., Ed. Steingräber).

<sup>4</sup> H. v. Bülow spricht von dem „monstre vulgaire du rythme carré“ (Brief an Liszt in La Mara, Corr. 371) und Willroth schreibt unterm 12. I. 1894 an Brahms: „Warum der 4- und 8 taktige große Rhythmus so sehr vor dem 3- und 6 taktigen bevorzugt ist, sehe ich eigentlich nicht ein“. Auf keinen Fall scheint es mir gerechtfertigt, auf Grund eines willkürlich aufgestellten, angeblich germanischen Grundgesetzes von „falschen Siebentaktern“ und „falschen Taktperioden“ zu sprechen, wie es H. J. Moser in seiner übrigens so verdienstvollen „Gesch. d. deutschen Musik“ tut (I, 200 u. 217).

<sup>5</sup> Es ist sehr erfreulich, daß ein Vertreter der Germanistik (M. Plenio a. a. O.) die ungradtaktigen Zeilen für die Musik wenigstens dort zugibt, wo die Fußzahl ihr entspricht, daß er also die ge-

## B) b) die Lesung mensurierter Gesänge.

## VIII.


Die Lesung mensurierter Gesänge ist gegeben durch die Hauptakzente der Dichtung als Gerüst für die durch die Mensur in ihrer Dauer näher bestimmten Töne. Daß wir bei der Lesung solcher Gesänge zwischen ursprünglicher Einteilung der Notenwerte und allfälligen Ungenauigkeiten des Schreibers zu unterscheiden haben, versteht sich bei kritischer Lesung einer Hs. von selbst. Aus solchen Ungenauigkeiten aber gerade in unserem Falle eine „kategorische Ablehnung aller Mensuralprinzipien bei Lesung mittelalterlicher Monodien“ (Runge 1898) herleiten zu wollen, heißt das Kind mit dem Bade ausschütten. Eben weil uns die Mensuralschreibung nicht notwendig etwas über den Taktgehalt (die Schwer-Leicht-Abstufung) sagt, sind wir umso mehr verpflichtet, ihre Dauernwerte genau zu beachten und nicht zugunsten irgend einer vorgefaßten Meinung zu ändern. Einige Beispiele sollen dies erläutern. Zunächst eines aus älterer Zeit<sup>1</sup>. Das erste Lied im Lochamer Liederbuch (Chrys. Ib. II. 91) ist eine Einzelstimme mit dem Beisatz Disc., sie ist aber sowohl dem Sinne nach, wie auch nach der Schlußbildung die Hauptstimme, daher für unsere Betrachtung brauchbar. Arnold gibt den Anfang folgendermaßen



Außer den Taktstrichen ist auch der Additionspunkt bei der Zeilenschlußnote g von ihm zugefügt. Bellermann schreibt hierzu „Ich halte den Rhythmus dieses Liedes für verdorben“ und gibt eine andere Rhythmisierung, deren erste Zeile so lautet

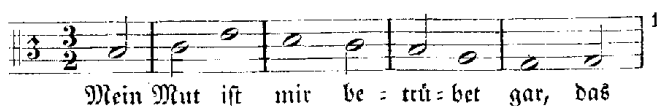


Ist hier die Wortbetonung (nicht aber die Versbetonung!) in ihr Recht eingesetzt, so geschah dies doch auf Kosten der überlieferten Noten. Wir sehen die Semibreven e und g in Breven verwandelt, a hat einen Punkt bekommen, zum Ausgleich der Zusammenlegung zweier Töne am Anfang wurde eine Minima g als Vorausnahme der Schlußnote eingeschoben, die Auftaktminima g der nächsten Zeile wurde Semibrevis und die Textunterlegung der Zeile entsprechend verschoben. Fürwahr, genug Änderungen in einer so kurzen Zeile! Sie sind aber offenbar dadurch hervorgerufen, daß den Herausgebern

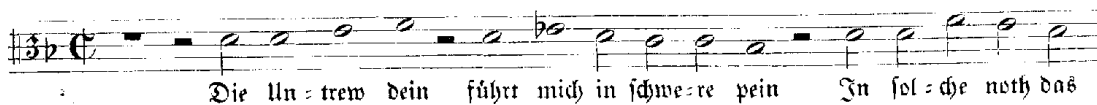
auch nicht entfernt in den Sinn kam, es könnte der Rhythmus  eintreten und doch löst dieser die ganze Schwierigkeit und wir haben nun bei voller Notentreue einen viel ursprünglicheren, ganz reizenden Liedanfang vor uns:

waltsame Herstellung geradaktiger, womöglich quadratischer Großrhythmen ablehnt. Freilich ist der Geist der Musik zuweilen selbstherrlich genug, daß er sich über das Wortmetrum bis zu einem gewissen Grade hinwegsetzt. Ein solcher Fall ist die in unsrer abendländischen Musik geltende Regel des stumpfen Schlußes (s. oben VI) und ich möchte nur daran erinnern, daß diese Regel auch in der neueren Gesangsmusik zu einer Abweichung vom Metrum insofern führt, als bei klingendem Versende am Schluß der Strophe oder des Gesangs (seltener in der Mitte) die Schlußfaltung in der überwiegenden Zahl der Fälle auf einen guten Taktteil gesetzt, also wie eine Hebung behandelt wird. Dies hat auch für das alte Lied zu gelten.

<sup>1</sup> Ein sehr lehrreicher Fall ist im Anhang behandelt.



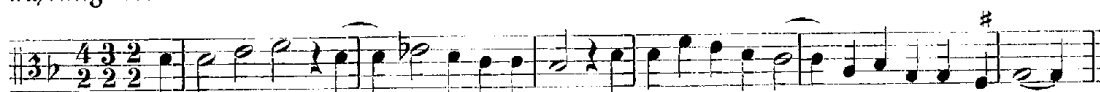
Nun noch einige Beispiele aus einer Veröffentlichung der neuesten Zeit. In der Abhandlung über die Lieder des Georg Nege aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts<sup>2</sup> gibt W. Krabbe Vorschläge zur Rhythmisierung der mensurierten Weisen, von denen eine zunächst in der Form wie sie der Herausgeber (S. 72) nach der Hs. abdrucken ließ, hier Platz finden möge:



Krabbe gewinnt den Eindruck, daß Nege „die mensurale Notation nicht immer so sicher handhabt“ und ändert daher den Dauerwert der Noten (wobei die Verkürzung um die Hälfte natürlich außer Betracht bleibt):



Verkürzung und punktierter Rhythmus wirken hier ganz gegen den Wortsinne neckisch, tändelnd, die Dehnung des vorletzten Taktes schwerfällig. Dagegen mit genauer Beachtung der Notenwerte:



Ist hier neben der Treue gegen die Überlieferung nicht auch ein einheitlicherer Stil gewahrt?

Bei einem anderen Lied dieser Sammlung „Hilft mir jetzt nicht“ kommt der Untersuchende (S. 72) auf zwei Lieblingsgedanken Niemanns zurück, die „Bierhebigkeit“ und die Zusammenballung melismatischer Gebilde. So entsteht u. a. der Takt



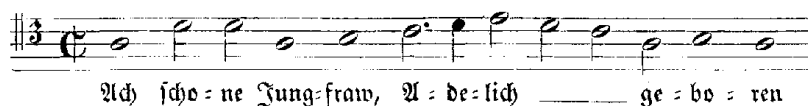
bei dem die vier Vorschlagsnoten doch mindestens die Schnelligkeit von 32teln haben müssen, also den Sänger vor eine schwierige und in der Wirkung undankbare Aufgabe stellen. Freilich ist nun die quadratische Form erreicht. Aber wie viel reiner stellt sich das Beispiel mit den von Krabbe selbst angedeuteten fünf Takten dar, wobei zu beachten ist, daß für das Melisma in der Vorlage nur die nächst kleinere Notengattung herangezogen ist, genau so, wie ich es für die neumierten Minnesängerweisen getan habe.

Daß die Dehnung oder Kürzung zur Herstellung der „Bierhebigkeit“ dem Aus-

<sup>1</sup> Es ist genau der Rhythmus und zum Teil auch die Tonfolge der ersten Zeile des Liedes „Freundlich anpil“ (Nr. 4 der Sterzinger Hs., s. oben IV).

<sup>2</sup> AfM IV/1.

druck eher schaden als nützen, läßt sich auch sonst in vielen Fällen nachweisen. Wir wollen uns nur noch den Anfang einer Niederrheinischen Liedweise („Ach schöne Jungfrau“) ansehen (Archiv S. 75)



Krabbe zieht zu gunsten der Viertaktigkeit zusammen:



und gibt dem Einschnitt im 2. Takt durch  $\downarrow$  statt  $\downarrow$  eine Schärfe, die prosodisch für die Silbe =frau unangebracht erscheint, zumal der tüchtige Sänger ohnedies (schon wegen des Beistrichs im Text) eine freilich ganz kleine sog. Luftpause eintreten läßt. Setzt man nun für die Hälfte der Note eine Pause, so deutet das der Sänger als Aufforderung, den Ton noch weiter im Werte zu kürzen, und es tritt ein Abschnappen ein, das zweifellos unschön wirkt, ähnlich dem melismatischen Schluß in kurzen Noten (s. oben VI.). Nehmen wir dagegen die Taktierung mit der nötigen Achtung vor den überlieferten Dauerverwerten vor, so ergibt sich (mit Beibehaltung der allgemeinen Verkürzung):



Ich schließe auch hier mit der Frage: Ist dieses Ergebnis fünftaktiger Lesung nicht echter, stilvoller, ja auch für uns schöner, als jene Viertaktigkeit?

## IX.

Die durch die Notenzeilen gezogenen Abteilungsstriche sind keine Taktstriche. Sie sind im Grunde dasselbe, was der Beistrich im Worttext ist (auch im Aussehen ähnlich und wohl nur eine Übertragung dieses Unterscheidungszeichens auf den Notentext). Zumeist will er die Abteilung der Zeilen ersichtlich machen. Dies läßt sich noch bis ins 17. Jahrhundert verfolgen. In den kürzlich von A. Schmitz veröffentlichten Weisen zu Spees Truznachtigall zeigt sich noch gelegentlich diese Verwendung der Striche, so in dem Lied „Bey stiller Nacht“<sup>1</sup>. Taktstriche wären sie etwa nur nach dem Westphalschen Ideal. Das Lied ist auch dadurch von Bedeutung, daß Brahms zwei Strophen der Dichtung als „Volkslied“ mit einer andern Weise in zwei Bearbeitungen herausgegeben und mit der vierstimmigen a cappella-Fassung einen seiner stärksten Chorerfolge errungen hat. Setzen wir Taktstriche statt der Zeilenstriche ein und zwei Mittelstimmen zu, so ergibt sich für die alte Weise folgendes Bild<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> ZfM IV/5, S. 284.

<sup>2</sup> Kalbeck bringt in seinem Werk über „Johannes Brahms“ (IV, 353) diese alte Weise (mit Mittelstimmen von Fr. v. Holstein) und beläßt die Vertheilungsstriche, die hier in einem Buch für nicht musikalisch vorgebildete Leser als Taktstriche wirken und mit der so entstehenden, hartnäckig versetzten Betonung den alten Tonsetzer des 17. Jahrhunderts in den unbegründeten Verdacht bar-

Wen stil = ler nacht, zur er = sten Wacht ein stimm sich gund zu kla = gen.

Ich nam in acht, was die doch sagt; that hin mit au = gen schla = gen.

Manche alte Hff. haben solche Abteilungsstriche nur dann, wenn die Abteilung zweifelhaft sein könnte. Manchmal zog der Schreiber Striche, um Umstellungen von Versen anzuzeigen oder um bei mangelnder Übereinstimmung mit den Worten die zusammengehörigen Silben und Noten zu bezeichnen. In der Zwickauer Hans Sachs-Hf. sind sogar regelmäßig zwischen den Noten, die zu Silben verschiedener Wörter gehören, kleine Strichelchen gezogen. Hier kann natürlich nicht einmal von Atempausen die Rede sein.

## X.

Die Frage der Lesung gewisser Teile der überlieferten Weisen als Vor-, Zwischen- und Nachspiele ist, wie das ganze Fragengebiet, das sich an den Anteil der Spielmusik beim alten Gesang knüpft, noch nicht gelöst. Bekanntlich neigt die neuere Forschung der Ansicht zu, daß die Instrumente, die nach literarischen und bildlichen Zeugnissen eine starke Verwendung fanden, an der Ausführung insbesondere der mehrstimmigen Gesangsmusik in der verschiedensten Weise beteiligt waren, ohne daß dies in der Schrift zum Ausdruck kam. Für die einstimmige und gleichzeitete mehrstimmige Musik sind einige wenige unmittelbare Zeugnisse für die Verwendung von Instrumenten neben oder anstatt der Singstimme vorhanden (so in der Mondseer Hf. ein Pumphart [Pommer] als rhythmisch vollständig abhängiger Baß zur Singstimme, die selbst auch von einem Horn geblasen werden konnte). Gerade bei diesen Beispielen fehlen aber jene längeren textlosen Tongruppen, die in neuerer Zeit mit großer Entschiedenheit als den Instrumenten zugehört angesehen werden<sup>1</sup>. Vielleicht war auch hier wie bei den mehrstimmigen Liedbearbeitungen die instrumentale Behandlung nur als ein Ersatz gedacht.

barischer Rhythmisierung bringen. — Der von H. Müller in seinen „Beobachtungen zum geistlichen Liede“ (ZfM V, 357, Anm. 3) zitierte Aufsatz im Sacilienvereinsorgan 1915 war mir leider nicht zugänglich.

<sup>1</sup> D. Koller ist für die Wolfenstainlieder nicht dieser Ansicht (DL IX/1, S. 133). — Am weitesten geht G. Hase, indem er (a. a. O. S. 32) alle mehrstimmigen Ligaturen beim mal. einstimmigen

## Anhang.

## Das Lied Nr. 49 der Mondseer Hs.

Das Lied „Ich han in ainem garten gesehen zwo rosen gar in liechtem schein“ hat seit meiner Ausgabe der Mondseer weltlichen Liedweisen (1896) schon eine Geschichte. Diese will ich hier erzählen. Zugleich ergeben sich einige hübsche Belege für die vorausgeschickten Leitgedanken. Ich muß ein wenig ausholen. Vor Drucklegung der Mondseer Ausgabe hatte der Verfasser des literargeschichtlichen Teils (Dr. F. A. Mayer) ein Ersuchen P. Runge, ihm unsre Arbeit handschriftlich zur Einsicht zu senden, mit meiner Zustimmung abgelehnt. Nach Erscheinen des Werkes hat Riemann, mit dem sich Runge wegen seiner gleichzeitigen Ausgabe der Kolmarer Hs. in Verbindung gesetzt hatte, mit der ihm eigentümlichen polemischen Schärfe gegen die Wiedergabe der Melodien Stellung genommen. Gelegentlich meiner Besprechung der Kolmarer Ausgabe (in der Zeitschrift für deutsches Altertum) konnte und mußte ich auf die Unhaltbarkeit der von Riemann-Runge aufgestellten Behauptung, alle mittelalterliche Monodie sei neumiert aufgezeichnet, und meine mensurale Lesung daher falsch, hinweisen. Dies geschah nochmals in der Einleitung zum Abdruck der Liedweisen aus der Sterzinger Sammelhs. (im Anhang des Buches „Die deutsche Liedweise“, Wien 1904), die neben Liedern in primitiver, einige in vollkommen ausgebildeter Mensurschrift zeigte. Dort war ich auch nochmals auf die merkwürdige Art der Kritik zurückgekommen, die bezüglich der Verwendung weißer statt schwarzer Noten und einiger nach abwärts gestrichelter Minimien im Abdruck der Mondseer Liedweisen die genauen Angaben im Vorbericht und in den Anmerkungen zum Musiktext geflissentlich oder fahrlässigerweise übersah. Auch nach Erscheinen der Sterzinger Lieder mit jener Einleitung blieb in Riemanns Musiklexikon die Bemerkung über die Mondseer Ausgabe: „mit [leider unzuverlässiger] Faksimilierung sämtlicher weltlichen Lieder“ stehen<sup>1</sup>. Gegenüber dieser leider unzuverlässigen Angabe sei bemerkt:

1. Die Mondseer Ausgabe ist nicht faksimiliert,
2. Wäre sie es, so könnte sie nicht unzuverlässig (sondern höchstens undeutlich) sein,
3. Obwohl sie es nicht ist, konnte mir noch kein Verstoß gegen die Treue der Wiedergabe nachgewiesen werden.

Mittlerweile ist es um das „Niemals“ der mensurierten Niederschrift recht still geworden; sie kann nicht mehr geleugnet werden, aber man behauptet nun, „der Notensform komme in den einstimmigen Liedern niemals rhythmische Bedeutung zu“ (D. Ursprung im AfM V/1, S. 13). Also wieder ein kräftiges „Niemals“, und Ursprung will auf Grund dessen meine Auffassung über die mensuralen Dauerwerte auch seinerseits „mit Nachdruck richtigstellen“, weil — sie in einige Werke der germanischen Philologie übergegangen sei. Ich erkläre mir diese so beklagenswerte Er-

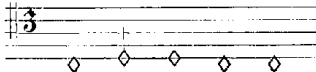

Lied dem Begleitinstrument zuweist. Dadurch wird zwar der Einwand der gesanglichen Unausführbarkeit (s. oben V) entkräftet, es entstehen aber andere Bedenken; ich erwähne nur die Frage, welchen Ton der Sänger aus dem Melisma zu bringen habe. Hase teilt ihm die erste Note zu. Dies wird häufig wegen Vernachlässigung des an letzter Stelle stehenden Haupttons (so auch in der oben VI zitierten Stelle aus Alexanders Leich) nicht zu empfehlen sein.

<sup>1</sup> Es ist begreiflich, daß der derzeitige Herausgeber auf solche Einzelheiten des Riesenwerkes noch nicht eingehen konnte.

scheinung nur dadurch, daß die literargeschichtlichen Forscher es verabsäumt haben, sich unter jene Suggestion zu begeben, die der Name des gelehrten Lexikographen auf manche Musikhistoriker auch dort ausübt, wo er irrt<sup>1</sup>.

Dies mußte ich vorausschicken, um die Schicksale des Liedes Nr. 49 der Mondseer Hf. verständlich zu machen. Von diesem Lied sagte ich (S. 217 der Ausgabe v. J. 1896), daß sich seine Weise vor den andern durch ihre Schönheit auszeichne<sup>2</sup>, und gab als Anhang II eine Bearbeitung zu vier gemischten Stimmen (S. 525), um sie auch nicht musikgeschichtlich geschulten germanistischen Lesern näherzubringen<sup>3</sup>.

Der quellenmäßige Notentext (abgedruckt S. 362 f.) hat eine klare mensurale Schreibung mit Doppelraute als Breviswert, semibrevis und minima. Die nicht vorgezeichnete Mensur ist tempus imperfectum und prolatio maior, die Doppelrauten werden wie richtige Breven durch die Minimen imperfiziert (also  $\infty \diamond = \circ \circ \text{d}$ ), desgleichen natürlich die Semibreven. In der Anmerkung zum Notentext (S. 466) gebe ich eine kritische Sichtung der überlieferten Notenwerte, wonach drei von den 19 Minimen zu ändern bez. auszulassen wären (in einem Falle zeige ich, was den Irrtum des Schreibers veranlaßt hat). Dagegen sind die übrigen 16 Minimen so angebracht, daß sie ihre mensurale Funktion deutlich erkennen lassen. Einige sind als Auftakt verwendet, wo der Vers mit einer Senkung beginnt. Wenn ferner in zwei analogen Musikzeilen das einmal steht:

	das andremal	
gar = ten ge = se = hen		ken = ze = lein

so ist im ersten Fall die Spaltung zur Unterbringung von zwei weiteren Silben oder umgekehrt im zweiten Fall (Rehrreim) die Zusammenziehung klar ersichtlich. Noch wichtiger ist das rhythmische Bild der dritten und vierten Zeile und der im wesentlichen gleichlautenden siebenten und achten Zeile. Es ist mir unerfindlich, wie jemand so voreingenommen sein kann, die mensurale und daher rhythmische Bedeutung der viermal gebrachten Notenfolge  $\diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \infty$  zu übersehen und sie als Neumen willkürlich zu rhythmisieren. Tatsächlich tut dies sowohl H. Niemann mit Deutung der gestrichelten Noten als pliktierter Neumen und mit Dehnung der Zeile auf vier Takte (wodurch die Bewegung ins Gegenteil verkehrt wird):





<sup>1</sup> Das Wort Suggestion erschöpft übrigens nicht alle Fälle. Ich besitze den Brief eines bedeutenden, seither verstorbenen Musikgelehrten, worin er mir seine Zustimmung zu meiner Ansicht über die Niederschrift der alten Lieder mitteilt, mich aber zugleich ersucht, davon keinen öffentlichen Gebrauch zu machen. Ich habe natürlich diesem Wunsch entsprochen.

<sup>2</sup> Ich fühle mich geehrt durch das Übereinstimmen dieses Urteils mit dem von Ursprung a. a. D. also 27 Jahre später abgegebenen, wenngleich er meiner an der betreffenden Stelle nicht gedenkt, sondern meine Bearbeitung anderwärts in der weniger freundlichen Absicht zitiert, sie in ihrer mensuralen Lesung als abschreckendes Beispiel hinzustellen.

<sup>3</sup> Aus diesem Grunde ist sie auch mehr in der Sakart des 19. Jahrhunderts gehalten.

<sup>4</sup> Im Volksliederbuch f. gem. Chor (1915, II, 2). Mit wahrer Todesverachtung (vom Standpunkt des Musikers gesehen) hat hier Niemann seine Lehre in die Tat umgesetzt und es darf nicht Wunder nehmen, daß er für das so entstandene Zerbild einer Melodie keinen Schwung zur künft-



als auch D. Ursprung durch Setzung gleichmäßiger Viertel:  <sup>1</sup>  
 Hierzu vergleiche man die mensurale Lesung . Und ich frage die Herren Mensuralgegner: Merken Sie nicht, wie hier, ganz abgesehen von der quellenmäßigen Überlieferung, die Melodie durch diese rein musikalische Art einer verschiedenen zeitlichen Bewertung der Versfüße mehr Leben und einen frischeren Zug erhält? Darf man wegen dreier leicht erklärlicher Schreibfehler einer vorgefaßten Lehrmeinung zuliebe die unzweideutige und wichtige Funktion von sechzehn Minimem (in einem kurzen Gesang) einfach wegdekretieren? Und was soll dabei der feierlich verkündigte Grundsatz der „Ableitung der Rhythmik der Melodie aus dem Metrum der Texte“? Sind etwa bei jener durch die Mensur gegebenen feineren Wertverteilung die Versfüße nicht gewahrt?

Ich mußte ein wenig ausführlicher werden, weil, wie wir sahen, die Irrlehre von der Mensur, die doch keine sei, immer noch nicht verschwunden ist. Der hier gezeigte Sonderfall diene zugleich als Ergänzung des oben unter I Gesagten.

Die kleinen Melismen am Ende der Melodieabschnitte ließ ich in der vierstimmigen Bearbeitung auf der letzten Silbe artikulieren, in meiner einstimmigen Wiedergabe mit Geige (1914, Mus. div. II, 313) übernimmt sie das Instrument allein. Riemann läßt sie, wohl um das Instrumentale anzudeuten, von Brummstimmen (ohne Text) singen. Bernh. Paumgartner in seiner Bearbeitung des Liedes für eine Singstimme und Klavier<sup>2</sup> teilt sie wieder der Singstimme auf der letzten Silbe zu. Die Dauerwerte dieser zwei kurzen Tonreihen sind ebenfalls in der Schrift festgelegt und obwohl sie eine Verlangsamung der Bewegung zeigen, ist die Wirkung als Ausklang der vierzeiligen Strophenteile ganz reizvoll.

lerisch-harmonischen Ausdeutung aufbringen konnte. Daß Niemann dasselbe Lied herausgegriffen hat, das ich 19 Jahre früher zur Bearbeitung in gleicher Besetzung ausgewählt hatte, wobei auch die Weglassung des zweiten Stollens und die Änderung des Zeitmaßes beim Rehrim (Belebter — Ewas bestimmter) merkwürdig übereinstimmen, unterstreicht den Vorgang im Sinne eines lehrhaften Hinweises auf Verbesserung. H. J. Moser, durch dessen Anmerkung in seiner Deutschen Musikgeschichte (I, 224) ich erst auf Niemanns Bearbeitung (also posthum) aufmerksam geworden bin, stellt ebendort meine mensurale Lesung mit der Pflifenlesung von Niemann-Runge insofern auf eine Stufe, als er beide ablehnt. Da wäre ich nun allerdings sehr dankbar, zu erfahren, was denn diese armen heimatlosen Rauten mit Strich nun eigentlich vorstellen sollen.

<sup>1</sup> a. a. O. S. 30. Diese Gleichmachung der Werte überhebt freilich aller weiteren Sorge um Herstellung eines rhythmisch genauen Notenbildes. Wir kennen dieses Verfahren mit seiner rhythmischen Verflachung aus der Geschichte alter Volkslieder bei ihrem Übergang in den evangelischen Gemeindegesang. Hier war aber der Zweck die leichtere Ausführbarkeit für Massengesang und der Vorgang fällt in eine spätere Zeit, der eben jenes rhythmische Feingefühl nicht in gleichem Maße eignete. Für die ältere Zeit ist Vorsicht am Platze, damit wir nicht in eine Geistesverwandtschaft mit jenem Verbesserer Bachs geraten, der in der Ddur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers (I. Teil) die Zweiunddreißigstel-Figur in Sechzehntel vereinfacht hat.

<sup>2</sup> „Die zwei Rosen“, Nr. 20 der verdienstlichen Sammlung: Das Taghorn von A. Nottauscher und B. Paumgartner (Wien 1922) III, 36. Paumgartner hat im wesentlichen die Werteinteilung, wie sie meine Ausgabe darbietet, beibehalten. Desgleichen hat er im selben Werk meine Rhythmisierung des neumierten Waltherschen Palästinaliedes (aus DD XX/2, S. 87) übernommen, nur schreibt er sie verkehrentlich Molitor zu, der es aber choraliter liest (s. oben S. 2 Anm. 3).

## Aus den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig von Bentheim-Steinfurt<sup>1</sup> (1756—1817)

Von

Eigel Kruttge, Köln a. Rh.

Für eine musikhistorische Forschung, die nicht lediglich Künstlerbiographik treibt oder der Entwicklung der Formen und Gattungen der Musik systematisch nachgeht, sondern musikalische Kulturgeschichte im weiteren Sinne geben will, bietet sich in der gedruckten und ungedruckten Memoirenliteratur, in Tagebuchaufzeichnungen und Briefen gewiß eine Fülle noch nicht ausgewerteten Materials. Wenn man die musikalische Kultur einer Zeit in einem Querschnitt zu erfassen sucht, wird man neben den Äußerungen künstlerischer Spitzenerscheinungen in hohem Maße auch die Aufzeichnungen von Musikliebhabern zu berücksichtigen haben. Dabei wird, abgesehen von der Schilderung musikgeschichtlicher Begebenheiten, ein persönliches Moment das Interesse des Forschers erregen: die Stellung, das innere Verhältnis des Verfassers zur Musik, musikalästhetische Anschauungen werden vielleicht aus solchen Aufzeichnungen zu erkennen sein.

Ein westfälischer Adliger, Graf Ludwig von Bentheim-Steinfurt, kurz vor seinem Tode im Jahre 1817 vom preußischen König in den Fürstenstand erhoben, hat eine große Anzahl von Tagebüchern hinterlassen, denen er bei seinen fast alljährlichen Reisen seine Erlebnisse anzuvertrauen pflegte<sup>2</sup>.

Die vielseitigen Interessen des Grafen spiegeln diese Aufzeichnungen in anschaulicher Weise wieder. Abgesehen von der Beschäftigung mit politischen Fragen, tritt seine Musikliebhaberei stark in den Vordergrund, daneben eine besondere Vorliebe für Gartenkunst. Im heimatlichen Burgsteinfurter Schlosspark, dem „Bagno“, fand die „manie des jardins“<sup>3</sup> des Grafen ein reiches Betätigungsfeld.

Als Bierundzwanzigjähriger übernahm Graf Ludwig, bereits seit vier Jahren mit der Tochter Juliane des Herzogs von Schleswig-Holstein-Glücksburg vermählt, nach dem am 30. Juni 1781 erfolgten Tode seines Vaters, des Grafen Karl von Bentheim-Steinfurt, die Zügel der Regierung im Steinfurter Ländchen. Der Hofkapelle, einer Schöpfung des Grafen Karl, ließ er besondere Sorge angedeihen und

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit bildet einen für die Drucklegung an dieser Stelle gekürzten Abschnitt einer Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, der sich verhältnismäßig leicht aus dem Zusammenhang der eigentlichen Kapellgeschichte herauslösen ließ. Letztere gelangt, wenn die Verhältnisse es gestatten, später zur Veröffentlichung. Sr. Durchlaucht, dem Fürsten Viktor Adolf zu Bentheim-Steinfurt, der mir die Bestände seines Burgsteinfurter Schloßarchivs sowie seiner Bibliothek in weitgehendstem Maße zur Verfügung stellte, schulde ich besonderen Dank; ferner Herrn Prof. Dr. Böhm in Burgsteinfurt, der mich bei meinen Nachforschungen tatkräftig unterstützte. Überaus dankenswerte Förderung erfuhr ich auch durch Herrn Prof. Dr. Schiedermaier, den Direktor des Bonner musikwissenschaftlichen Seminars, in dem die Arbeit entstand.

<sup>2</sup> Heute bewahrt die Fürstlich Bentheim'sche Schloßbibliothek zu Burgsteinfurt diese Tagebücher. Alle im Verlauf dieser Arbeit zitierten Tagebuchstellen gelangen erstmalig zur Publikation.

<sup>3</sup> Vgl. Böhm, Das Bagno. Geschichte des Fürstl. Bentheim'schen Parks Bagno bei Burgsteinfurt. Burgsteinfurt 1907/09, Teil 1, S. 20.

führte sie zu einer in Anbetracht der beschränkten Verhältnisse erstaunlichen Blüte<sup>1</sup>. Die sonntäglichen Konzerte der Kapelle in der Konzertgalerie des Bagno<sup>2</sup> übten unter seiner Ägide in weitem Umkreis eine starke Anziehungskraft aus.

In der dem französisierten Geiste des Vaters entsprechenden Erziehung des jungen Grafen Ludwig spielte die musikalische Ausbildung, die zuerst dem „Hoff-Stadt- und Land Musikus und Organiste“ Siegman anvertraut war, eine bedeutende Rolle. Wenn Graf Karl gegen 1771 Friedrich Hartmann Graf an seinen Hof zog, wird dabei der Gedanke mitgespielt haben, dem Sohne den Flötenunterricht eines berühmten Virtuosen zu verschaffen. So mag es sich nur um die Wiederaufnahme einer alten Gewohnheit handeln, als Graf gelegentlich seines Steinfurter Aufenthalts im Frühjahr 1779 dem Erbgrafen „einigen privat Unterricht“ „über seine neueren sechs Concerte“ anbietet.

Eine Reihe von Quellen erweist, daß das Flötenspiel des Grafen Ludwig eine Qualität erreichte, die man auch in der Zeit der höchsten Beliebtheit dieses Instruments durchaus nicht als alltäglich bezeichnen kann.

Früh begann Graf Karl die in Burgsteinfurt für seinen Sohn bestehenden Bildungsmöglichkeiten durch Reisen, in erster Linie nach Paris, zu ergänzen. Die Pariser Oper, die Concerts spirituels: sie sollten den musikalischen Gesichtskreis erweitern.

Von Anfang an legte Graf Ludwig seine Reiseerlebnisse in schriftlichen Aufzeichnungen nieder, die aber zunächst allgemein wie besonders in musikalischen Dingen sehr sporadisch und knapp gehalten sind. Ein eingehendes, differenziertes Urteil wird man darin noch vergeblich suchen.

Beim Pariser Aufenthalt 1773 notiert sich der siebzehnjährige Erbgraf das Programm der Weihnachtsaufführung der Concerts spirituels unter Cavignis Leitung<sup>3</sup>, enthält sich aber noch jeder persönlichen Äußerung. Einige Monate vorher hatte er auf einer holländischen Reise<sup>4</sup> — die Schloßherren von Burgsteinfurt besuchten die Niederlande fast jedes Jahr, fuhren zur Amsterdamer Kirmes, nach dem Haag — in Haarlem Grétrys „Semire und Azor“ gesehen:

30. 6. „... zu eben der Zeit wurde auch eine schöne Komödie aufgeführt Semire et Azor die 1. Actrice wahr sehr guth.“

Bedeutungsvoll wurde der Winteraufenthalt in Paris 1779/80<sup>5</sup>. Wichtig waren schon die Vorbereitungen: „die Arien der schönsten Operetten mit den Noten und sonstige schöne Theater piécen“ sollen gekauft, „Instrumentenmacher und Musikhändler, zur Verbesserung meiner geringen Kenntnisse“ aufgesucht werden. Unter dem Eindruck des Gesanges einer Künstlerin vom Range einer Todi steht der junge Graf Ludwig im Concert spirituel des 8. Dezember 1779. Die Todi singt eine Szene von Piccini und schließt das Konzert mit einem Rondo von Paesello, „exécuté pour l'adoration du Public par Mde. Todi...“ Persönliche Stellungnahme beginnt ihren Ausdruck zu finden: die einleitende Sinfonie von Sterkel bekommt die Marke „assez ordinaire“, ein von Mlle. Stekler gespieltes Harfenkonzert langweilt.

<sup>1</sup> Ich vermeide an dieser Stelle jedes Eingehen auf die Hoffkapelle unter Hinweis auf meine ausführliche Darstellung der Kapellgeschichte. Dort sind auch alle im Verlauf der vorliegenden Arbeit kurz erwähnten Kapellmitglieder eingehender behandelt.

<sup>2</sup> Abbildungen bei Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen, Kreis Steinfurt, Tafel 19, und Kerckerinck-Klaphod, Alt-Westfalen, Stuttgart 1912, S. 192.

<sup>3</sup> Reisetagebuch, Paris 1773 (Fürstl. Archiv und Bibliothek, Burgsteinfurt = A. B.).

<sup>4</sup> Holl. Reise 1773 (A. B.).

<sup>5</sup> Notizen im A. B.

Vor eine schwierige Aufgabe sieht sich der junge Steinfurter Flötenliebhaber zwei Tage später gestellt. Er, der außerhalb des heimatischen Konzertsaals wohl kaum öffentlich aufgetreten war, soll sich bei Baron Bagge, der jeden Freitag in seinem Hause die glänzendsten, schönsten Privatkonzerte von ganz Paris sah<sup>1</sup>, vor den Ohren der Pariser Kenner als Solist auf der Flöte produzieren. Das Tagebuch meldet:

10. 12. „Vers les 6 heures chez le Baron Bach<sup>2</sup> entendre son Concert . . . Sur la fin je jouai aussi un concerto qui malgré une execution bien faible vu ma grande peur fut cependant generalement applaudi.“

Das Konzert der nächsten Woche brachte ein erneutes Auftreten. Das mannigfache Lob der Musiker, das doch nicht nur der Konvention entsprungen sein kann, wirft kein schlechtes Licht auf die Leistungen des jungen Liebhabers, der nun auch mit führenden Pariser Musikgrößen persönlich bekannt wurde. Hatte er beim ersten Male ein Ddur-Konzert von Karl Stamitz vorgetragen, so war diesmal die Wahl auf eines der Fr. H. Graffschen Konzerte<sup>3</sup> gefallen.

17. 12. „ . . . chez le Baron Bagge . . . entendre son beau Concert . . . J'y jouai un concert avec un applaudissement assez marquer [!], et c'est surtout les musiciens qui me firent les plus des compliments. Les premiers violons Cheria<sup>4</sup>, Gross<sup>5</sup>, allemand et musicien du Prince de Prusse et Mr. Preval<sup>6</sup> violoncelliste Beraux<sup>7</sup>, Fliegel et bien d'autres me dirent milles [!] choses obligeantes. Je fis la conoissance de Daveau<sup>8</sup>, de Cambini, et du grand Philidor. Le Baron nous pria pour souper, mais mon pere le refusa . . .“

Neben den Konzerten vernachlässigt Graf Karl mit seinem Sohne nicht den Besuch der Oper, wohnt z. B. am 14. Dezember der Uraufführung von Joh. Christian Bachs „Amadis de Gaule“ (Quinault) bei. Am Weihnachtsabend lockt wieder das Concert spirituel, in dessen Programm außer Goffers Weihnachtsoratorium kaum etwas an die Bedeutung des Tages erinnert. U. a. singt Mad. Lodi Arien von Paesiello und Sacchini. Mlle. Pokorny bläst ein Hornkonzert von Punto, Mlle. Mudrich ein Flötenkonzert von Stamitz. Am Neujahrstage 1780 erregt im Konzert Philidors Komposition des Horazischen Carmen saeculare des Grafen Ludwig Begeisterung: „Mr. Philidor a excellé on ne sauroit mieux dans cette composition achevée . . .“

Die erste größere Auslandsreise, die nach dem Tode des Vaters der nunmehrige regierende Reichsgraf Ludwig 1783 unternimmt, hat England zum Ziel, wohin neben den berühmten Parkanlagen das Londoner Musikleben lockt<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. M. Brenet, Les Concerts en France sous l'ancien régime, Paris 1900. S. 353 ff., auch G. Cucuel in L'Année musicale, III.

<sup>2</sup> Auch Mozart schreibt meist Bach, (s. B. Schiedermair Mozartbriefe, I, 143, 211) man sprach also wohl in Paris Bach und Bagge in gleicher Weise aus (Bach).

<sup>3</sup> Gemäß den Notizen auf den betreffenden Konzerten in der Burgsteinfurter Schloßbibliothek.

<sup>4</sup> Vom Concert spirituel, dirigierte bei Bagge.

<sup>5</sup> Samuel Dietrich Große (s. Gerber, A. L.).

<sup>6</sup> Breval.

<sup>7</sup> Berault.

<sup>8</sup> Davaux.

<sup>9</sup> Reisetagebuch im A. B.

Auf der Fahrt nach London trifft sich Graf Ludwig mit Klößler, dem langjährigen Leiter seiner Hofkapelle, der vorausgefahren war und nun in London die Vorbereitungen für die Aufführung seiner „Bataille“<sup>1</sup> treffen will. Die persönliche Bekanntschaft mit Virtuosen sieht der Graf gern; so lernt er im Haag den Flötisten Monzani kennen.

Haag, 4. 4. „Mit Sign. Monzani großen Flauten blaser junger Mensch von 20 Jahr geblasen spazierengegangen etc. er hatte sehr groß Aufsehen in Amsterdam, Madrit, London gemacht: sein blasen ist in dem erstaunenden Piano guth doch Geschwindigkeit ohne accuratesse . . .“

Während der Anwesenheit in London bildet fast täglich Oper oder Konzert die Abendunterhaltung.

8. 4. „. . . Abends 1/27 Uhr auf dem Heu Markt in das Italienische Opera Haus . . . Die Decorations sind nur sehr mittelmäßig die Balets guth jedoch nicht mit den Parisern zu vergleichen, die Piece J Vecchi Burlati music von Anfossi ist laut annotations bey dem Original guth<sup>2</sup>. Ein guter Sänger Castrat ist Bartolini, seine Stimme imer schön, hell und stark . . .“

9. 4. „. . . Abends 6 Uhr in dem Theater Druri Lane wo wegen der Fasten ein Oratorium der Mesjade composition von Handel — (vid. Original) — aufgeführt wurde in Englisch.

Diese Piece ist vom alten Geschmack die Sänger und Sängerinnen taugen nichts und die Engl. Sprache zu allem Singen untauchlich verdirbt alles. Während der I. und II. Partie machte der Hauboist einen Superben Concert welches alles übrige wieder guth machte. der Theater Saal ist nur mittelmäßig . . .“

Schlagend spricht hier die Einseitigkeit einer nur dem modernen Zeitgeschmack huldigenden Musikauffassung, die — lassen wir die Frage nach der Einwirkung der Qualität der Aufführung auf die Bildung des Urteils einmal beiseite — von Handels Messias nur zu sagen weiß, daß er „vom alten Geschmack“ sei. Auch Sartis „Olimpiade“ hat den Schönheitsfehler, „nicht von den Allerneusten“ zu sein.

Instrumentenhändler, Flötenmacher werden öfters aufgesucht. Beim Anhören der Glasharmonika des Herrn Cartwright ist Graf Ludwig sich sofort über die Schwächen des Instruments klar:

25. 4. „. . . nur zwei Fehler hat es — als 1. die Töne klingen noch nach und sind nicht gleich weg; 2. kein Forte zu exprimiren sondern immer piano.“

Geht Klößler einmal allein ins Konzert so notiert der Graf auch das:

24. 4. „Klößler ist gestern im großen Concert bey Milord Wintong<sup>3</sup> gewesen wo Cramer und Fischer<sup>4</sup> auch Salmon<sup>5</sup> spielen. Die Instrumental Music soll schön die Focal Music aber schlecht gewesen sein.“

Ein Konzert, in dem der Oboist Fischer und der Flötenvirtuose Florio im Vordergrund des Interesses stehen, bildet den Abschluß der musikalischen Erlebnisse des Londoner Aufenthalts.

<sup>1</sup> Eine Besprechung des Werkes in der Geschichte der Kapelle.

<sup>2</sup> Graf Ludwig pflegte sich während der Aufführung kritische Notizen auf das Textbuch oder den Klavierauszug zu machen.

<sup>3</sup> Professional Concert (Lord Abingdon).

<sup>4</sup> Der Oboevirtuose Joh. Christian Fischer, vgl. Gerber, A. L., und Leipziger Allg. Mus. Ztg. II, S. 751 (Nekrolog).

<sup>5</sup> Salomon.

28. 4. „Abends 7 Uhr im Concert der Freymaurer in dem Sal wie ich schon gewesen. Die Music war auch recht schön den Anfang gleich mit einer Symphonie von Stamiz – Mutter und Tochter Weichsel ließen sich hören, beide ziemlich brav und kan es besonders die Tochter noch weit bringen . . . der große Fischer dieser ohnvergleichliche Hautboiste ließ sich mit einem schönen Concert hören und erhielt einen gränzenlosen Beyfal nach seinen Meriten den der Ton ist ganz herlich und Sonor seine Geschwindigkeit unverbesserlich und sein Arhem über alle maßen lang welches die herlichen Gedanken seiner Cadenzen prächtig durchsezt.

Florio der größte Flutenist von London ließ sich auch hören allein mit einem leichten und alten Concert von Toeski. Sein ton ist hell und ganz besonders stark und schön in den mitteltönen, sonst ist sein Ansaß nicht fein und seine Passagen nicht recht rund. Doch ist er der große Flötenblaser besonders seines starken Tones halber welches sich in großen Salen und opera prächtig ausnimmt. Er hat viel Seufzendes im ton . . .“

Die Aufführung der Klöfflerschen Bataille, für die doch wahrscheinlich seine Anwesenheit vorgesehen war, hat Graf Ludwig in London nicht mehr gehört. Wohl wider Erwarten verzögert, kam es erst etwa vier Wochen nach der Abreise des Grafen zum Londoner „Ehrentag“ des Bentheim-Steinfurtischen Musikdirektors.

Büdingen, wo des Grafen Ludwig Schwester Eleonore als Gemahlin des Grafen von Isenburg lebte, war im Herbst 1784 das Reiseziel<sup>1</sup>. Das Büdinger Musikleben kann sich mit dem des Steinfurter Hofes nicht messen. Graf Ludwig muß, allseitig bewundert, die musikalische Unterhaltung fast allein bestreiten.

Auf der Rückreise gilt der Mannheimer Nationalbühne das Interesse des Grafen. Dank der glänzenden Tradition des Ortes steht auch das jezige Orchester — die eigentliche Mannheimer Kapelle war ja 1778 mit dem Hofe nach München übersiedelt — noch auf einem derartigen Niveau, daß es mit besonderer Auszeichnung vor anderen Orchestern genannt wird.

14. 10. „In Mannheim im Gölben Bock ausgestiegen und ich lief gleich in die Comedie weil dieselbe schon angegangen . . . Das Orchester ist stark besetzt und ließ sich zwischen den Acten mit vieler Harmonie hören es ist so ein ganz ander Werk als in Frankfurt. Die Piece Verbrechen aus Ersucht ein ernsthaftes Familien Gemälde von einem der besten Acteurs Namens Island wurde in 5 Aufzügen ganz ohnvergleichlich aufgeführt . . .“

Islands Darstellungskunst erweckt des Grafen Begeisterung; überhaupt „ist diese Gesellschaft der hiesigen sogenannten Nationale Bühne ganz trefflich . . .“

Den Rhein hinunter führt die Weiterreise. Den kurfürstlichen Schlössern in Bonn, Poppelsdorf und Brühl werden eingehende Beschreibungen gewidmet. In Köln spielte gerade, abwechselnd mit Düsseldorf und Aachen, die Böhmsche Theatertruppe<sup>2</sup>. Böhm, von Salzburg her mit Mozart bekannt, hatte dessen „Entführung“ in sein Repertoire aufgenommen. Die Gelegenheit, diese „schöne Operette“ zu sehen will sich Graf Ludwig nicht entgehen lassen. Seine anschauliche Schilderung einer Böhmschen Mozartaufführung gewinnt noch an Interesse, wenn man sich klar macht, daß höchstwahrscheinlich der junge Beethoven die „Entführung“ in der gleichen Form zu sehen bekam. Denn die Böhmsche Truppe war ja im Karneval des Jahres 1785 für den Bonner Hof verpflichtet.

<sup>1</sup> Reisetagebuch im A. B.

<sup>2</sup> Vgl. Thayer, Bd. I (3. Aufl. 1914) S. 204.

24. 10. „... des Abends bey zeiten in den Partey gegangen vorn am Orgefter welches gleich viel bezahlt wird da kein Parter noble oder parquet ist. Die Gesellschaft des Herren Voem welcher den Sommer zu Hanau gespielt gabe die Entführung aus dem Serail eine artige Operette mit schöner Music von Mozart aus Wienne. Die besten Arien habe ich gezeichnet aber die Acteurs mußten so laud suffliert werden daß es ein greul war, auch waren die decorations gang gegen alles costum indem es Europaeisch anstad Turchisch war welches mir sehr repulirte. Auch ist das Orgefter sehr miserabel und der erste Violinist ein grobes sujet gab sich solche Mühe daß er ganz in Schweiß war und fluchte und schalt auf die so manigfaltige Fehler besonders die blasenden Instrumenten<sup>1</sup>. Unter denen Acteurs war mir keiner auszeichnend und keiner über das Mittelmäßige ein ganz anderes ist die Mannheimer Bühne und das dasige Orgefter. Unter denen Personen der Zuschauer zeigten sich in der ersten Loge bey dem Theater besonders der holländische Gesandte Herr v. Landsberg mit seiner dicken Frau und recht schönen jungen Tochter aus. Ich glaube daß er mich kante und mir den Seinigen bemerklich machte, da er jedes mahl mich ansah und mit ihnen sprach so bald ich auf Operetten Buch mit Bleifeder etwas notierte.“

Nach fünfjähriger Pause lockt im Spätherbst des Jahres 1785 wieder das weltstädtische Treiben der französischen Hauptstadt<sup>2</sup>. Am 24. Oktober trifft Graf Ludwig in Paris ein, diesmal in Begleitung seiner Gemahlin und deren Hofdame Fräulein von Kauffmann. Gleich am ersten Abend gehts ins Theater, zu Nicolet, wo das Schauspielpersonal sich gegen 1780 kaum verändert hat. Dieser Auftakt bleibt richtunggebend für den ganzen Pariser Aufenthalt: von 45 Abenden bzw. Nachmittagen gelten 33 dem Theaterbesuch. Die kleineren weniger hochstehenden Institute treten ziemlich stark hervor — vielleicht eine Konzession an die Begleiterinnen —; Nicolet und die Variétés amusantes werden je sechsmal aufgesucht. Immerhin spielt die Große Oper mit sieben Abenden noch die Hauptrolle.

25. 10. „L'après midi a 5 heures pour le Grand Opera au Boulevards ... On donna Didon Musique de Picini et Paroles de Mr. ...<sup>3</sup> mais tout cela ne me fit gueres du Plaisir, puisque cela n'est qu'une maniere de Parodie desorné du plus fort de L'interessant, La Didon étoit bien jouée par Mlle. Maillard Actrice excellente quoique la St. Huberti soye la premiere pour cet Rolle L'Acteur etoit un nouveau venu de Lion assez bon. Les Decorations ne sont comparables a ceux de l'opera incendiée il y a 4 ans ... l'excuse des Entrepreneurs est le service pour la cour a Fontainebleau ou le premier Maginiste de l'opera se trouve avec les meilleurs Decorations et les meilleurs acteurs qui sont a l'Etude d'Atalie Tragedie de Racine dont on a fait un Opera — de sorte qu'il ne reste ici que la Doublure — mais Doublure de Paris est toujours le non plus ultra des Provinces.“

<sup>1</sup> Aus dem vorliegenden Bericht geht hervor, daß bei den Aufführungen der Böhmschen Truppe im Herbst 1784 in Köln, damit wohl auch im Karneval 1785 in Bonn, der erste Geiger, nicht mehr der Cembalist dirigierte. Möglicherweise wurde diese Dirigierpraxis schon seit einigen Jahren in Bonn geübt. Damit erschiene die Cembalistentätigkeit des jungen Beethoven in einem anderen, weniger wunderkindmäßigen Lichte. Jedenfalls darf man wohl nicht aus der Tatsache, daß der junge Beethoven seit Anfang 1783 im Bonner Theater am Cembalo wirkte, ohne weiteres mit Kresschmar (L. v. Beethoven, Internat. Wochenschrift, III, 1909) darauf schließen, daß er „den verantwortungsvollen Dienst des Kapellmeisters“ versehen habe, eine Leistung, die als ein „musikgeschichtliches Unikum“ zu betrachten wäre.

<sup>2</sup> „Journal du Séjour de Paris. L'année 1785“ (A. B.).

<sup>3</sup> Marmontel.

Eine bezeichnende Anschauung des Grafen Ludwig verrät der Hinweis auf die „schöne Intrigue“ in Grétry's „Caravane de Caire“ (Text vom Grafen von Provence, nachmals Ludwig XVIII.). Auch späterhin bildet bei ihm gelegentlich eine gute Intrigue einen Wertmaßstab für ein Stück.

17. 11. „... de bonne heure a l'Opera ou nous alames a 4 heures a l'Amphitheatre et ou nous vimes rentrer a 6 heures la Reine qui a sa loge au Secondes[!] ... Du Moment que la Reine ariva on entendit un grand batement des Mains ou aplaudissement generale ... le premier coup d'archet anonca le commencement de l'ouverture de l'opera la Caravane en 3 Actes Musique charmante de Gretri. ... La piece de la Caravane est belle par sa Decoration Musique-Ballets et meme intrigue ce qui est bien rare dans les Opera ... [Inhaltsangabe] ... Voyez tout cela ... dans la piece meme que j'ai achetée et ou j'ai marqué les plus bonnes airs chantées par Mad. Maillard excellente actrice. Les Balets etoient charmants ou Madame L'Anglais tres bonne danseuse et surtout le grand Vestris (fils qui surpasse encore son Pere qui est retiré a present) se signaleroient avec la derniere perfection ...“

„Sehr schön und — gelehrt“ — so formuliert Graf Ludwig sein Urteil über Glucks Musik zur tauridischen Iphigenie, die er am nächsten Tage hört.

18. 11. .... L'apres diné a l'Opera ... On donna Iphigenie en Tauride Musique de Gluck tres belle et docte.[!] Dans la composition de la Piece il n'y a pas assez d'interessant ... Des ballets superbes finissent cet opera ... Les Decorations ne sont pas si belles que dans la Caravane, quoique le premier orage avec l'ouverture fasse un effet delicieux, et le temple de Diane soit bien beau Pilade fut bien joué par Lainez, Oreste par l'Arivée et Iphigenie par St. Huberty, de la quelle selon moi on fait trop de cas, puisque sa voi [!] n'est pas du tout agreable mais crialien et puis tres grimasien-au reste elle est bien laide mais le grimassien plait trop ici-moi je prefere toujours la Maillard.“

Das ungewöhnlich günstige Urteil über Glucks „Armide“ basiert zu einem wesentlichen Teil auf der glänzenden Ausstattung.

29. 11. „L'apres midi a l'opera ou on donna une superbe Piece L'Armide de Gluck, cet Opera est parfait tant par le sujet que par la Musique et les magnifiques Decorations. Le Sujet est pris de la Jerusalem deliberée de Tasse et le voici ...

C'est un Spectacle Magnifique et le plus grand Coup doeil que j'aye vu encore dans tout les Operas de ce sejour ...

Der weitere Verlauf der umfangreichen Schilderung zeugt von besonderem Interesse für Beleuchtungseffekte — Feuerregen usw. Des Grafen Ludwig starker Wissensdurst in bühnentechnischen Dingen hat es wohl durchgesehen, daß er am 2. Dezember der Aufführung von Salieris „Danaiden“ zum größten Teil hinter den Kulissen beiwohnen durfte.

2. 12. „L'apres diné je fus chez Blanchard qui me conduisit gratis a l'opera ou je fus avec lui considerer Les machines de l'opera sur, au dessus et au dessous du Theatre c'est un ouvrage exorbitant car tout les manoeuvres sont generalement fait par des contrepois[!] dont il y a toujours les boulettes l'un sur l'autre de plond[!] a 25—50 et 100 £ la piece, il y a des contrepois au dela de 2000 £. Le grand rideau nommé du devant est pareillement dirigé par des contrepois ne se pliant seulement que 3 fois derier ce qui foit paroître comme s'il levoit d'un seul coup tout droit ... Pendant



qu'on donna le premier Acte des Danaïdes je fus en bas du Theatre et vit[!] monter pour le second Acte le Temple de Nemesis ce qui se fit d'une vitesse et agilité[!] sans pareil c'est admirable de voir ce peu de soutient et place reste<sup>1</sup> ferme car tout les Planchées s'ouvrent<sup>2</sup> et montent . . . il y a ordinairement 30 a 40 Personnes d'employées sur les portier d'en dessus et en dessous a regler les manœuvres ou chacun a son Poste assigné, la methode d'alumer sur le theatre est aussi jolie car a coté des fujeaux de fer blanc dans lequel un resout pousse la bougie sont des echelles attachées perpendiculairement pour faire monter les alumeurs, ce qui toute fois ne laisse pas que d'être difficile et presque egale a la manœuvre des Matelots pour monter les navires . . . Je vis aussi les Flambeaux des Diables garnies de Lycopodium . . .“

Bergolesi genießt unter den Meistern „della scuola antiqua“<sup>3</sup> den Vorzug, vor den Augen des Grafen Ludwig Gnade zu finden. Die „Serva padrona“ wird gerade aufgeführt, als der Graf zum erstenmal die Comédie Italienne aufsucht.

5. 11. „. . . au Boulevard ou il se trouve un Batiment superbe nommé La Comédie Italienne, achevé depuis 2 ans . . .“

1. . . .

2. La serva Patrona de Bergolese [!] La musique est charmante. Renau l'ainé agé de 18 ans chanta d'une façon admirable Serpina, est fait le principal ornement des Italiens, aussi elle est adorée du Public. Son Timpre [!] est délicieux, sa precision pour la mesure . . . dommage que le volume de sa voix ne soit plus étendu.

3. L'amitié au village donné pour la 3me representation. Morceau délicieux musicale du grand Philidor . . .“

Mlle. Renau bleibt die Hauptanziehungskraft der Comédie Italienne.

23. 11. „. . . Le soir nous alames a la Comédie italienne voir donner Le Tableau Parlant<sup>4</sup> et la belle Arsenne<sup>5</sup> dans la dernière piece Madem. Renau chanta les airs avec une aprobation infinie aussi sa metode est superbe et sa voye [!] délicieuse elle fit des tres belles cadences dans l'air avec la Flute obligé, je marche sur le tonnerre: que je devois avoir comme aussi la Marche quand Alcindor fait presenter par son ami ses lauriers a sa Maitresse . . . Dommage qu'il y avoit si grand bruit que nous pumes gueres entendre le chant, on fit meme aretter quelque Mutins dans le Parterre, mais cela ne fit que augmenter le bruit . . . en general j'ai vu cette piece a la Haye presque aussi bien executé qu'ici . . .“

Der letzte Abend des Pariser Aufenthaltes gehört noch den „Italienern“:

7. 12. „. . . L'après diné pour la Comédie Italienne ou l'on donna le Roi et son fermier<sup>6</sup> Piece qui me faisoit tres grand Plaisir par la connoissance que j'en ai faisant une de mes Pieces favorites . . . La 2. piece Alexis et Justine<sup>7</sup> est tres bonne et remplie d'un sentiment infini . . .“

Von den Bühnen die Graf Ludwig aufsuchte, ist neben der Comédie Française noch Audinots „Ambigu Comique“ zu nennen. Unter den drei am 15. November aufgeführten Stücken befand sich des Direktors Audinot „La Musicomanie“ „petite

<sup>1</sup> Restant.

<sup>2</sup> S'ouvrent.

<sup>3</sup> Siehe Reisetagebuch, Paris 1804, 29. und 30. III.

<sup>4</sup> Grétry.

<sup>5</sup> Monsigny.

<sup>6</sup> Monsigny.

<sup>7</sup> Dézède.

Parodie de la Piece superbe en Opera comique ce petit extrait est bien charmant . . .“ Ob Graf Ludwig wohl wußte, daß in der Hauptperson Baron Bagge zur Zielscheibe des Spottes gemacht war?<sup>1</sup>

Der Pariser Musikverlag muß selbstverständlich auch bei diesem Aufenthalt des Grafen für die Auffrischung des Notenbestandes der Steinfurter Hofkapelle sorgen. Durieux, ein alter Bekannter, und Baillon sind die bevorzugten Musikalienhändler, denen die alle Wünsche enthaltende Liste zur Erledigung anvertraut wird. Der Grund für das wenig befriedigende Resultat ist: „. . . Les grands auteurs comme Gossec, Stamitz, Sterkel etc. ne disent rien dans ces moments . . .“ Mit den Steinfurter Komponisten Klöffler oder Grünbein möchte Baillon durch Vermittlung des Grafen gern ein Verlagsgeschäft anspinnen. Er will das Komponistenhonorar aber nur halb in bar, die andere Hälfte in Noten bezahlen.

Graf Ludwig wird sich kaum gedacht haben, daß diesmal der Abschied vom Pariser Musikleben auf lange Zeit hinaus gelten sollte. Das Paris der Revolutionsjahre mag für einen deutschen Adligen als Winteraufenthalt wenig Verlockendes gehabt haben. Erst um die Geburtsstunde des französischen Kaiserreichs sah Graf Ludwig die Seinestadt wieder.

Von kleinen Fahrten nach den Niederlanden geben die Tagebücher nach der Pariser Reise von 1785 zunächst Kunde, die von nun an durchweg in dem typischen Bonnenfranzösisch des Grafen abgefaßt sind, nur selten mit deutschen Brocken untermischt. Ein Besuch Amsterdams in Begleitung des Geigers Grünbein<sup>2</sup> ist erwähnenswert, weil er zeigt, wie Graf Ludwig sich um die Weiterbildung seiner Musiker bemühte.

Im Herbst des Jahres 1787 wird das Hauptziel Bückingen erst nach erheblichen Umwegen erreicht. Der preussischen Residenz ist der erste längere Aufenthalt gewidmet. Im Gedenken an den großen Friedrich sucht Graf Ludwig Sanssouci auf, das nun schon ein Jahr um seinen Schöpfer trauert, hofft dabei auch des musikkreudigen neuen Königs Friedrich Wilhelm II. erlesene Hofkapelle hören zu können. Der Zufall will, daß der Graf in Potsdam mit Madame Todi unter einem Dache wohnt, die er wohl 1780 in Paris persönlich kennen gelernt hat.

Potsdam, 1. 10. „. . . levé vers 9 heures par le chant de Mad: Todi logé dans notre auberge quand je fus habillé je me rendis toute de suite chez Elle pour lui faire ma cour et renouvelé [!] conoissance de Paris . . . elle s'etoit engagée pendant 3 années chez le Roi de Prusse . . . Je la priois de me procurer entré<sup>3</sup>, mais avec toute la bonne volonté possible elle m'avoua que c'etoit . . . impossible que le Roi etoit des plus severes sur l'ordre qu'il avoit donné de ne laisser rentrer personne . . . qu'elle etoit trop novice encore avec sa Majesté pour faire changer cet ordre a ma faveur . . .“

Graf Ludwig läßt den Mut nicht sinken; er will und muß es durchsetzen, das abendliche Konzert in Sanssouci zu hören — und er erreicht es, wenn auch in etwas abenteuerlicher Weise.

„. . . en revenant . . . je tentois encore tout les moyens possibles pour ententre le concert au Sanssouci, et je faisois mes attaques au chateau toujours infructueusement. Lorsque enfin lassé par tout ces demarches je fus droit devant la garderobe ou un

<sup>1</sup> Vgl. M. Brenet, a. a. O., S. 355.

<sup>2</sup> Grünbein war von 1774—1793 Mitglied der Hofkapelle.

<sup>3</sup> — au concert de Sanssouci.

vieux garçon me conduisit a l'auberge ou le valet de chambre et deux chasseurs du Roi furent. Le[s] premier[s] apres bien d'instances me fit glisser par les petits appartements du Roi dans le jardin ou par les fenetres nous vimes tout le concerto dans un salon charmant orné de Bustes antiques. Madame Todi placée derier le Roi etoit sur le point d'achever son rondeau. L'auditoire ne consistoit que de trois dames et 5 a 6 cavaliers qui etoient d'une tranquillité sans egal. Le Roi lui meme accompagna du Violoncello avec tout l'attention possible derier le Clavecin on dit que quelque fois il execute aussi des pieces obligées assez bien (*Zimmer für ein König*) Il est extremement grand et gros peut etre 11 pouces ou 6 pieds avec cela tres brun et gros de visage cheveux poudrées mais peu *Borne eine Kale Platte* ce qui lui donna l'air suranné, quoique l'air encore vigoureux, son air est rien moins que spirituel presque a la Rheda<sup>1</sup>. Le Concerto n'etoit composé que de trois rang c'est a dire 3 Violons-Alto etc. et l'accompagnement tres piano (les violons sont Mr. Vachon, Grosse Haack les Benda etc. son Violoncell le grand Duport frere de celui de Versaille ma piu bravo encora. Les corps de chasse sont les fameux Balsa et Thurschmid<sup>2</sup> Mr. Grosse joua un Concerto de Violon mais comme a Paris quoi qu'il soye bon son jeu ne me plait pas ayant presque fini son concert et m'étant trop aproché des Fenetres les trois femmes de l'auditoire m'avoient vues et le Roy y ayant regardé quelque fois aussi le valet de chambre devient tres inquiet d'avoir manqué aux ordres si positives de son Maitre Royal nous sollicita vivement de partir aussi, satisfait d'avoir vu le tout.“

**Vom Berliner Musikleben gibt dem Grafen ein Konzert, in dem u. a. J. A. P. Schulzen's Musik zu Racines „Athalia“ aufgeführt wird, keinen besonders günstigen Begriff.**

4. 10. „... les coeurs[!] d'Atalie ne fut qu'un brailage continuel, ou cependant de tems en tems on entendoit que le compositeur Mr. Schulz est un homme de merite ... la seule bonne chanteuse etoit Madem. Göbelin la premiere Cantatrice de l'operette allemande avec cela assez jolie ...“

**Auch im Theater fesselt „Mlle Göbelin“ am stärksten des Grafen Aufmerksamkeit, so etwa in Baron Kospoth's Singspiel „Adraste et Isidore“.**

6. 10. „Madem. Göbel fit Isidore on ne sauroit mieux sa figure est a peindre ... sa belle voix qui toute fois est tres belle et agreable, son trillo est parfait et en general c'est une excellente chanteuse de Theatre allemand.“

**Über Leipzig und Weimar gelangt Graf Ludwig nach Büdingen, wo er mit seiner Flöte wieder für die Belebung der etwas spärlichen Hofmusik sorgen muß. Mit der Direktion Kospoth'scher Quartette — wohl vom Cembalo aus — vollbringt er eine ansehnliche musikalische Leistung.**

1. 11. „... Apres nous eumes Musique qui fut tres animée et mon Concert „Die Göttin Süßer Freuden“<sup>3</sup> reussit a merveille. Je dus accompagner et diriger les quatuors d'un certain Baron de Cosbot Chambellan Royal a Berlin qui a composé aussi d'Operettes. Ces Quatuors sont tres difficiles non pour la suite des passages, mais a cause la mesure und den vielen Grappen und abgebrochenen Sätzen. Il y avoit surtout un dernier allegro dans le Quatuor qui est presque le plus beau que bien des personnes ont deja jouer mais toujours wieder aufhören müssen, toute fois cela allait ron-

<sup>1</sup> Die Grafen von Bentheim-Tecklenburg-Rheda, Verwandte des Hauses Bentheim-Steinfurt.

<sup>2</sup> Balsa und Thürschmidt (s. Gerber, A. L.).

<sup>3</sup> Hoffmeister.

dement et au mieux de quoi Mr. Weitzel et Hebebrand<sup>1</sup> eurent bien d'egards pour moi Disant toujours a prima vista das ist meisterhaft . . .“

General Dittfurt, bei dem Graf Ludwig in einem Hauskonzert Flötenkonzerte von Hoffmeister und Rosetti spielt, macht seiner Begeisterung in recht lebhaften Äußerungen Luft.

8. 11. „ . . . hohl mich der wilde Fuchs so blasen habe ich mein Leben nicht gehört und hab doch so viel Kerles gehört die für die ersten Virtuosen passirten . . . Ach was freut mich das Steinfurt und Dittfurt auf ein furt ausgehet bey uns beyden muß alles furt gehen gerade von der Leber . . .“

Wie in Hanau bei dem Instrumentenmacher Haltenhofen bildet Punto, der Meister des Waldhorns, ein naheliegendes Gesprächsthema, als Graf Ludwig im Mai 1788 im Haag Spandau, einen „ungemeinen Künstler auf dem Waldhorn“<sup>2</sup>, kennen lernt. Im Gespräch mit ihm fällt ein Licht auf die musikästhetischen Anschauungen des Grafen.

6. 5. „ . . . La connoissance du fameux Corp[!] de Chasse Spandau me fit grand plaisir cet home me temoigne une affection particuliere et nous parlames beaucoup du Vrai de la Musique sentimentale qui touche le coeur ce que la Mara me doit point faire se contentent d'etre admirer[!]. Il parla beaucoup de Punto avec lequel il y des années qu'il a voyager [!] au [!] Cours principales de l'Allemagne — il ne veut rien savoir de son double son . . . dat wassen man grappes — Il regarde les meilleurs Corps de chasse ceux de Haltenhoven . . . de la Chapelle d'ici il me fit la plus triste idée lauter alte unbrauchbare subjecte comme le vieux Graaf<sup>3</sup> etc. il est l'unique et doit jouer a chaque occasion . . .“

Während gelegentlich des üblichen Besuches der Amsterdamer Kirmes im Herbst 1788 Piccinis „Didon“ dem Grafen erheblich besser gefiel als drei Jahre vorher in Paris, dürfte es wohl Glucks „Iphigenie in Aulis“ gewesen sein, die seine Langesweile verursachte.

11. 10. „ . . . puis a la Comedie Hollandoise ou l'on donna Iphigenie en Aulide wobey ich mich herzlich ennuyirte . . .“

Nach Süddeutschland und der Schweiz führt im Winter 1789/90 den Grafen Ludwig die Reiselust. In Mainz drängt das Interesse für die Erfindung des Kanonikus Dünnewald, ein Instrument, das ein ganzes „Konzert mit Pauken und Trompeten“ nachahmt, — Graf Ludwig war 1787 in Wüdingen darauf aufmerksam gemacht worden<sup>4</sup> — das Nationaltheater, „meist aus Hamburgern zusammengestoppelt“, in den Hintergrund.

Über Schwegingen, wo Ifflands Auftreten dem Theater besondere Anziehungskraft verleiht, geht die Weiterreise nach Stuttgart. Dem Herzog Karl Eugen macht der Graf auf der Solitude seine Aufwartung. Das Stuttgarter Theater ist nicht geeignet, Begeisterung zu erwecken.

<sup>1</sup> Die Hauptstücken der Wüdingen Hofmusik.

<sup>2</sup> Gerber, A. L.

<sup>3</sup> Christian Ernst Graf.

<sup>4</sup> Reisetagebuch Wüdingen 1787, 29. Oktober. Der Mus.- und Künstler-Almanach auf das Jahr 1783, Kosmopolis (Freiburg) bringt eine Beschreibung des Instrumentes.

24. 11. „... a la Comedie ou l'on donna die Dorff-Deputirte operette tres gentille ... la musique etoit mauvaise et sans ordre auch wurde fürchterlich sufflirt — Une bonne Flute nommé Schweitzer doit se trouver la j'étois derier lui mais point de Solos —“

„Ohne Ordre“ war auch die Musik in Straßburg.

1. 12. „... Le soir a la Comedie ... Ensuite on donna la Melomanie mais tres mal, La Musique sans precision avec une tres mauvaise execution ohne Ordre und respect ...“

Überhaupt scheint dem Grafen ein befriedigender Theaterindruck auf dieser Reise vorenthalten bleiben zu sollen. Auch die Genfer Bühne kann seinen Ansprüchen nicht genügen.

17. 12. „... puis a la Comedie — La Salle est assez bonne ... mais les Decorations sont tres mauvaises et sales et l'orgestre mauvais, l'on donna Blaise et Babet<sup>1</sup> piece connue ... et puis les Deux petits Savoyards<sup>2</sup> piece nouvelle ...“

Weihnachten in Zürich gerät Graf Ludwig mit dem musikfeindlichen Berliner Arzt Dr. Berens in einen Disput.

24. 12. „A table d'hote il y avoit ... Mr. Baron de Waldorf ... Mr. Rotfischer<sup>3</sup> Musicien de Munic jouant du Violon et Mandoline et puis le Docteur en medecin Mr. Berens de Berlin ... Je disutois bien avec lui ... Je pris la defense de la Musique et lui fut [!] contraire ...“

Auf der Rückreise wird in Augsburg Friedrich Hartmann Graf — ein Zerwürfnis vom Jahre 1779 war längst vergessen — mit einem Besuch eine große Freude gemacht. Von der Hochschätzung Grafs in englischen Kreisen zeugt neben mehrfachen Engagements als Komponist für die großen Abingdon'schen (Professional) Konzerte die Tatsache, daß man ihm die Aufgabe anvertraute, die ihm im Oktober 1789 den Oxforder Doktorhut eintrug.

30. 12. „... Vers le soir chez Graaf qui fut enchanter [!] de me voir. Je le trouvais de bonne mine mais le pied gauche tres enflée et y souffrant beaucoup de goutte ... son unique fille né a Steinfurt ayant 17 ans est tout a fait charmante ... Le Pere me parla de son dernier voyage de Londre etant revenu il y a quelque mois. Il a composé une piece tres interessante a voir, Reine Marie d'Angleterre en quatre Actes: son Mariage, son arrêt, sa conduction au suplice chantant le Psaume de Profundis, et puis l'alegresse du Peuple apres sa mort. Cette composition doit aider a detourner le Prince hereditaire de Galle a ne point prendre pour femme la Fitzherbert qui est Catholique-on fait mille demarches pour empecher cela s'il est possible, et on lui a insinuer [!] clairement que le Parlement ne consentiroit pas etc. Graaf qui a fait cette composition secretement a la Campagne ... a si bien reussi qu'il a reçu le Grade Doctoral d'Oxford, il eut aussi assez d'orgeuil pour faire porter son vetement doctoral ... Graf me pria beaucoup de lui envoyer le Bagno<sup>4</sup> ...“

<sup>1</sup> Dezède.

<sup>2</sup> Dalayrac.

<sup>3</sup> S. Gerber, A. B. Vgl. auch Lemacher, Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Nassau-Weilburg. Bonner Dissertation 1916, S. 25, 30.

<sup>4</sup> Stiefelchen vom Bagno waren in Le Rouges „Jardins anglais“ 1787 und 1789 in Paris erschienen.

Bei den Frankfurter Feierlichkeiten gelegentlich der Kaiserkrönung Leopolds II. im Herbst 1790 durfte der regierende Reichsgraf von Bentheim-Steinfurt nicht fehlen, teils aus Repräsentationsrücksichten, teils weil sich als Begleiterscheinungen des historischen Ereignisses die mannigfachsten künstlerischen Genüsse ankündigten. Mehrere Schauspielertruppen wetteiferten um die Gunst des Publikums, als offizieller Hofkomponist weilte Salieri im Gefolge des Kaisers, Künstler vom Range eines Mozart bereiteten Konzerte vor, in der Hoffnung, daß ihnen der Fremdenzufluß einen reichbesetzten Saal bescheren würde. Martins „Lila“ eröffnete am 28. September den Reigen der künstlerischen Eindrücke, die Graf Ludwig während seines diesmaligen Aufenthaltes in Frankfurt in sich aufnahm. „... La piece de Lila est assez bonne pour sa belle Musique de Martini ...“

Der geringe Besuch des Konzerts des blinden Flötenvirtuosen Dulon zeigt, daß derartige Veranstaltungen selbst namhafter Künstler nicht mit Sicherheit auf ein großes Publikum rechnen konnten.

29. 9. „... au concert du jeune Dulon aveugle dommage qu'il y avoit si peu de monde. Il executa deux concerts de Hoffmeister et puis une fantasia toute seule c'est surtout dans ce dernier morceau qu'il donna pour le fin qu'il brilla infiniment par ses passages differents et curieux et son coup de Langue a la Quantz<sup>1</sup> son ton est admirable et tres fort et ample mais souvent dans les hautes un peu dur et acre ... Son Adagio me plait moins et ses Cadenzes sont trop longues, son trillo est admirable et d'un rond parfait“.

Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ in der Aufführung des Mainz-Frankfurter Nationaltheaters übt weit stärkere Anziehungskraft aus als Dulons Konzert.

30. — „Apres je fus avec Voltair a la Comedie allemande nationale troupe de Kock voir den Doktor und Apotheker tres agreable operette un peu comique excellente Musique de Dittersdorf. Mr. Stegmann excellent acteur et bon chanteur faisoit Sichel et se distinguoit beaucoup dans l'air dansant Wenn man will zum Mädchen gehen. Madame Schick la femme du Directeur excella dans le rolle de Rosalie surtout dans les brillantes airs et Madame Walter comme Eleonore fit bien et chanta avec gout die herrliche Arie Zufriedenheit gilt mehr als Kronen. Mr. Hübsch fit aussi bien L'Apotecer. La Salle etoit tres remplie de beau monde ...“

Fast Abend für Abend weilt Graf Ludwig in den Reihen der Theaterbesucher. Mit dem Nationaltheater wechselt die „Comédie Francoise“ (Nancy-Sträßburg) und Böhm's Kurtrierische Gesellschaft ab.

Der 15. Oktober brachte das für uns heute bedeutendste musikalische Ereignis der Frankfurter Krönungstage: Mozarts Konzert<sup>2</sup>. Als die Hoffnung, im Gefolge des Kaisers die Reise nach Frankfurt machen zu können, fehlgeschlagen war, wagte Mozart trotz seiner drückenden pekuniären Lage die Fahrt auf eigene Faust. Bei Böhm, dem Direktor der kurtrierischen Gesellschaft, fand er Unterkunft,

<sup>1</sup> Dulons Vater war Schüler von Quantz (Gerber, A. L.)

<sup>2</sup> Hier ist neben der bekannten Literatur (Jahn, Schiedermair usw.) ein Aufsatz von Karl Woelke, „Mozart in Frankfurt“ benutzt worden (in B. Müllers „Alt-Frankfurt“, Frankfurt a. M. 1917, S. 103—122).

Madame Schick, der Stern des Nationaltheaters, versprach dem Konzert durch ihre Mitwirkung Glanz zu verleihen. Allein die Teilnahmslosigkeit des großen Publikums ließ diesen verzweifelten Versuch Mozarts, eine Sanierung seiner finanziellen Verhältnisse herbeizuführen, fruchtlos scheitern. — Die Eindrücke, die das Konzert dem Grafen Ludwig vermittelte, fanden in dessen Tagebuch eine ausführliche Aufzeichnung.

„Vendredi le 15<sup>me</sup>. Le matin a 11 heures il y avoit dans la salle de la Comedie nationale un grand Concert de Mozart. L'on commença avec cette belle 1) Symphonie que j'ai longtems de Mozart<sup>1</sup>, 2), Puis une superbe Scene Italienne non so di chi que Madame Schick chanta avec une expression infinie 3), Mozart joua un Concert<sup>2</sup> de sa composition qui etoit d'une gentillesse et d'un agrement extraordinaire, il avoit un forte Piano de Stein a Augsburg qui doit exceller dans ce genre et qui coute 90 a 100  $\text{fl}$  cet instrument etoit a Madame la Baron de Frenzt. Le Jeu de Mozart rassemble un peu a celui de feu<sup>3</sup> Klöffler mais infiniment plus parfait Mr. Mozart est un petit home de figure assez agreable il avoit un habit satin Brune de marine [?] bien brodé, il est engagé a la cour de l'Empereur. 4). Le Soprane Ccarelli<sup>4</sup> chanta une b[e]lle Scene et Rondeau car les airs de Bravoura ne paraissoient point etre son fait qui a une grace et une methode parfaite, excellent chanteur mais un peu son ton decline avec cela de laide Phisionomie, au reste ses passages agrements et trillo est admirable, faudroit voir a l'engager pour les mois de l'été et donner Lecon a Henriette<sup>5</sup>. Peutetre qu'il pouroit venir avec Edom [?] ou quelque autre: car il pourra avoir licence n'appartenant point a la Comedie comme Madame Schick qui en été son [?] a Francfort.

Au second Acte Nr. 5 encore un concert de Mozart mais qui ne me contenta pas comme le premier. 6). un Duo que nous avons et que je reconnus au passage Per te, Per te mit den herausstreichenden Noten<sup>6</sup> . . . c'etoit un vrai plaisir d'entendre ces deux personnes quoique la Chicke perdit vis a vis du soprano en fait de voix et agrements, mais en passages au moins elle gagna. 7). Une Phantasie sans musique de Mozart toute charmante dans la quelle il brilla infiniment faisant voir toute la force de son talent. 8). La derniere Simphonie ne fut point donné puisque il etoit presque deux heures et que chacun soupiroit apres le diné. La Musique dura dont [c] trois heures ce qui provient puisque entre chaque Piece il eut des pauses [?] tres longues. L'orchestre ne fut pas qu'assez faible de 5 a six violons mais sans cela tres precis: il n'ya que ce maudit qui me deplait beaucoup. Il n'y avoit pas beaucoup de monde et j'etois assis a coté d'une jeune Cantatrice nommé Succarini allemande est assez bonne. Mr. Westerholt ce grand amateur de Musique fut derier moi . . .“

Der Bericht zeigt, daß Graf Ludwig wohl eine Ahnung hatte von der Bedeutung der künstlerischen Persönlichkeit Mozarts, so, wenn er von dem ersten Konzert

<sup>1</sup> Die noch von Woelcke (a. a. D.) vertretene Annahme, daß es sich um eine der drei Wiener Sinfonien aus dem Jahre 1789 gehandelt habe, wird damit hinfällig.

<sup>2</sup> Die Frage, welches Konzert Mozart zuerst spielte, das in Fdur (K.:B. 459) oder das in Ddur (K.:B. 537), muß offen bleiben.

<sup>3</sup> Klöffler war im Februar 1790 gestorben.

<sup>4</sup> Vgl. Mozartbriefe (Schiedermaier I, II, III u. IV).

<sup>5</sup> Tochter des Grafen.

<sup>6</sup> Nach den hier gegebenen Merkmalen kann festgestellt werden, daß es sich um ein Mozartsches Duett nicht handelt.

zu rühmen weiß, es sei „d'une gentillesse et d'un agrement extraordinaire“. Auch die Worte, die Graf Ludwig über Mozarts freie Phantasie findet, lassen auf ein gewisses, wenn auch nicht über die psychische Gesamtkonstitution seiner Zeit hinausragendes Verständnis schließen für den Mann, der dort am Flügel seine „Geniefunken“ aufglühen ließ.

Salieris „Axur“ — dem kaiserlichen „Hofkompositeur“ war im Spielplan des Nationaltheaters breiter Raum gewährt worden — bildet für den Grafen den Abschluß der Frankfurter Krönungstage. Das intrigenreiche Libretto gefällt ihm so, daß er sechs Seiten seines Tagebuchs der Inhaltsangabe einräumt.

17. 10. „... Puis je fus avec Voltair au Theatre national ou l'on donna assez bien ‚Axur Roi d'Ormus‘ Musique de Salieri apres l'italien et le francois de Beaumarchais par Schmieder c'est un opera tout a fait charmant et plein d'intrigue...“

Ein Erbfolgeprozeß führte den Grafen Ludwig an das Reichskammergericht zu Weßlar. Aus dem Bericht über ein zu Ehren des Grafen veranstaltetes Konzert geht hervor, daß man noch in diesen Jahren gewohnt war, bei der Aufführung von Quartetten — hier wohl Flötenquartette — die Continuopraxis beizubehalten<sup>1</sup>. Denn nur weil die Flöte des Grafen zu hoch stand, wurde diesmal das Klavier beiseite gelassen.

11. 10. „... Puis je me fis porter chez l'assesseur de Schuler qui me donna en honneur et gloire un concert... Madame de Martini... joua jolliment une sonate de Sterckel eine liebenswürdige Wienerin... [die Flöte steht zu hoch]... toute fois en laissant le clavecin je jouois et les instruments furent hausser [!] les 4tuors de Graaf qui trouver [!] approbation et que le premier violon Ackeman qui est tres bon joua tres bien... Je jouois pour la fin le beau concert de Rosetti assez bien mais point d'embouchure ce que je ne pouvois comprendre que par les trois petits chambres ou la musique et l'assemblee se tient qui etoient si basses que pres que on pouvoit y toucher avec la main... Mon ton etoit faible mais delicat et malgré ma mauvaise embouchure je crois toute fois avoir remporte suffrage...“

Das Jahr 1791 bringt wieder die üblichen Reisen nach den Niederlanden. Grétry's „Richard Löwenherz“ ist unter der Reihe der im Haag gesehenen Stücke.

Die persönliche Bekanntschaft des Geigers Wilhelm Cramer macht Graf Ludwig in Amsterdam. Das gibt Gelegenheit zu eingehenden Äußerungen über das Spiel des berühmten Virtuosen. Durch den großen Namen läßt sich der Graf nicht blenden, mit seiner Kritik hält er darum nicht zurück.

15. 10. „... Au souper il y avoit le grand Violon Cramer de Londre avec son fils<sup>2</sup> et puis un autre musicien gents tres aimables et de grand Politesse-Cramer loua beaucoup les Anglais et conta sa direction de l'oratorio de Handel ou il avoit 1000 musiciens moins-167. Il conta aussi que la Mara etoit partie pour Venise et que la Todi devoit avoir perdu un oeil...“
17. 10. „... Vers les 8 heures Mr. Brockhusen m'apella de ma chambre pour entendre

<sup>1</sup> Vgl. den Bericht aus Bidingen über die Aufführung Kosspothscher Quartette vom 3. 11. 1787 (S. 25).

<sup>2</sup> Johann Baptist Cramer.



Cramer qui joua avec son Fils Mr. Fodor et un Basse des Quatuors Imprimés (non chez Hummel) et dédiés au Juif Cohen par Fodor le meme qui joua l'Alto avec. Ces Quatuors sont fort beaux. Cramer les loua beaucoup mais les trouva difficiles surtout cellui  $\frac{3}{2}$  mesure. Il les dirigea parfaitement bien avec un precision charmante toute fois quand les passages difficiles ariverent il paroissoit un peu embrassé. *Ganz roth und schwiwend etwas benaut scheinend für aufmerksamkeit um es recht zu machen.* Il demanda aussi toujours le Tempo a Fodor qui lui joua quelques notes du commencement. Sa facon de jouer est tres precis et il a l'instrument dans tout son pouvoir quoique un peu rude, et un ton raclé ou mal pris lui fait rien, il avance toujours malgré son violon a un beau son (de Steiner) mais fort; et l'on voit *daß er mehr noch Directeur als zarter Solo Geiger ist.* En un mot sa facon de jouer ne repondit pas a l'eclatante idée que je m'etois formé de lui“.

Trotz der unruhigen Zeiten wagte Graf Ludwig im Frühjahr 1792 eine Bade-reise nach Aachen. Dort hatte gerade die Böhmische Gesellschaft ihre Zelte aufgeschlagen. Dittersdorf nahm im Spielplan eine bevorzugte Stellung ein. Daß Mozarts Figaro keine größere Begeisterung erregte, mag an der Aufführung gelegen haben.

15. 5. „... avec Horsman<sup>1</sup> a la Comedie, il y fut aussi pour lui faire entendre Figaro Cette piece a bien perdu par la Traduction<sup>2</sup> ... mais la musique de Mozart est tres belle et j'en ai choisi un air“.

Einen Vergleich zu ziehen zwischen der Geigerin Crux<sup>3</sup> und ihrem vorübergehend in Steinfurt angestellten Vetter Antoine, hat der Graf Ludwig 1793 im Haag Gelegenheit.

9. 5. „... je fus chez Malherbe le concert meester excellent directeur ... Il y avoit Madamelle Crucks ... jamais plus jollie qu'en jouant le violon ce qu'elle fait des graces infinies, son jeu est net et precis einen schönen langen Strich mit vollem reizendem Ton wohl so guth wie ihr Vetter mein Antoine ... En general il faud dire que la Cruxs est une personne a orner le plus grand orchestre ... Mr. Malerbe me fit les plus grandes civilités me connoissant ...“

Die kriegerischen Ereignisse mochten im Herbst 1793 eine Fahrt nach dem Westen und Süden wenig rätlich erscheinen lassen. So wurde denn Norddeutschland zum Ziel genommen. Mozarts „Don Giovanni“ sah Graf Ludwig in Lübeck in einer elenden Aufführung. Wenn er sich später nicht zu einem tieferen Verstehen des Werkes durchringen konnte, so hat dazu gewiß die unglückliche Form beigetragen, in der er es zum erstenmal erlebte. Über die Quellen des Libretto (Molières Festin de pierre) ist sich der Graf sofort klar.

17. 10. „... Puis nous alames a la Comedie ein sehr kleiner Ehlander Saal et une mauvaise troupe de Jean Tilly L'on donna Don Juan opera musique de Mozard et excepté cellui qui fit le Rolle de Don Juan, Vio le jeun et le Domestique son frère ainé tout le reste etoit detestable. Le Don Juan est une maniere de Festin de Pierre et le commendeur revenant et puis Don Juan que les Furies empor-

<sup>1</sup> Kammerdiener des Grafen.

<sup>2</sup> Graf Ludwig war wahrscheinlich als Kenner Beaumarchais' von Da Pontes Übertragung enttäuscht.

<sup>3</sup> Gerber, N. u. N. 2.

tent a l'enfer demande des belles decorations et un beau theatre mais point un petit trou comme celui ci — "

In Ludwigslust weiß der Graf Ludwig das Vertrauen des Kapellmeisters Celestino<sup>1</sup> zu finden, der ihn für einen Landsmann hält, und erfährt mancherlei über die guten „Subjekte“ der Mecklenburgischen Hofkapelle.

19. 10. „... Mr. Celestini, le maitre de chapelle homme encore dans la fraicheur de l'age me prit pour son compatriote fut de toute obligeance et me repondit a mes questions sur les bons sujets de leur orchestre, qui venoit de perdre Rosetti dont l'on n'avoit gueres eu d'agrement ayant ete toujours malade. Madame Benda a present mariée a un flute ordinaire nommé Heine doit etre une excellente cantatrice. Le fameux Brand de Cassel Hobois qui est a present avec Lizenze a Copenhague, Mr. Hammer le notre<sup>2</sup> un excellent contrabas nommé Sperger, Violon Marburg, enfin einige herliche Objecte au reste je crois aussi des laquais. Le Duc acompagne aussi quelques fois lui meme du clavecin — ist aber wohl nicht viel ...“

Das Theater im Haag — Graf Ludwig ist wie gewöhnlich im Mai 1794 zum Markt anwesend — bekommt Revolutionswirkungen zu spüren: Dittersdorfs harmloses „Rotkäppchen“ muß, um jegliche Erinnerung an die Jakobiner peinlichst zu vermeiden, umgetauft werden und bekommt eine blaue Kopfbedeckung aufgesetzt.

Zu nahe war dem Steinfurter Ländchen 1795 die Kriegsgefahr gerückt: so verzichtete der regierende Herr einmal auf seine alte Reisegewohnheit. Im folgenden Jahr ging es wieder nach dem Norden, diesmal zur dänischen Residenz. Bei einem feierlichen Leichenbegängnis in Fredriksburg kann er an Fr. L. Ae. Kunzens Trauermusik wenig Gefallen finden.

12. 10. „... La musique ne commença pas aussitot cela dura encore quelque tems apres que l'on avoit accorder [!] avec assez de dissonances — enfin elle commença composée du Directeur de la musique Kuntzen — l'orgestre etoit tres faible et faisoit tres peu d'effet ... le second acte de la musique lugubre qui me plaisoit pas et finissoit assez mal ...“

Ein Konzert der blinden Virtuosin Marianne Kirchgessner, „der größten Harmonikaspielerin im 18. Jahrhundert“<sup>3</sup>, hört der Graf auf der Rückreise in Hamburg. Wie schon 1783 in London, wird er auch jetzt von der weitverbreiteten Begeisterung für die Glasharmonika wenig berührt. — Interessant ist es, zu erfahren, wie sich bei dem Grafen Ludwig gelegentlich musikalische Eindrücke in Anregungen für seine Steinfurter Komponisten umsetzen, so hier im Anschluß an eine Komposition des Flötisten Petersen<sup>4</sup>.

3. 12. „... a la maison de la comedie allemande ou Mademoiselle Kirchgessner donna un concert d'Harmonica ... ensuite un 5tetto d'Harmonica avec deux Violons l'Alto et Violoncello, je ne fus pas si surpris d'admiration que je m'y atendois ... en general cet instrument par son piano continuel n'est pas fait

<sup>1</sup> Betreffs C. sowie der andern hier genannten Musiker vgl. El. Meyer, Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle, 1913.

<sup>2</sup> Der Cellovirtuose Franz Xaver Hammer war im Winter 1784/85 in Steinfurt angestellt gewesen.

<sup>3</sup> Gerber, N. L.

<sup>4</sup> S. Gerber, N. L.

pour l'accompagnement d'autres instruments aussi pas pour un grand salon, moins encore un theatre . . . 2). puis Mr. Petersen joua les variations de sa composition avec accompagnement complet sur sa flutte noire . . . son son etoit assez fort et juste mais son execution n'avoit n'y [!] gout ni graces . . . Cette idee au reste de Petersen eines soi disant Solo . . . Variationes mit vollem Orgestre me plus [!] beaucoup et Roslaub<sup>1</sup> pouroit me composer ainsi quelque chose sur Freut euch des Lebens müste aber eine kleine Intrade nebst etwas recitativ vorausgehen und den die Variationes arangé dans le gout die Göttin süßer Freuden doch auch etwas andante darin . . ."

Im Frühjahr 1798 sah sich der Graf von Bentheim-Steinfurt veranlaßt, seine Interessen auf dem Rastatter Kongreß persönlich zu vertreten. Das Heer der Diplomaten und Fürstlichkeiten mit ihrem Gefolge zog eine Schar von Musikern und Schauspielern nach Rastatt. Wenn also auch nach dieser Richtung reichliche Unterhaltung zu erwarten stand, so wollte Graf Ludwig sich doch nicht entgehen lassen, was ihm auf der Hinreise die Frankfurter, die Mannheimer Bühne zu bieten hatte. Salieris „Palmire“ stand am 9. April auf dem Spielplan des Frankfurter Nationaltheaters. Ein a cappella-Quartett übt in dem Werk auf den Grafen die stärkste Wirkung aus. Zwei Tage darauf sah Graf Ludwig Mozarts Don Giovanni, sicher in einer besseren Aufführung als vor fünf Jahren in Lübeck. Aber auch jetzt kann kein Verständnis für die Gattung des Drama giocoso, kein Gefühl für die Tragik in der Figur des Helden aufkommen. Für manche, gewiß nicht für alle Schiefheiten des Urteils mag man die Aufführung verantwortlich machen. Einen Grund für die Erklärung, die Musik sei durchaus nicht Mozarts beste, erfahren wir: der Graf vermißt Arien mit obligatem Soloinstrument<sup>2</sup>! Fast paradox wirkt es, wenn der unentwegte Anhänger der Moderne, der so gern verächtlich auf den vieux goût herabsieht, vor allen anderen gerade die Elviraarie auszeichnet, die mit dem Anschlag des pathetischen Händelstils doch wohl archaisierende Tendenzen verfolgt.

11. 4. „ . . . l'on donna Don Juan Operette en deux actes de l'Italien Musique de Mozart, c'est au fond une farce surtout a l'aparition de la Statue du Comendeur qui secoue de la tete ensuite vient au festin lui donne la main de glace et les furies qui paroisoient et le jettent aux enferts. La Musique n'est point la meilleure de Mozart et aucun air avec un instrument obligé sans cela quelques airs assez beaux surtout una aria di bravura de Donna Elvire o *Flieh den Bösewicht*, Mad. Heinemann s'en acquitta assez bien dommage qu'elle est si laide. Herr Demmer fit le premier amoureux de Anna comme Don Gusmann [!] sa voix est agreable mais trop douce. Madame Canabich ne brilla aussi point dans le rolle de Donna Anna et Maurer beau jeune homme belle voix de basse taille avoit tres bonne mine comme paisan Masitto dommage qu'il n'avoit aucun air de consequence pour se faire admirer, Mr. Schröder fit assez bien Don Juan mais son chant n'est pas superieur. au reste je trouve que le Directeur de l'orgestre Canabich jeune homme n'est pas un Schick (il est tres grand et bien fait yeux

<sup>1</sup> Seit 1777 in der Steinfurter Hofkapelle.

<sup>2</sup> Will er Zerlinens Arie „Batti, batti, bel Masetto“ nicht als solche gelten lassen oder wurde sie bei der Aufführung weggelassen?

noirs beau nez mais pale). Lui et sa femme premiere chanteuse partiront bientot pour Mannheim<sup>1</sup> ou il aura la place de son Pere qui vient de mourir“.

Die Musik von Süßmayers „Spiegel von Arkadien“ wird weit günstiger beurteilt als die des Don Giovanni. Es kommt ja auch eine Arie mit obligatem Fagott darin vor!

Was die Dekorationen angeht, muß die Mannheimer Oper immer noch vom alten Gut der vergangenen Glanzzeit zehren und sich darin natürlich von der Frankfurter Bühne ausstechen lassen. Das Orchester aber unter Ignaz Franzls Leitung wahrt die alte Tradition und behauptet so noch jetzt die Vorrangstellung vor Frankfurt. — Wieder ist es der Don Giovanni, den Graf Ludwig zu sehen bekommt.

15. 4. „... puis a la Comedie ou avant je parlois un instant le vieux Fränzel un homme dans le gout de Janitz<sup>2</sup>. La Salle de Comedie malgré ses quatre rang de loges ne me plait gueres etant trop reserver [!] aussi les decorations sont bien vieux et fanées les jardins dans le stile de le Notre — c'est une grande difference au regard des superbes decorations de Francfort au reste je trouve la Musique bien preferale et plus d'accord et d'ensemble qu'a Francfort aussi Fränzel dirige mieux que le jeun Canabich — pour les chanteurs et les chanteuses je ne saurois les ranger au dessus de ceux de Francfort. Mr. Tochtermann fit assez bien Don Juan et Klein Leporello quoique ce dernier un peu trop serieux, Madame Beck donna Anna cosi, malgré que l'on pretend qu'elle chante si bien je preferois presque Mad. Meyer qui fit Donna Elvira: en general la Comedie a Mannheim est mieux montée que l'opera malgré que la premiere a perdu aussi beaucoup depuis 8 ans par la mort de Beil et le depart d'Iffland“.

In Karlsruhe amüsiert sich Graf Ludwig an Benzel Müllers „Sonnenfest der Brahminen“, obwohl keine großen Arien darin vorkommen. Das Schauspielpersonal bietet ihm wenig Erfreuliches.

In Rastatt ist das Theater, das für die Unterhaltung des illustren Kongresses sorgt, zu des Grafen Enttäuschung recht schlecht, die Truppe nur „Doublure de Strasbourg“. Die französische opéra comique beherrscht den Spielplan, Champain, Delanrac, Dezède, Grétry, Monsigny, Philidor sind die bevorzugten Komponisten. Das Theaterorchester ist sehr mangelhaft. Der Flötist z. B. verkommt in Grétrys „Zemire et Azor“ (12. 5.) in seiner obligaten Partie derart, daß er vom Dirigenten coram publico zurecht gewiesen werden muß. Das kleine, zu Konzerten zur Verfügung stehende Orchester, in dem auch Liebhaber mitwirken, besitzt in dem einundzwanzigjährigen Christoph Gottfried Kiesewetter<sup>3</sup> einen tüchtigen Geiger. — Bald nach seiner Ankunft hat Graf Ludwig Gelegenheit, in einem Konzert den großen Punto zu hören. Auffällig ist, daß selbst das Auftreten einer Berühmtheit wie Punto nur ganze dreizehn Zuhörer in den Theatersaal zu locken vermochte.

... 2). Kiesewetter joua son Concert de Violon parfaitement bien il est bien mieux que notre Müller<sup>4</sup>, mais au dessous d'Antoine il employoit aussi avec succes beaucoup le staccato, et son Concert etoit sans Adagio et le dernier avec des

<sup>1</sup> Soll wohl München heißen.

<sup>2</sup> Anton Janitsch, als Geiger in Steinfurt angestellt. Nach dem Tode Klößlers und Grünbeins Leiter der Kapelle.

<sup>3</sup> Vgl. Gerber und Fétis.

<sup>4</sup> Karl Müller, seit 1797 in der Steinfurter Kapelle.

Variations tres jolies et bien executées. 3). un chanteur qui chanta un charmant air Italien . . . en general unter aller Critic. 4me. Mr. Punto donna pour la fin son Concert de sa composition tres agreable mais point de suite alles in kurze Sätze ou cependant le ton gagne etant mieux nourri il l'a extremement fort schmetternd, ce quoi contribue aussi son Corp de Chasse wovon unten die Mündung, der Kessel horend gros ist rötlich lacirt aussi son physique et [!] tres robuste, car il a la figure de Roslaub mais plus gros und fester noireau de plus de 50 ans a ce que je crois faisant des grimasses horribles avec le visage. L'Adagio me paroît surtout son fort et il y fit des choses charmantes se recitativmäßig auch machte er in der Cadenz so das Brummen in den tieferen Tönen mais au fond il n'a point contenter ma grande attente n'ayant pas assez de suite dans son jeu auch scheint es ihm sauer zu werden: au reste des maux de dents desquels j'étois affecté depuis deux heures me quitterent tout a fait apres son Concert tant il me fit plaisir [!].

In Rousseaus Pygmalion lernt Graf Ludwig anscheinend zum ersten Male die Gattung des Melodrams kennen.

15. 5. „... A la Comedie l'on donna Pigmalion Melodrame en 1 Acte paroles et musique<sup>1</sup> du fameux J. J. Rousseau. La musique ne sert que de remplir le vuide entre l'action pour faire respirer l'acteur, car l'on ne chante point du tout, il n'y a que declamation . . .“

Am Abend des 21. Mai — Rousseaus „Devin du village“ geht über die Bretter — unterhält man sich über das neueste künstlerische Ereignis in Rastatt, die Ankunft des berühmten Geigers „citoyen“ Kreutzer. Sein Konzert zieht ein weit größeres Publikum an als Punto.

25. 5. „Au lieu de Comedie Mr. Citoyen Kreutzer nativ de Paris mais son Pere allemand donna un Concert apres 7 heures qui fut assez frequenté [120–30 Personen] . . . Kreutzer joua entre ces pieces un trio obligé, un concerto et des variations tout de sa composition — il fit beaucoup de sensation et plut universellement, malgré que je me l'étois figuré plus grand encore — aussi lui manque t'il le Staccato et l'harpeggio, aussi se repete t'il trop dans les fermates qui sont presque tous dans le meme gout. Au reste il a un beau son, mais provenant d'un tres grand violon dans une des Variations il avoit un picicato avec la main gauche conjointement l'archet ce qui fait un drole d'effet assez beau et surprenant — a la fin de ses Cadenzes il fit par les octaves a la Janitz, comme si c'étoit deux instruments mais plus suivis encore et mieux — aussi laisse t'il perdre le trillo au point qu'il ne reste presque plus qu'un ton ce qui est tres curieux et agreable. Le Trio me plut le moins, bien mieux les deux premieres pieces du Concerto surtout executa t'il bien l'adagio, öfters Galletti<sup>2</sup> Manier angebracht et beaucoup presque trop roulé les variations etoient ce qu'il y a de mieux mais justement par des grands passages e[t] difficultés — il a assez bonne mine cheveux noirs Backenbart et replet“.

Um den Fürstlichkeiten und Diplomaten als Erholung von ihren politischen Geschäften Gelegenheit zu geben, sich selbst musikalisch zu betätigen, soll ein Liebhaber-Konzert ins Leben gerufen werden. Riesewetter, der zum Dirigenten ausersehen ist, gewinnt den Grafen Ludwig dafür, der ihn seinerseits für seine Hofkapelle verpflichtet.

<sup>1</sup> Vgl. E. Jfrel, Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene „Pygmalion“. Beiheft 1 der JMG.

<sup>2</sup> Der Geiger Galletti war von 1775–1780 in Burgsteinfurt gewesen.

Mit dem Fürsten von Wittgenstein-Berleburg, der, selbst Cellist, auf seinem westfälischen Schloß eine ansehnliche Hofkapelle unterhielt und einen glänzenden Konzertsaal sein Eigen nannte<sup>1</sup>, bespricht Graf Ludwig die Organisation des Liebhaber-Konzerts. Auch besuchen sich beide zunächst einmal gegenseitig, um einander ihre Künste zu zeigen. Als das großzügig geplante Liebhaberkonzert zum ersten Mal zusammentritt, weist es eine recht klägliche Teilnehmerzahl auf. Zudem plant Graf Ludwig, wohl weil er seine Angelegenheiten auf dem Kongreß schon geordnet hatte, bereits für einen der nächsten Tage seine Abreise. Damit geht der jungen Einrichtung gleich wieder eine Hauptstütze verloren.

26. 5. „... Vers 6 heures chez le Prince Berleburg ou au lieu de trouver un grand Concert je ne vis que lui Kiewewetter, un Secretair Noel, la flute du Theatre qui jouet (!) de la basse et le Prince puis arriva encore Koppe de Cassel . . . je jouois un concerto de Grünbein et puis un quatuor de Pleiel avec approbation — Kiewewetter un concert de Mestrino assez bien a la fin le Prince joua un Concert de Willing avec le Rondo *freuet euch des Lebens* et puis un de son Valet de chambre Hüpschmann qui doit etre bon Basson bonne composition — Le Prince joua assez bien mais ce qui me deplut, c'est que tout en jouant il disoit toujours nun kömt das schöne, geben Sie nun acht, die passage hören Sie mahl — Fresenius qui le loua beaucoup lui fit le drole de compliment Sie spielen bald so guth wie der Graf Bentheim.“

Auf der Rückreise von Kastatt erregt im Frankfurter Nationaltheater ein Werk des Grafen höchste Begeisterung: Die Zauberflöte. Der helle Enthusiasmus macht sich in Ausdrücken Luft, wie sie auf andere künstlerische Erlebnisse vorher und nachher nicht angewendet wurden: „un grandissime plaisir.“ „toute la piece est divine . . .“ Und das, obwohl in der Rollenbesetzung durchaus nicht jeder Wunsch erfüllt war; Dekorationen und Orchester standen allerdings auf der Höhe.

31. 5. „... L'on donna la Zauberflöte qui effectivement me fit un grandissime plaisir car deja les decorations etoient superbes ce quil faud necessairement a cette piece delicieuse le Schwanengesang de Mötzard seulement un peche contre les manes de ce grand componiste de l'avoir donner jusqu'a plus de 60 fois et par la l'avoir degradé a fastidio, aussi l'orgestre fit l'execution au mieux Mr. Maurer beau grand jeune homme remplit au mieux et avec grande dignité le rolle de Sarastro, sa voix de basse taille est bien belle et forte et il sait la faire valoir surtout brilla t'il dans l'air in diesen heiligen Hallen — Schultz remplit le rolle de Tamino amant de Pamina passablement pas superieurement — elle Pamina fut remplie par Madlle. Canabich assez bonne chanteuse quoique point une Schike ni meme Schwachhöferin avec cela elle a la mine si tragique c'est dommage puisqu'elle n'est point laide, que n'a t'elle pas cette hilarité et afabilité des artistes françaises, elle chanta bien ce charmant Duo *Bey Männern die da liebe fühlen* . . . avec Papageno, aussi l'air *wir wandeln durch Feuergluten* avec Corp de chasse Flute et Timballe me fit grand plaisir et il faudroit l'avoir Madame Heinemann remplit bien le rolle der Königin der Nacht surtout me firent plaisir les airs Recitat: *O zittere nicht mein lieber Sohn* Aria di bravura *Zum Leiden bin ich erköhren*: qu'il faud tacher de l'avoir — aussi l'air d'Henriette

<sup>1</sup> Abbildung bei Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen, Kreis Wittgenstein, Tafel 5.

der Hölle Mache avec laquelle il y a des timbales — Aussi Lucks rempli assez bien le rôle de Papageno, qui au fond est la plus difficile et ou il y a des airs charmants comme der Vogelfänger bin ich ja piece delicieuse — moins belle est Ein Mädchen oder Weibchen avec le Carillon — qui en fait tout l'effet — Ich Narr vergaß der Zauberdinge — un air superbe pour la flute est de Tamino Wie stark ist nicht dein Zauber, weil holde Flöte — je devrais avoir cela . . . ; quelques airs du negre Monostatos sont belles aussi que Schröder ne fit pas mal comme alles fühlt der Liebe Freuden — en general toute la piece est divine.“

In Wezlar, dessen Musikleben seit der letzten Anwesenheit erheblich gewonnen hat — „... le cercle des Dames qui jouent du clavecin et qui chantent est superbe“ — läßt sich Graf Ludwig wiederholt als Flötenvirtuose bewundern.

Am Fronleichnamstage besucht er die Franziskanerkirche, deren Organist in der Wahl „interessanter Stücke“ etwas weit gegangen war.

7. 6. „... je fus . . . chez les Francisquains. l'église n'est pas belle . . . mais les orges [!] sont tres bonnes et on joua des pieces assez interessantes Dies ist zu weit getrieben worden de façon qu'ils ont joué de pieces de la Zauberflöte aussi du Doktor und Apotheker ce que le grand juge a fait prohiber . . .“

1801 — bis dahin setzen die Tagebücher aus — ist wieder einmal Amsterdam das Reiseziel. Die Comédie française bringt eine Reihe für den Grafen neuer Stücke von Champein, Cherubini, Mehul und Paesello.

In einem Konzert am 14. Oktober erweckt die freie Improvisation des Komponisten Hoffmann die Erinnerung an Mozarts Spiel.

„... Premiere Partie du Concert etoit 1. Simphonie de Haydn pas trop bien donné, cette musique est trop difficile 2. Concerto di Pianoforte par Hoffman de sa composition tres bon, damage que sa cadence etoit si longue ce ne pouvoit jamais finir; . . . la 3<sup>me</sup> piece faite avant celle ci etoit un air françois chanté par Tobie lauter fistuliren und giren wie eine Lachtaube erbärmlich

2. Partie . . .

- 3) Fantasies de Pianoforte, par Hoffman tout a fait superbe qui remporta un suffrage sans egal alles was man auf dem Klavier machen kan et ce que j'ai entendu de mieux depuis Mozart malgré l'instrument etoit mauvais ressemblant a un Hackebrett comme s'enoncoient quelques musiciens . . .“

Eine Aufführung von Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ gewährt 1803 einen Einblick in die münsterischen Theaterverhältnisse. Gerne vermied es Graf Ludwig, sich in Münster sehen zu lassen. Seit langer Zeit stand das Haus Bentheim-Steinfurt in gespanntem Verhältnis zu dem Bistum Münster, dem das reformierte Einsprengsel Steinfurt ein Dorn im Auge sein mußte.

16. 10. „... l'on donna le Doktor et Apotheker compagnie de Didrich tres mauvaise . . . la musique etoit assez bien executé ce qui releva encore le Spectacle qui sans cela auroit été tres mauvais . . . surtout dans le loges presque pas de noblesse il faisoit aussi tres obscur ou je mettois place on ne pouvoit lire qu'avec peine les ariettes ce qui fit que je crois de ne pas avoir été presque point observer, au reste l'on fait au Parterre ce que l'on veud et j'ai vu des messieurs qui manger [!] . . . et prennoient une bouteille de vin apres l'autre [!] ce qui ne devoit pas etre tolleré les decorations sont aussi assez vieux et mauvais,

il n'y a qu'une rue qui doit être comme disoit Voltaire<sup>1</sup> le marché de Münster du temps de Jean von Leydee. Vers neuf heures avant que le Spectacle finit je me retirois pour ne pas être surpris à la sortie . . .“

Ein wichtiger Anlaß war es, der gegen Ende des Jahres 1803 den Grafen Ludwig endlich wieder nach Paris führte, das er nun schon seit 18 Jahren nicht gesehen hatte. Im Februar 1803 war dort der letzte Graf von Bentheim-Bentheim gestorben, der schon 1752 seine Grafschaft an Hannover verpfändet hatte, um seine Tage ungehindert in der Seinstadt zubringen zu können. So war Graf Ludwig als nächster Agnat Erbe von Bentheim geworden, der größten Grafschaft des heiligen römischen Reiches. Doch auf eine Einlösung der Pfandschaft wollte sich der König von England als Kurfürst von Hannover nicht einlassen. Nach der Besetzung Hannovers durch die Franzosen nutzte Graf Ludwig die politischen Verwicklungen zwischen Frankreich und England-Hannover geschickt aus. In einer halbjährigen Anwesenheit in Paris seine Interessen bei den französischen Machthabern verfechtend, gelang es ihm schließlich, am 22. Mai 1804 mit Napoleon eine Konvention abzuschließen, die ihm gegen Zahlung von 800 000 Franken den Besitz von Bentheim sicherte<sup>2</sup>. Das Tagebuch dieses Pariser Aufenthaltes, das letzte und umfangreichste, zeigt, daß der Graf seine Theaterschwärmerei, seinen Musikenthusiasmus neben der zielbewußten Verfolgung seiner politischen Absichten durchaus nicht in den Hintergrund treten ließ. An 106 Abenden beherbergten ihn 22 der verschiedensten Pariser Bühnenhäuser, von der großen Oper angefangen bis zu den „petites Variétés amusantes“, dem Kindertheater. Hatte 1785 die Große Oper noch an erster Stelle gestanden, so mußte sie diesmal dem Théâtre Feydeau das Feld lassen, kaum die Hälfte von dessen Besuchsziffer erreichend. Mit 27 Abenden ließ nämlich das Feydeau alle anderen Institute weit hinter sich, selbst die italienische Opera buffa kam nicht höher als die Große Oper, obwohl der Geschmack des Grafen eine ausgesprochene Wendung zur italienischen Musik genommen hatte. Mit 11 Abenden stand an der Spitze der übrigen Bühnen das Théâtre Montansier im früheren Palais Royal, das vorzugsweise die kleine opéra comique und das Singspiel pflegte. Neben seinen Dienern hatte Graf Ludwig als Reisebegleitung diesmal wieder einen Musiker mitgenommen, den Geiger Friedrich Bechtlust<sup>3</sup>, der Paris kannte und nun der wohl ständige Begleiter des Grafen bei Theater- und Konzertbesuch war. Am 3. Dezember war die Ankunft erfolgt, am 6. saß man zum ersten Mal wieder in der Großen Oper, die von der Höhe der vorrevolutionären Zeit in manchen Punkten herabgeglitten war. Des vom 1. Konsul nach Paris gerufenen Paesiello Proserpina-Musik erscheint dem Grafen „zu französisiert“ — man sieht, wie sehr sein Musikideal nach Italien gerückt ist. Ein typischer Ausdruck französischer Mentalität ist die Phrase, mit der die Kürzung des Quinaultschen Librettos begründet wird.

6. 12. „Le soir nous fumes — au grand Opera ou Theatre de la republique et des arts, malgré que pour les decoration l'orgestre, et surtout les ballets c'est le premiers spectacle qui existe j'ai pourtant remarqué et Bechtlust qui connoit

<sup>1</sup> Die Vorliebe für französische Kultur macht aus dem braven Kammerdiener Wolter gar einen Voltaire!

<sup>2</sup> Nach Döhmman, a. a. D. S. 41 f.

<sup>3</sup> Seit 1801 in der Burgsteinfurter Hofkapelle.



beaucoup cette partie fut de mon avis que la Sale n'etoit point si magnifique que ci devant, de meme les decorations point brillants la peinture pas si fraiche et les machineries pas si exactes et servies avec si grande promptitude, so daß sogar mahl eine decoration hängen — bref le Theatre des arts n'est plus la grande academie de cy devant plutot perdu que gagné l'orgeste qui cependant aura bien au dela de 70 musiciens n'avait pas cet grand ensemble que j'admirois si souvent et le Directeur<sup>1</sup> avoit de la peine souvent de les faire avancer, aussi les timbales n'accordoient pas. L'on donna Proserpine Tragedie Lyrique en 3 Actes musique de Paesiello, au fond ce n'etoit pas une Tragedie seulement l'enlevement de Proserpine par Pluton que Jupiter par les vives instances de Ceres mere de Proserpine arange a la fin lui meme a l'amiable; Toute la Poeme de Quinault a été change et racoursie ce que l'on anonce dans l'avertissement d'un façon tres patetique et avec cette belle phrase = „aujourd'hui qu'une foret de Lauriers a comblé l'abime ou la France entiere aloit s'engloutir avec le reste de l'Europe; aujourd'hui qu'un nouvel ordre social succede a une destruction universelle, les plus riches fixions de l'antique Mythologie n'aprochent pas du simple recit des faits modernes". — Les Decorations de marque etoient, le Jardin de Cerès, Le mont Etna et les lieux d'alentour, enfin le palais de Pluton. — Tout ces decorations ne sont cependant pas dans ce grand genre comme les Danaïdes, Armide etc. aussi la musique de Paesiello est trop francisée de sorte qu'a peine l'on s'aperçoit de ce grand auteur = un seul air que j'ai marque avec la Harpe obligé ma seulement fait grand plaisir. — La voix de Lays qui fit la rolle de Pluton belle Basse taille mais plus jeune ma fait plaisir, au reste, la Proserpine je crois Madame Branchu n'etoit pas tres consequente mieux cependant Mlle. Armand comme Ceres.“

Beim ersten Besuch des Feydeauthaters wird von den drei aufgeführten Stücken Soliès vielgespieltes „le Secret“ ziemlich geringschätzig abgetan, Sacchis „une aventure de St. Foix“ schon höher bewertet.

Im Gegensatz zur Begeisterung der Zeitgenossen, wie zur historischen Entwicklung, die das Werk als letztes von Cimarosas Kompositionen auf dem Bühnenspielplan ließ, steht Graf Ludwigs Urteil über „Il matrimonio segreto“, das er in der Opera buffa hört. Alle Mängel der italienischen Truppe, schlechtes Spiel, schlechte Dekorationen, Vernachlässigung des Rezitatifs, können aber in des Grafen Augen nicht den unbestrittenen Triumph der „genialen“ italienischen über die französische Musik hindern.

12. 12. „... Le soir avec Bechluft ... au Theatre italien, Opera buffa, place Favard, ou l'on donna apres quelque mois de relache il matrimonio secreto opera comique, Drama Giocoso in due atti, musica di Cimarosa ... [schlechte Dekorationen] ... l'orchestre excellent et apres celui du grand Opera le plus grand aussi bien dirigé ... leur mimique etant deja si mal soignée car leur acteurs et actrices ont l'air de buches de bois en egard des français qui jouissent de la tournure la plus elegante — il n'y a donc absolemt [absolument] que cette belle musique génie veritable et bien different de ce braillement français, et ce chant delicieux qui doit triompher uniquement — ce qui vraiment fut aussi aujourd'hui le cas ... [Solisten: Signora Strinasacchi (tres bonne), Nozari (Tenor), Crucciati (Basse-taille), Martinelli] ... quand au recitativo je n'ai été

<sup>1</sup> Le Rey.

gues content on le dit extremement vite et point avec cette grace et distinction que Simonetti<sup>1</sup>. Les pieces de musique qui me firent le plus de plaisir sont — le charmant Duo entre le Comte et Geronimo . . . — au reste dans tout l'opera de Cimarosa il y a trop d'uniformité et je doute beaucoup que cette composition soit de ses premieres — au contraire.“

**Während einer Aufführung von Cimarosas „Astuzie femmini“ läßt sich Graf Ludwig über italienische Opernzustände berichten.**

14. 12. „... La piece au reste delle astuzie feminine est comme presque toutes les pieces italiennes sans rime et raison, le jeux rien, les intrigues plattes aussi des messieurs a coté de nous m'assurent ayant été des années en Italie que l'on traité [!] l'opera exactement come un concert ne regardant uniquement qu'à la musique, meme pendant le Recitativ . . . l'on parlait a ne pouvoir rien entendre de sorte aussi que les chanteurs n'y faisoient plus de reflection y passant tres vite, mais quand un bon air auroit executé d'un grand artiste, alors l'on faisoit un attention inexprimable l'on entendoit le moindre souffle . . .“

**Mit Cherubinis „Wasserträger“, der dem Grafen viel Freude macht, löst am 19. Dezember das Feydeau einmal wieder die Italiener ab.**

... Le soir a l'opera comique Theatre de Feydeau l'on donna les deux journées comedie lyrique en trois actes Paroles de Bou[i]lly musique de Cherubini c'est une piece qui m'a fait beaucoup de plaisir malgre que je l'avois deja vu, et le rolle superbe de Mickeli fut bien traité par Juillet — la premiere chanson d'Antonio avec le refrain un bienfait n'est jamais perdu est charmant et la priere ensemble ‚O céleste providence, que je benis tes bienfaits‘ vraiment interessant . . .“

**Zum Weihnachtstage hat die Große Oper auf zwei alte Zugstücke zurückgegriffen, die sie aber in recht mangelhafter Aufführung herausbringt.**

25. 12. „... Le soir je fus avec Voltaire et Bechlust a l'Opera ou l'on donna la Caravane de Caire musique de Gretri et puis le Devin du Village musique de J. J. Rousseau l'on donna l'opera au plus mal ayant omis plusieurs decorations et balets et ce que l'on donna encore fut mal executé malgre cela l'on applaudissoit et il y avoit un monde infini.“

**Bei Talleyrand ist am Silvesterabend große Gesellschaft, zu der unter anderen die Gesandten der fremden Mächte geladen sind. Graf Ludwig muß seine Kunst auf der Flöte produzieren, in recht primitiver Form begleitet, und erntet reiche Komplimente, obwohl er mit sich wenig zufrieden ist.**

31. 12. „Venant chez Talleyrand il y avait beaucoup le monde dans la grande chambre en bas ou je fus presenté chez lui. Pour tout concert il n'y avait qu'un Piano et puis un Violon qui jouoit aussi les danses. Une Madame de Laval amatrice pinga tres bien la Harpe mit Pedal schönes instrument aus England elle executa plutot des fantasies que des pieces mais au pied . . . [Tänze] . . . Puis Madame Talleyrand me proposa de jouer une piece de flute mais Madame Laval voulut joué [!] par le forte piano ou la Harpe la partie de la basse, mais c'etoit impossible étoit 1/2 ton trop bas, enfin il fallut aussi mal que possible s'arranger avec ces deux personnes dont l'un joua l'alto sur le violon et l'autre la basse sur le violon — aussi etant tout esoufflé et en sueur je ne fis que le dernier morceau

<sup>1</sup> Steinfurter Sänger, der vorher der kurfürstlichen Kapelle in Bonn angehört hatte.

du grad [!] Quatuor de Hoffmeister dont Roslaub a fait un concert je fus tres mal a mon aise et l'auditoire presque sous ma flute malgré cela Bechlust me disoit que c'etoit encore bien allé mais je n'avois point cette persuasion la, malgré que l'on me fit beaucoup de compliments sur mon talent aussi Talleyrand assura que j'avois surmonté des difficultés non d'un amateur mais d'un artiste . . . le tout finit a deux heures — es war also von einem Jahr in das andere getanzt.“

Daß in den Pariser Salons Musik noch immer ein beliebter Gesprächsstoff war, zeigt eine Gesellschaft bei der Generalin Desselles. Mozart ist das Hauptthema. Graf Ludwig ist in den Operngattungen durchaus bewandert; jedenfalls ist er sich über den Singspielcharakter der „Zauberflöte“ klar.

4. 1. „ . . . l'on parla beaucoup de Musique et danses on loua beaucoup Mozard et l'un des messieurs disoit qu'un artiste avoit deterrer de lui en Florence un manuscrit d'une composition d'une piece d'eglise qu'il feroit graver bientot, on lui avoit fait des grands offres sur la vente de cette piece precieuse, l'on me demanda si la flute enchanté ne se feroit pas en grand opera en allemagne sur quoi je disois „non, seulement dans le genre de fedeau.“

„Semiramis“ von Catel, einem der Vertreter der Pariser Gluckschule, in der großen Oper am 6. Januar mit einem Orchesterapparat von 120 Musikern aufgeführt, erscheint dem Grafen als Komposition zwar ganz schön, aber doch ganz und gar französischer Art. Immerhin hilft ihm ein schöner Effekt obligater Instrumente leicht einmal über die Abneigung gegen das „genre français“ hinweg. Eine der vielen Seesturm musiken, die Ouverture zum Ballet „Télémaque et Psyché“<sup>1</sup> wird zum Glanzstück des Orchesters.

Den Herrn wie den Kammerdiener läßt die Glucksche Iphigenie in Aulis kalt.

13. 1. „ . . . La premiere piece Iphigenie en Aulide tragedie Lirique en trois actes piece deja bien ancienne de Gluck . . . les deux premieres actes ne dont pas d'un tres grand attrait . . . la piece est plutot un drame qu'une tragedie . . .“

Daß nicht das Alter allein die Stellungnahme zu Glucks Musik bedingt, beweist am nächsten Abend der Erfolg von Martins Cosa rara. Für die Fehler und Unarten der Sänger ist Graf Ludwig bei aller Begeisterung für italienische Musik doch nicht blind.

14. 1. „ . . . a l'opera buffa . . . l'on donna la Cosa rara piece tres ancienne, mais belle musique de Martini. La piece a encore plus de sens commun que les pieces ordinaires italiennes aussi plus de personnes chantantes c'est a dire 8 acteurs . . . Sign: Bianchi come podesta del villaggio ne fit pas grand chose — et dans un 6tuor l'on manqua si fort que presque ils furent sur le point de devoir finir, en general ils se permettent dans la mesure une Licence impardonnable cependant la musique Italienne me touche beaucoup et je la prefere a la française, . . .“

Soliers „Secret“ hatte sich zu einem solchen Zugstück entwickelt, daß es sogar Bühnen, die sonst hauptsächlich das Schauspiel pflegten, ihrem Spielplan einverleibten, wenn sie es auch nur mit recht unzulänglichen Mitteln herausbringen konnten. Zusammen mit Racines „Andromaque“ gab man das Werk im Théâtre Molière.

Bonaparte, der erste Konsul, hält am 22. Januar großen Cercle. Ein Haus-

<sup>1</sup> Miller.

konzert sorgt für die Unterhaltung der Gäste. Die Sängerinnen Strinasacchi und Corrèa treten nach einer Overture auf. An Soloinstrumenten sind Waldhorn — Frédéric Duvernois, der erste Hornist der großen Oper — und Harfe vertreten.

„... Frederic est un excellent corp [!] de chasse il traite cet instrument avec une douceur comme si c'etoit une flutte aussi il fait des trillos sur tous les sons differents delicieux pour un tel Concert, mais dans un plus grand Punto me plaisoit mieux par sa force et difficultés ...“

Schon früh denkt Graf Ludwig daran, die Gelegenheit einer Neuauffüllung des Burgsteinfurter Notenschazes durch die Pariser Verleger auszunützen. Die gewünschte Buffamusk stellt er nach dem Tagebuch zusammen, dann geht es zu Pleyel, zu Imbault, Sieber, Lomeoni.

Für Instrumentaleffekte ist Graf Ludwig besonders empfänglich. Ein Klarinetten-solo hat es ihm in Grétrys „Anacréon chez Polycrate“ angetan.

24. 1. „... Le soir au Grand Opera ou l'on donna Anacreon chez Polycrate piece a peu de decoration et danses sans cela bien belle a sentiment veritable, Triomphe du grand Lais qui fait le rolle de Polycrate de la façon la plus parfaite tant par son chant que par son jeu ... un pas de deux dansé par deux femmes scene X avec une Clarinette toute seule sans accompagnement executé par le Febre (comme dit Bechluff) est un morceau unique. La seconde piece la Dansomanie<sup>1</sup> m'ennuya par son longueur ...“

In der Opera buffa wird eine Aufführung der „Finta Filosofa“ von Spontini zu einem starken Erfolg für den anwesenden Komponisten.

11. 2. „... Le soir a l'opera buffa ou l'on donna la Finta Filosofa Drama Giocoso per musica in 3 atti musique de Spontini eleve de Cimarosa, le sujet est sans rime et raison ... au reste la musique est bien belle et trouva une approbation generale, aussi la piece finis [!] l'on cria tant a l'Auteur qu'il dut se presenter en personne — des pieces a acheter seroit la belle ouverture ...  
... pag. 34 le septette avec l'accompagnement des violons joué dans le gout des flagolet fait un charmant effet ... et c'est surtout le second acte qui se destingue ...“

Ein starker Beweis für die Beliebtheit der Zauberflöte ist es immerhin, wenn die Große Oper ihre geheiligten Pforten dem Werk öffnete, das doch eigentlich dem „genre de Feydeau“ angehörte. Aber Mozarts Meisterwerk mußte sich ja erst recht zweifelhaften Operationen seitens des Herrn Lachnit unterziehen, ehe es für die Bretter der prominentesten Bühne Frankreichs reif befunden wurde. Die Musik ward durch Bruchstücke aus den übrigen beliebten musikdramatischen Werken des Meisters zu einem solennen Potpourri erhoben, auch der Text blieb nicht geschont. Papageno und Papagena wurden ihrer närrischen Kostüme entledigt und mit Gewändern angetan, die der Würde des Ortes mehr entsprachen.

An den Änderungen des Librettos stößt sich unser Steinfurter Kunstenthusiast durchaus nicht, im Gegenteil, „das Sujet der Zauberflöte hat sehr gewonnen ...“ Für die musikalische Schneiderarbeit des Herrn Lachnit findet er aber doch einige mißbilligende Worte.

17. 2. „... a l'opera l'on donna la piece que j'avois desiré depuis longtemps, les fetes ou selon la piece les mysteres d'Isis Opera en 4 actes musique de Mozart

<sup>1</sup> Mehul.

arrangé par Lachnit a quoi non seulement la musique de La Flute enchantée mais aussi les autres compositions comme de Don Juan, Figaro Clemence de Titus ont servis ce qui fait un potpourri d'une musique rapporté aussi les plus beaux morceaux de la flute enchantée ont été rongués et racourcis, meme l'air: Der Hölle Rache kocht im Busen je ne l'ai point rencontré du tout, ce que est bien dommage pour toute cette musique qui auroit pu etre si bien executée ici de quoi l'ouverture donna une si belle preuve: au reste le sujet de la flutte enchanté a bien gagné et le rolle ridicule de Papageno changé dans celui de Bochoris, et de papagena dans celui de Monna suivante de Pamina, les decorations son [!] charmants tout dans le gout Egyptien surtout dans le 3 Acte le tableau des Ombres heureuses Scene 4 est ce que j'ai vu de plus beau dans ce genre, le tableau du champ de larmes (regne de Pluton) n'etoit pas si parfait, aussi meme les epreuves du feu et de l'eau ne sont pas de beaucoup si parfaits — de meme les français, n'ont peutetre pas voulu orner une piece allemande de la beauté de la Danse qui n'etoit que tres ordinaire et le dernier ballet rien de recherché — Les plus beaux airs sont pag: 8 Sous les yeux de la déesse der Vogelfänger (pag. 11 le Duo O ciel quelle injustice pag: 21 Duc [!] de Don Juan Plus de tristesse, vive l'allégresse Braut [?] der Champagner pag: 23 Duo je vais revoir l'amant que j'aime (Vey Männer die da Liebe fühlen pag: 39 Dans ce sejour tranquille (in diesen heiligen Hallen — pag: 46 La vie est un voyage tachons de l'embelir ein Mädchen oder Weibchen“.

Bei Tomeoni, dem Komponisten, Musiklehrer und Musikalienhändler, erfährt Graf Ludwig, daß es wirklich Menschen geben kann, die zur Musik eine historische Einstellung suchen. Eine Musikbibliothek, 1600 oder gar noch früher beginnend, — merkwürdige Idee!

22. 2. „... nous fumes chez Tomeoni ... sa soeur est la grande chanteuse a Vienne, il a un grand magazin de Musique ... il conoit Simonetti pour l'avoir vu il y a 3 ans a Brussel ... Il ramassa de la musique pour un seigneur qui veud faire une bibliotheque musicale en comencant de 1600 et plus anterieur encore si cela se peut — drole d'idée mais assez curieuse ...“

Nur italienische Gesangskräfte bestreiten am 26. 2. das Hauskonzert bei Bonaparte, das an das erstgehörte nicht heranreicht.

„... Le Concert fut moins bon et moins long que le 1er Pluviose seulement une bout d'ouverture et puis des pieces de chant alles in ein gemischt ohne Aufenthalt bientôt Air et puis Duo, c'est Madame Correa, Strinasacchi, Nozari et je crois Allibrandi qui chanteroient alternativement und damit war alles vorbey point d'instrumentaliste du tout ... l'on sert point de rafraichissements rien rien du tout au cercle du premier Consul ...“

Bei einem Konzert des portugiesischen Komponisten und Klaviervirtuosen Bomtempo will Graf Ludwig ausdrücklich sein Urteil über die einzelnen Programmnummern formulieren. Kreuzer fungiert als Dirigent.

1. 3. „... Le soir au Theatre Olimpique chaussée d'Antin au Concert de Bomtempo musicien de la Reine de Portugal ... la musique malgré un orchestre bien de 60 — (5 Contrabasses seulement) ne fit grand effet et nos peu de musiciens font plus de tapage dans la gallerie<sup>1</sup> enfin

<sup>1</sup> Der Konzertsaal im Burgsteinfurter Bagno.

rien de plus nuisible que la toile et les loges . . . l'on donna suivant le Programme ci joint le Concert dans deux parties et mon jugement est sur ces pieces —

Premiere Partie

No. 1 Ouverture [Cherubini, l'Hôtellerie Portugaise] seulement, seulement passable . . .

— 3 [Bomtempo, Klavierkonzert] belle composition et excellente execution, Mr. Bomtempo est un tres grand Bianiste [!] — war ein Flügel

Seconde Partie

— 1 Simphonie de Hayden dont l'on n'executa que le 1er Allegro tres beau, methode dont je puis me servir au Bagno

— 2 Scene et Rondeau [Paer] par Laurenza Correa qui fut infiniment applaudi aussi elle le merite bien voix charmante plus agreable que la Strinasachi quoique peu de sa force; mais beaucoup dans son gout petite rondillette pas mal.

En general le concert me fit plaisir bien moins Bechlufft qui n'aime point la musique ne desirant que de trouver du niais et de pouvoir dire du mal. Kreutzer diriga bien mais les grimasses continuelles qu'il fait en hausant et baisant le violon et aussi la tete font une impression tres desagreable et desavantage au reste le concert etoit placé comme le notre au Bagno“

1. Violon	Basses con _____ □ Clavecin certaliste	2. Violon
-----------	---	-----------

Auch die Mitglieder der italienischen Opera buffa gingen daran, während der Fastenzeit ab und zu in der Oper Konzerte zu veranstalten.

3. 3. „ . . . je fus avec Bechlufft au theatre de Buffa italien pour entendre le concert annoncé; mais ce n'etoit ni concert ni theatre, car il n'y avait point d'orchestre de Concert il etoit rester [!] sur la meme place que quand on joue l'opera ce qui ne fait point d'effet —

Avant le concert Bianchi donna un intermezzo bouffa qui fit beaucoup de plaisir, c'etoit le maitre de Chapelle qu'il fit au mieux . . .

Dans le premier Acte du Concert Ouverture des Horace et Curiaces<sup>1</sup> assez bonne, je crois de l'avoir. 2) Choeur 3) air du grand Pretre deux pieces peu inportantes 4) Trio par la Strinasachi Madame et Mr. Alibranti — bien beau morceau ou Mad: Strinasachi se distingua favorablement sur les autres aussi une Clarinette, obligé y fit un bon effet, je voudrais bien avoir ce trio.

5) air par Madame Strinasacchi fait au mieux et beau seulement horriblement contradictoire, qu'elle fit le rolle d'homme de Curiace de sorte que le sens des paroles etoit tout a fait contraire, ce qui fait bien voir qu'ils sont mal en hommes.

6) air d'Alliprandi et choeurs-mediocres.

Acte Second 1) ouverture tres gentille de Mayer avec Basson et Oboe obligés-si elle etoit imprimé ou gravée je voudrais bien l'avoir . . . en general le suffrage de tout ce Concert me paraissoit pas bien grand.“

Die Große Oper trug der Fastenzeit Rechnung mit der szenischen Aufführung des Dratoriums „Saul“. Ein Potpourri war das, zu dem Paesiello, Cimarosa, Mozart, Haydn, Händel, Naumann, Goffec und Philidor besteuern mußten — es war wieder eine Lat Lachnits, der sich diesmal noch mit Kalkbrenner verbunden hatte.

<sup>1</sup> Cimarosa.

Bezeichnend sind die Gründe, mit denen die Bearbeiter ihr Unternehmen stützen. Von der Musik gefällt dem Grafen am besten neben einer Arie von Paesello Gossees berühmtes Trio „O salutaris“ und ein Chor von Händel: es ist nicht mehr der Graf Ludwig von 1783, der den „Messias“ als „Piece von altem Geschmack“ in Vausch und Bogen ablehnte. Wem die „musica di chiesa“ des „Saul“ nicht so gut lag wie dem Grafen Ludwig, der konnte sich danach noch an dem Ballett „Télémaque“ schadlos halten.

4. 3. „Le soir . . . a l'Opera, nous y fumes a nous trois l'on donna Saul oratorio mis en action musique de Paesello, Cimarosa, Mozart, Hayden, Händel, Naumann, Gossec et Philidor arangé par Kalkbrenner et Lachnit — cette piece a paru seulement de l'année passée (fait pour le careme) il doit suplier au Concert spirituel qui n'existe plus, les Mrs. qui ont etablis cete opera disent d'avoir donner [!] un cadre aux differents morceaux de musique en le soutenant par le mouvement de la scene, la variété des costumes et des decorations — ils s'excusent sur ce potpourri de tant de composition differente par les mots Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux — Tout le morceau fit grand plaisir . . . malgré que cette musique est musica di chiesa ou tout le monde ne trouve pas le grand plaisir que moi j'ai pourtant vu que surtout dans le parterre elle fut bien applaudie . . .“

Kreuzer dirigiert auch in dem Konzert der Spanierin Laureza Corréa. Die aufgeführte Haydn'sinfonie ist dem Grafen, wie gewöhnlich, zu lang . . .

12. 3. „. . . a peine chez nous repris tout de suite Bechlust pour aller au Concert au Theatre Olympique — C'est Madame Laureza Correa qui donna ce concert suivant le Programme ci joint, il y avait encore assez de monde quoi que pas tout remplis — la 1me Partie offroit 1) une belle Simphonie [Haydn] mais 5 pieces trop longues, L'andante mais aussi trop long fit plaisir, l'execution auroit pu etre meilleure, malgré que c'etoit un Kreuzer qui dirigea et se donna une peine sans egal frappant du pied que cela un instrument de bois a part 2) le plus beau de ce que l'on donna aujourd'hui Rondo charmant de Paer compositeur favorit que l'on rend la justice meritée. La Correa remporta un suffrage universel et des acclamations sans fin, 3) Mr. Bontempo ne plaisoit plus, la nouveauté etoit dissipée, et l'on ne trouva en lui qu'un pianiste un peu au dessus de l'ordinaire — aussi une Sonate n'est pas faite pour un grand concert . . . 2. Partie 1) le 1er Allegro d'une Simphonie de Heydn tres bon ou Kreutzer travailla de tout son corp de sorte que je crains bien qu'a la longue par ces fortes directions il perdra le delicat de son talent pour l'obligé . . .“

Im ersten Konzert in der „Académie de musique“ wirken neben der Sängerin Corréa die Instrumentalsolisten Lemoine, Lafont und Delcambe. Wie schon bei Bontempo im Konzert der Corréa, empfindet Graf Ludwig Kammermusik in einem großen Konzert als durchaus deplaciert. Kreuzer hat an Qualität als Sologeiger durch sein Dirigieren nach des Grafen Meinung schon verloren.

17. 3. Samedi. „. . . A sept heures dans la rue Grenelle St Honorée No 40 a L'academie de musique — malgré ce beau nom la salle a l'air d'un manège decoré . . .

Kreutzer conduisit l'orgestre tres bien, il etoit assez nombreux déjà 7 contrabasses et les autres instruments a proposition; au reste je ne vis rien a imiter, et Kreutzer qui avoit un petit Solo dans la Simphonie [Haydn, Es-Dur] paroit

deja [avoir perdu] sa delicatesses a force de diriger, ce qui est la suite naturelle. Le Programme prouve que l'on ne donna que six pieces presque de suite car l'intervalle entre la Premiere et seconde partie etoit peu consequente. No 1 [Sinfonie] bien exécuté au reste pas ma favorite et d'un longueur sans fin 5 pieces entre lesquels encore des intervalles assez longues de sorte que cette simphonie dura bien  $\frac{3}{4}$  d'heures . . . 3) Le Moyne (Klavier-Violin-Sonate) paroît etre sous Bontempo cependant aussi assez bon, et le violon la Font assez bon, mais une telle musique n'est pas pour un grand concert aussi il n'y eut pas de grands applaudissements — 4) Cette Ouvert[ure du Jeune Henry]<sup>1</sup> avec 4 corps de chasse n'est pas une des meilleures que j'ai, car il y a des longueurs par ci par la surtout dans le comencement mais la fin est tres brillante les fanfares de chasse et le Hallali fit grand plaisir et fut par la extremement aplaudi, chez nous il faudroit . . . 5) Delcambe [Fagottkonzert] est un grand Basson le premier apres Ozi de l'opera superbe ton surtout dans le haut et grande precision dans les passages . . .“

Eine ausgesprochene „chute“ mußte das Feydeau am 20. März erleben.

„. . . Avec Bechlust au Theatre Feydeau l'on donna Marianne mauvaise piece sans gout ni intrigue elle tomba tout a fait de sorte que vraiment je plaignois les bons acteurs . . . qui ne pouvoient pas finir devoient sauter beaucoup et faire baisser la toile avant la fin . . .“

Gelegentlich des zweiten Konzertes in der „Académie de musique“ mußte Graf Ludwig besonders gespannt sein auf das Auftreten des Flötisten Hugot, der in Paris nach dem Tode seines Bruders für den ersten Meister seines Instrumentes galt. Große Enttäuschung macht sich in einer bitteren Kritik Luft.

21. 3. „. . . ensuite dans la Rue Grenelle St Honorée assister au second Concert . . . la 1ere piece [Zauberflötenouverture] tres connue, bonne et executée avec beaucoup de vivacité quoique les instruments a vent fait [!] fautes . . . 3) — [Flötenkonzert von Hugot d. Ä., gespielt von H. d. J.] Malgré que j'avois eu esperance d'entendre quelque chose de bon, de pouvoir apprendre et meme de prendre leçon je fus horriblement detrompé car Mr. Hugot qui d'apres le concours doit etre la premiere Flute de Paris rien de plus souverainement son ton est tres faible dans le milieu et bas acre et dur dans le haut ressemblant a une Querpfefte, aussi ses passages n'avoient rien de rond et d'egal aller wegen höckrich, edigt, daren gehauen, nicht angenehmes, nichts holdes la base pour la flute avec cela une haleine dont la reprise choquoit — aussi le concert de feu son frere ne me plaisoit pas — 4— [Sinf. v. Haydn] Bonne mais vielle [!] et longue, au reste bien executée . . . — 6— Madame Correa se surpassa dans cette scene [et] air, c'est la meilleure piece que je lui [!] ai entendre executer encore — aussi c'etoit mon air favorit — quanto, quanto mi costa amore di Nassolini . . .“

Mit seiner Freude an Kreuzers „Lodoiska“ ist Graf Ludwig sogar einmal rückständig gegen den modernen Pariser Zeitgeschmack, dem das Werk — von 1791 — schon zu alt ist.

27. 3. „. . . Le soir au Theatre Feydeau, ou l'on donna le tableau des Sabines, l'incertitude maternelle, et Lodoiska — La premiere piece est seulement un Vaudeville . . . la seconde est sentimentale . . . Lodoiska avec la belle musique de Kreutzer me fit grand plaisir malgré qu'elle n'est plus estimée ici etant deja

<sup>1</sup> Mehul.



trop vielle, aussi elle fut jouée par les plus mauvais acteurs . . . L'air de Lodoiska avec le violon obligé merite bien l'achat Blasier l'accompagna bien . . . j'auerois desiré d'acheter toute la piece mais elle ne se trouva plus . . .“

Das Stabat mater von Pergolesi weckt allein die Erinnerung an die Passionszeit in den bunten Programmen der Konzerte, die von den Mitgliedern der italienischen Oper in der Karwoche veranstaltet wurden. Zugunsten dieses Meisterwerkes „della scuola antiqua“, von dessen Verherrlichungen in der französischen und deutschen Literatur er höchstwahrscheinlich die eine oder die andere kannte, konnte Graf Ludwig einmal seine einseitige Vorliebe für moderne Musik in den Hintergrund treten lassen. Zudem verbanden sich musikalische Zugendeindrücke mit dem Werk. Ein Stilempfinden regt sich in der Ablehnung der von der Sängerin Strinasacchi angebrachten Verzierungen.

28. 3. „ . . . Le soir apres 7 heures nous fumes a l'opera italien ou l'on donna Concert c'est a dire

1° il maestro di Capella intermezzo charmant par Bianchi qu'il alonga encore aujourd'hui et qui toujours fait grand plaisir, tant c'est drole.

2) . . . Ouverture de Mayer tres jolie et dans le commencement la flutte a beaucoup a faire meriteroit l'achat.

3) Le Stabat Mater chanté par Madame Strinasacchi et Cantoni, a quoi je ne me serois point attendu de deux femmes mais comme la Cantoni a une belle voix de contre alt cela pouvoit se faire celle de la Strinasacchi ne fit pas le grand effet comme dans d'autres pieces etant un peu nasarde et ne pouvant le cacher par des agrements dont chef d'œuvre de Pergolese n'est pas susceptible . . . La Cantoni chanta surtout bien le Aya mater fons amoris en suite le Duo Inflammatus et accensus Fac me crucem custodire la Strinasacchi brilla surtout dans le largo avec le fin dum emisit spiritum — enfin le tout me fit grand plaisir ne l'ayant pas entendu de ma tendre jeunesse aussi il y avait beaucoup de monde et l'on donna grande attention et applaudissement a ce chef d'œuvre della scola antiqua —

4) la derniere piece fut un Concerto de Corp de chasse donné par une petite Mademoiselle de 11½ ans dont l'on n'avoit pas marquer le nom et qui vraiment excella pour son age et son sexe . . .“

Am Karfreitag gelang die Aufführung des Stabat noch bei weitem besser. Graf Ludwig bespricht jeden einzelnen Satz des Werkes, mit Bezeichnungen wie „superbe“, „plus sublime“ [6. Vidit suum] nicht sparend.

Am ersten Osterfeiertag sieht Graf Ludwig im überfüllten Feydeau zum ersten Mal Boieldieus „Kalif von Bagdad“.

1. 4. „ . . . Le soir nous fumes au Theatre Feydeau ou il y avoit une si grande foule de monde etant relache aux français, que nous [ne] pouvions plus trouver place, cependant l'homme qui nous vend toujours les pieces nous fit tourner la coté de l'orchestre ou nous franchimes la separation pour occuper encore deux bonnes places du Parterre, mais il y faisoit une chaleur horrible l'on donna La jeune Prude piece charmante que nous avons vue deja . . . La Maison a vendre est une piece que je vis avec plaisir une seconde fois pour la 1ere fois le Calife de Bagdad en un acte musique de Boieldieu charmante piece . . . L'ouverture merite l'achat surtout pour la musique turque, et l'air pag. 8 de tous les pays pour vous plaire de la soubrette est charmante par sa varieté . . .“

Am 2. Feiertag hält Bonaparte großen Empfang, abends ist Cercle, wo Kreuzer das Hauskonzert dirigiert.

2. 4. „... La musique malgré la direction de Kreutzer etoit un veritable charivari rien que chant des italiens mal organisés point de choix dans les pieces braillement continuel, la Correa n'y etoit pas seulement la Strinasacchi et l'Allipranti son mari Nozari et Martinelli...“

Wie gut sich Graf Ludwig allmählich mit seinen Musikalienhändlern stand, zeigt ein Besuch bei Tomeoni, der seine Ansicht über die Dekadenz der italienischen Musik äußert.

4. 4. „... Ensuite je fus avec Bechluft chez Tomioni pour presser la copiatore de notre musique ou je m'arretois longtemps car lui et sa petite femme chantant tour a tour ne voulurent pas laisser nous partir de sitot — il parloit judicieusement de la Musique disant qu'elle etoit bien en decadence a present en italie suite de la revolution l'Ecole de Naples etoit perdu dont Paesiello etoit encore l'unique quoique bien inferieur a feu Cimarosa qui n'avoit fait que du bon tandis que Paesiello avoit fait souvent du bien bien mauvais — de sorte que la valeur de ses productions etoit bien inegal...“

Die Intrigue hebt Paesiellos „Re Teodoro“ über den Rahmen der bisher in Paris gesehenen italienischen Werke hinaus.

7. 4. „... Je fus alors avec B. au theatre de l'Opera Italien ou l'on donna la seconde representation il Re Teodoro in Venezia Drama eroi-comico in due atti — la musica è del célèbre Paesiello cette piece quoique deja vielle<sup>1)</sup>, differe des autres que nous avons vu ici puisque il y a d'assez joli intrigue... les plus beaux morceaux de musique que je desirois d'avoir sont..., excepté ces tres beau morceaux l'on sent deja que la composition n'est pas toute nouvelle...“

Ein Benefizkonzert für Kreuzer in der Rue Grenelle gibt Gelegenheit, den großen Geiger endlich wieder als Solisten zu hören — das erste Mal seit Kastatt.

16. 4. „... le soir vers 6<sup>1/2</sup> heures dans la Rue Grenelle au Concert qui ne commença que peu avant 9 au benefice de Mr. Kreutzer L'on donna sous la direction bien mauvaise de la Fond sans cela excellent Violon —

#### Premiere Partie

1) Simphonie de Hayden bonne, mais mal executée aussi trop longue et par la ennuyante car elle a 5 pieces...

3) Concertante pour Hautbois et Basson de Gebauer executé au mieux par les deux freres Gebauer ganz nach deutscher Art, schön rein precis und nett vortragen, la composition est tres bonne mais dans le gout de la belle Concertante deja vielle que j'ai de Stamiz elle etoit ecrite, si elle etoit gravée je l'acheterois Deuxieme Partie...

5) Scena et aria di Cimarosa, la meme que Simonetti chante si bien et Henriette Popoli Ministre elle<sup>2</sup> s'en acquitta tout a merveille et remporta un suffrage des plus grands et des plus universels...

6) Concerto de Violon executé par Kreutzer, qui deja en se presentant fut applaudir [!] d'une manière trop exaltée le Concerto etoit un de ses anciens

<sup>1</sup> Von 1784.

<sup>2</sup> Mme Corréa.

gravés déjà longtemps, le premier allegro n'est qu'ordinaire aussi il y avoit une Corde qui donna un faux son et abaissa son jeu — a l'adagio l'on ne remarqua pas cette faute et il l'exécuta d'une beauté incroyable — Le son le plus . . . bien nourri et cependant d'une tendresse infinie, ne surchargent pas trop d'agréments mais en y faisant ceux qui s'y trouvent bien placé — L'Adagio et [!] son fort et il est impossible de le prononcer mieux aussi je le reconus bien la comme je l'avois entendu a Rastadt, car dans l'allegro il a perdu depuis cette époque a quoi sa direction d'une fiere force doit être la cause comme je l'avois prévu. — Le Rondo maniere de Polonaise étoit beau aussi fit il dans le Concert deux belles cadences.

Avant que Kreutzer commença son Concerto Madame Correa vient descendre de l'emplacement du Concerto pour venir chez nous elle se placa précisément sous moi et j'eus tout le plaisir de la contempler . . .“

Gelegentlich eines Dinners bei Talleyrand, der Hauptfigur in den Verhandlungen über die Grafschaft Bentheim, wurde Graf Ludwig besonders ausgezeichnet, indem man ihm zu Ehren die Harmonicmusik eine Reihe Stücke aus der Zauberflöte spielen ließ. Zu einer anschließenden Theateraufführung erscheint dann auch der Consul Bonaparte.

29. 4. „ . . . ce qui me fit grand plaisir ce que dans la niche au milieu du fond de la Gallerie fut placé une belle musique d'harmonie assez nombreuse qui commencerent tout a coup — . . . chacun pu [!] voir la joye que cela me causoit et Madame T. le fit remarquer aux autres en étant content ma voisine disois qu'elle croyoit que je renoncois plutôt au dîné qu'à la musique sur quoi je disoit qu'elle avoit bien raison — sur quoi elle avancoit même, que peutêtre je donnerois encore la société pour la musique, mais [je] repliquois que c'étoit un rapport bien différent et que je n'étois pas assez Stoicien pour cela — l'on ne donna que la musique allemande de Mozard de la flutte enchantée surtout, ce que l'on avoit fait par compliment pour moi . . .

. . . Nous traversames l'orangerie pour nous rendre tout de suite au theatre . . .  
 . . . Apres une bonne 1/2 heure de patience arriva le Premier Consul et l'on commença par la finta amante piece peu interessante et musique pas trop brillante — joué seulement par 3 personnes la Strinasacchi, Martinelli et Nozari . . . La piece ennuya la plus part de monde en suite l'on donna un petit ballet en pantomime qui étoit assez joli et fit grand plaisir, aussi il y avoit des Solo executés par Kreutzer qui conduisoit l'orchestre, et par la bonne Clarinette, je crois le Febre, qui meriterent toute mon attention . . .

. . . le 1<sup>er</sup> Consul nous adressa la parole en disant qu'heureusement peu de Dames avoient compris la piece qui n'étoit gueres morale etc. . . .“

Den Consul Bonaparte sollte Graf Ludwig damit zum letzten Mal gesprochen haben. Am nächsten Abend im Feydeau, zwischen zwei alten Zugstücken, Monsignys „Felix“ und Dezèdes „Blaise et Babet“ konnte er die große Neuigkeit des Tages lesen: Die Kaiserproklamation Napoleons.

Mit La Cépède, bei dem ein Steinfurter Landeskind, Justus, als Musiker gewesen war, unterhielt sich der Graf auf einem Diner bei Cambacères am 1. Mai. Am 3. wohnte er zum letzten Mal einem Konzert in der italienischen Oper bei, das den Künstlern den gewünschten Erfolg nicht zum mindesten brachte. Das Intermezzo „Il maestro di capella“ bildete wie gewöhnlich den Beginn. Das Auf-

treten einer neuen Sängerin stärkt am 9. Mai die Anziehungskraft des Feydeau. Bei gelegentlichen Auffuhhrungen älterer Werke Grétrys ist immer wieder die Erfahrung zu machen, daß deren Alter der günstigen Beurteilung keinen Abbruch tut, ganz im Gegensatz etwa zu Werken der Gluckrichtung.

9. 5. „... voyant qu'une nouvelle Cantatrice chantoit a Feydeau nous fimes grande diligence pour y arriver mais il etoit trop tard car la premiere etoit deja achevée ... l'on donna une heure de mariage jolie piece que nous avons deja vu — et puis l'irato de l'italien mauvaise piece dans le gout italien sans intrigue et si Elevio a et Martin n'y etoient paru elle auroit eté ennuyante a perir.“
13. 5. „... Je dinois fort tard et puis au Theatre Feydeau ou l'on donna Aucassin et Nicolette operette en 3 actes musique de Gretri piece deja de 1779 mais bonne et sentimentale ...
18. 5. „... au theatre Feydeau l'on donna L'amour villagoise<sup>1</sup> bonne mais vielle piece de Gretri, ou M<sup>d</sup> le France chanta cette air connu Adieu Fanchon, adieu Lisette ... La seconde piece etoit Zoraime et Zulnar Opera en trois actes Musique de Boieldieu — tres beau morceau qui meriteroit etre eleve au grand Opera 3 charmantes decorations: ...“

Kreuzers „Astianax“ und Roverres „Medee et Jason“ gehen beim letzten Besuch der Großen Oper über die Bühne. Drei Tage vorher war bei Talleyrand die Konvention über die Grafschaft Bentheim unterzeichnet worden; damit war der Zweck dieses ausgedehnten Pariser Aufenthaltes erfüllt. Immerhin ließ Graf Ludwig noch die Pfingstwoche vergehen, ehe er sich von der Weltstadt an der Seine trennte.

Vom letzten Abend im Feydeau konnte Graf Ludwig den Eindruck eines kleinen Pariser Theaterstandals auf die Heimreise mitnehmen. Auch bekam er noch die junge Mlle. St. Aubain zu hören, deren Debut am 24. Mai er wegen uberfullung des Theaters hatte versäumen müssen.

28. 5. „... Le soir au theatre Feydeau ou l'on donna Aucassin et Nicolette — il y avoit un monde infini pour la seconde piece le Concert interrompu — et le parterre etait monte au supreme degré l'on cria, hurla, aboya, en prononçant [!] de mille manieres differentes place au [!] Dames, c'est a dire que chaque homme sur le devant des loges devoit faire places au Dames et se retirer, car l'on ne vouloit voir que des femmes sur le premier rang. — La toile etoit deja levée que ce bruit dura encore puisque deux messieurs etoient opiniâtres a ne vouloir pas se retirer — Dans la seconde piece je vis pour la premiere fois la fille de Madame St. Aubain qui comme Cécile niece de Rival bourgeois riche, parut tout de suite dans la premiere scene et brilla dans la premiere Polonoise ... sa voix est charmante ... belle forte, sonore et beaucoup de volume et moyens tout a fait dans le gout italien, roulades a la Strinasacchi. — Son Physique n'est pas desagreable ... dans le concert donné effectivement Sch. ... sous le rolle de Rival joua tres bien du violoncel et Martin comme Alfred officié tres bien du violon — La jeune St. Aubain devoit y chanter un air italien avec les notes en main, mais au lieu de celui marque pag. 42 elle chanta mon favorit de Nassolini palpita dont elle s'acquitta au mieu [!] ayant la methode toute italienne ...“

<sup>1</sup> Wohl l'épreuve villageoise.

Am 31. Mai nahm Graf Ludwig Abschied von der französischen Hauptstadt, an deren Musikleben er nun ein halbes Jahr lang so lebhaften Anteil genommen hatte. Über Amsterdam führte die Heimfahrt, und am 12. Juni zog der neue Landesherr von Bentheim wieder ein in sein Steinfurter Schloß, begrüßt von einer Serenade seiner Trompeter.

Ein letzter, längster, über 10 Jahre währender Aufenthalt sollte bald folgen, bedingt durch einen sehr ungünstigen Umschwung des Schicksals der Grafschaften Bentheim und Steinfurt. 1806 wurden sie als Opfer der Mediatisation dem Großherzogtum Berg einverleibt, da Graf Ludwig versäumt hatte, bei dem Länderschacher in Paris anlässlich der Gründung des Rheinbundes seine Interessen persönlich zu vertreten, vielleicht, weil er auf Napoleons Garantie seines Besitzes sich verließ, vielleicht, weil er die hohen Bestechungsgelder fürchtete, die er hätte aufwenden müssen. Als Murat von den Grafschaften Besitz ergriff, versuchte Graf Ludwig in Paris seine Stellung zu retten. Alle Bemühungen waren erfolglos. Um nicht als Untertan einer fremden Macht in seinem Ländchen leben zu müssen, blieb er in der französischen Hauptstadt. Tagebücher geben von den Erlebnissen dieses letzten Pariser Aufenthaltes nicht mehr Kunde. Doch läßt sich feststellen<sup>1</sup>, daß Graf Ludwig in den ersten Jahren noch fast täglicher Theaterbesucher war, der, wieder begleitet von dem Geiger Bechluft, Feydeau, italienische und Große Oper gern bevorzugte, der auch an Konzerten, mochte es sich um die Corréa oder Catalani handeln, nicht leicht vorüberging. Allmählich läßt aber die praktische Betätigung künstlerischen Interesses in Konzert- und Theaterbesuch nach, bis sie in den letzten zwei Jahren ganz aufhört. Steigende Sorge um die immer grauer erscheinende Zukunft seines Ländchens mag eine der Ursachen gewesen sein. Erst 1817 kehrte Graf Ludwig, nachdem ihm von Preußen der Fürstentitel verliehen war, in seine Heimat zurück, doch nur, um sich nach wenigen Wochen zum Sterben niederzulegen.

Die ästhetischen Anschauungen des Grafen in einem zusammenhängenden, scharf umrissenen Bilde festzulegen, erlauben die gelegentlichen verschwommenen Äußerungen in den Tagebüchern nicht. Es kann hier nur darauf ankommen, die wichtigsten, verhältnismäßig am deutlichsten zutage tretenden Gedanken in einem Überblick zu erfassen.

Unter dem Einfluß des am heimatlichen Hofe herrschenden „aufgeklärten, reinen und neuen Geschmacks“<sup>2</sup>, wie ihn etwa die Sinfonik der Mannheimer Schule repräsentierte, entwickelte sich in dem jungen Grafen Ludwig jene exklusive Modernität, die Werken „von altem Geschmack“, und mögen sie Meisterleistungen ersten Ranges sein, gleichgültig, ja ablehnend gegenübersteht. Von den Härten dieser Einstellung schleift sich im Laufe der Zeit manches ab; auch tritt deutlich eine Differenzierung zutage. Als dafür charakteristisch sei die Antithese Pergolesi-Gluck herausgegriffen. Fast gleichzeitig weckt des einen Stabat mater helle Begeisterung, heißt des anderen aulidische Iphigenie „ein schon recht altes Stück“. — 1785 in Paris, war noch keine entschiedene Stellungnahme für oder gegen die französische oder italienische Oper erfolgt.

<sup>1</sup> Aus den Aufzeichnungen über Ausgaben.

<sup>2</sup> Diesen Ausdruck gebraucht Graf Ludwig gelegentlich der Kontroverse mit Friedr. Hartmann Graf im Jahre 1779.

Graf Ludwig erfreut sich an Glucks „Armide“ wie an Pergolesis „Serva padrona“. 1803 wird offenbar, daß die Entscheidung für die italienische Seite, zuungunsten der französischen tragédie lyrique gefallen ist. Die Tatsache, daß von einem Sänger wie Simonetti<sup>1</sup> am Steinfurter Hofe die italienische Gesangskunst hochgehalten wurde, mag hier beeinflussend mitgewirkt haben. — Daß die Pariser Oper der Gluckschule als künstlerische Gesamtleistung höher stand, darüber war sich Graf Ludwig klar; was ihn zu den Italienern herüberzog — sein Gesichtskreis war von den Neuneapolitanern vorwiegend bestimmt —, war einzig und allein die Musik. Deren sinnliche Schönheit war also ausschlaggebend für seine musikästhetische Stellungnahme, nicht der Rationalismus der Affektenlehre. Mit Rousseau<sup>2</sup> nahm Graf Ludwig das Gefühl zum Ausgangspunkt; sentiment sucht er im Libretto, sentiment vor allem in der Musik: „le Vrai de la musique sentimentale qui touche le coeur...“. Die Melodien, die Koloraturen der Neuneapolitaner erschienen dem Grafen keineswegs als flache Klangspielereien, er empfand sie durchaus als gefühlsbetont — weil sie seiner psychischen Konstitution gemäß waren: „la musique Italienne me touche beaucoup“ . . . Die Freude am sinnlich Schönen, die gefühlsmäßige Reaktion auf Klangeffekte erklärt auch die Vorliebe für Arien mit obligatem Soloinstrument, für Instrumentalkonzerte, die Abneigung gegen Kontrapunktik<sup>3</sup>.

Die Metastasianischen Intrigen — in mehreren Ausgaben standen die Werke des Dichters in der Steinfurter Bibliothek — scheinen dem Grafen als Ideal eines Opernlibrettos vorgezeichnet zu haben; jedenfalls möchte man die wiederholten Betonungen der Wichtigkeit der Intrigue daraufhin deuten. — Daß die Abneigung gegen die französische Musik, die sich 1803 kundtat, nur der tragédie lyrique galt, daß mit dem „braillement françois“ der „cri a la francoise“<sup>4</sup>, ja das tragische Pathos der Gluckdarsteller getroffen werden sollte, beweist die Begeisterung für so viele Werke der französischen opéra comique, des „genre de Feydeau“. Ebenso fand ja auch das deutsche Singspiel von Dittersdorf bis zu Mozarts Zauberflöte durchaus Verständnis.

Bemerkenswert ist noch, daß des Grafen Geschmack völlig nach Süddeutschland (Mannheim!), Frankreich (opéra comique z. B.) und Italien gravitiert, die räumlich am nächsten liegende norddeutsche Schule, mag sie ihm in einem Vanda oder Kunzen entgegentreten, ihm innerlich am wenigsten nahe liegt. Und nichts weist darauf hin, daß er von Ph. E. Bach überhaupt Kenntnis gehabt hätte. Eine merkwürdige Einzelheit schließlich noch: daß Haydns Sinfonien dem Grafen oft etwas altfränkisch und — zu lang erscheinen.

Offen bleiben muß die Frage, wie weit dem Grafen Ludwig die zeitgenössische gelehrte Ästhetik bekannt war. Von persönlichen Berührungen mit Ästhetikern ist lediglich die mit La Cépède überliefert, von dessen Ästhetik der Gluckschen Reformwerke in den Äußerungen des Grafen wirklich nichts zu spüren ist. Auch fand das Zusammentreffen so spät statt, daß eine Einwirkung auf jene Äußerungen gar nicht mehr in Frage kam. — Auf eine Bekanntschaft mit Rousseaus sich wandelnden musik-

<sup>1</sup> Nähere Angaben über Simonetti bringt die Geschichte der Burgsteinfurter Kapelle.

<sup>2</sup> Vgl. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, 1915, S. 85.

<sup>3</sup> Die Fugen in Pergolesis Stabat mater.

<sup>4</sup> Siehe Goldschmidt a. a. O. S. 159.

ästhetischen Anschauungen möchte man aus der Rousseauschwärmerei des Grafen schließen, wie man auch einzelne Termini in den Tagebüchern — z. B. *musique . . . parlante*<sup>1</sup> — in diesem Zusammenhang deuten könnte.

Eins möchten wir abschließend betonen: daß es müßig wäre, nach musikästhetischen Anschauungen eines Grafen von Bentheim-Steinfurt überhaupt zu fragen, wenn man aus ihnen nicht die Stimme manches anderen Hofkapellherrn, darüber hinaus einer ganzen Reihe von Musikliebhabern seiner Zeit hörte, für deren Anschauungen er als Paradigma stehen kann.

## Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1923/24

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Richard Wagners „Oper und Drama“, einstündig. — Collegium musicum: Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, einstündig.

Dr. Wilhelm Merian: Repetitorium der Musikgeschichte auf Grund von K. Nefs „Einführung in die Musikgeschichte“, zweistündig. — Einführung in die Mensuralnotation und ihre Vorläufer, mit Übungen, einstündig.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Abert: Geschichte der Oper, vierstündig. — Beethoven, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar und Proseminar, je zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikgeschichte des Mittelalters, dreistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig. — Vergleichende Musikwissenschaft, einstündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Romantiker I: Weber und Schubert, einstündig. — Chorübungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen zur älteren Musikgeschichte für Fortgeschrittene, eineinhalbstündig. — Musikalische Liturgik, einstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte der Orchesterkunst, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis zur Neuzeit, zweistündig. — Übungen über die Sinfonien Gustav Mahlers, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musikpsychologie in Grundzügen, einstündig. — Übungen zur vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig.

Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Musikwissenschaftlich-psychologische Ästhetik, einstündig.

Lektor Dr. Fritz Blume: Geschichte der Instrumentalmusik im 16.—17. Jahrhundert, einstündig. — Übungen zur Notationskunde (im Musikwiss. Seminar), eineinhalbstündig.

Kirchenmusikdirektor Prof. Joh. Wiehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge, eineinhalbstündig. — Liturgische Übungen und Einführung in das liturgische Orgelspiel, einstündig.

(Technische Hochschule)

Dr. Hans Merzmann: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, einstündig. — Übungen:

<sup>1</sup> Amsterdam 1786, 5. X., für Rousseau vgl. Goldschmidt S. 92/93.

Die zyklischen Formen, einständig. — Arbeitsgemeinschaft: Melodie- und Harmonielehre, zweistündig.

Prof. Johannes Viehle: Kirchenbau, zweistündig.

#### Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Einführung in die Grundprobleme der Musiktheorie (mit besonderer Berücksichtigung der Pädagogik), zweistündig. — Allgemeine Musikgeschichte: Das klassische Zeitalter von Gluck bis zu den Anfängen Beethovens, zweistündig. — Proseminar: Wandlungen von Stil und Musikanschauung seit dem Mittelalter, einständig. — Seminar: Studien zu Kunstwerken verschiedener Zeitrichtungen, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von älteren Chor- und Kammermusikwerken), zweistündig. Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Einführung in das Verständnis der Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs, einständig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, ein- bis zweistündig.

#### Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Das neue deutsche Lied, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Privatdozent Dr. Arnold Schmitz: Glareans Dodekachorden, zweistündig. — Geschichte der symphonischen Ouvertüre und Dichtung im 19. Jahrh., zweistündig. — Das weltliche mehrstimmige Lied im 15. und 16. Jahrh., einständig.

Lektor Adolf Bauer: Instrumentenkunde und Instrumentationsübungen, zweistündig. — Generalbaß- und Partiturspiel, zweistündig. — Akkordverbindung, Modulationen und Choralsatz, zweistündig. — Imitation, Fuge, doppelter Kontrapunkt, zweistündig.

#### Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte des deutschen Solo- und Chorliedes, zweistündig. — Akustik und Tonpsychologie (im physikalischen Institut), einständig. — Chorübungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

#### Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Das klassische Zeitalter der deutschen Musik, zweistündig, mit Musikbeispielen.

#### Erlangen

Dr. Gustav Becking: Das deutsche Lied, zweistündig. — Proseminar (in der Sammlung alter Musikinstrumente): Zur Geschichte der Instrumente, zweistündig. — Seminar: Über Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertes Klavier, zweistündig. — Collegium musicum: Besprechung und Ausführung alter Musikwerke, vornehmlich aus der Geschichte des Liedes, vierstündig. — Elementarfuge: Harmonischer Satz; Linearer Satz.

Prof. Ernst Schmidt: Geschichte der Kirchenmusik bis zum 16. Jahrhundert und die erste Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes, zweistündig. — Liturgische Übungen mit geschichtlichen Erläuterungen, einständig. — Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Orgelspiel, Ton- und Stimmbildung, einständig. — Akademisches Orchester, zweistündig. — Akademischer Chorverein.

#### Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moriz Bauer: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (mit Demonstrationen), zweistündig. — Die Sinfonie des 19. Jahrhunderts von den Meistern der älteren Romantik bis zur Gegenwart (mit Demonstrationen), einständig. — Musikwissenschaftliche Übungen über noch zu bestimmende Themata, zweistündig.



## Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Musik des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Neuere Geschichte der Kirchenmusik, seit 1600, dreistündig. — Choralkurs (Cantus gregorianus, exercitia practica), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

## Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Die Musik des abendländischen Mittelalters, zweistündig. — Der gegenwärtige Stand der Musikwissenschaft als Einführung in ihre Geschichte und ihre Probleme, einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur Analyse und Stilkritik musikalischer Denkmäler des Mittelalters, zweistündig. — Musikgeschichtliches Kolloquium, einstudig. — Collegium musicum (gemeinsame Ausführung alter Musik), vierstudig. — Profseminar: Einführung in Hugo Riemanns musiktheoretische Grundbegriffe, zweistündig (gemeinsam mit Dr. Erpf).

Dr. Hermann Erpf: Harmonielehre II (Satztechnik der Romantik), zweistündig. — Kontrapunktische Übungen: Einführung in den Vokalsatz (Palestrinastil) für Anfänger, zweistündig. — Analysen zeitgenössischer Musik (mit Vorführungen), einstudig.

## Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Händel und Bach, vierstudig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgesessene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger, vierstudig. — Kontrapunkt und Formenlehre für Vorgesessene, einstudig.

## Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Einführung in die Instrumentenkunde, einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Lektüre ausgewählter Kapitel aus spätmittelalterlichen Musiktraktaten, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Deutsche Musikgeschichte seit Wagners Tode, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Profseminar: Übungen zur Geschichte der Oper, zweistündig.

Prof. Alfred Nahlwes: Harmonielehre, 1. Teil, zweistündig. — 2. Teil und kontrapunktische Übungen, einstudig. — Anleitung zur Bearbeitung von Meisterwerken des 18. Jahrhunderts, einstudig.

Pfarrer Karl Balthasar: Die Orgel im evangelischen Gottesdienst, liturgisch-musikalische Entwürfe, zweistündig.

## Hamburg

Dr. Wilhelm Heiniz: Übungen zur Tonhöhenbestimmung in der gesprochenen Sprache. — Musikwissenschaftliches Praktikum (Bearbeitung von Phonogrammen).

## Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Bach und Händel, einstudig. — Die Musikentwicklung der Moderne und ihre Grundlagen. Ausgewählte Kapitel der deutschen Musikgeschichte (an der Hand der Denkm. d. Tonk.). — Im Collegium musicum praktische Übungen.

## Heidelberg

Dr. Hermann Halbig: Geschichte der Klaviermusik bis Bach, zweistündig. — Übungen, zweistündig. — Collegium musicum, mit stilkritischen Übungen, zweistündig.

Dr. Hermann Poppen: Harmonielehre I (Die Klangelemente affordlicher Musik). — Harmonielehre II (Die Komplikation der Klangelemente). — Übungen im vierstimmigen Satz. — Kontrapunkt-Übungen. — Orgelspiel. — Akademischer Gesangverein u. Akademisches Streichorchester.

Im Prakt. Theolog. Seminar: Allgemeine Musiklehre, Einführung in Orgel- und Glockenkunde, Chorsingen.

#### Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Geschichte der Musik im Mittelalter, dreistündig. — Geschichte der musikalischen Formen im 18. und 19. Jahrhundert, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

#### Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Die Hauptformen der Musik, einstudig. — Beethoven und seine neun Sinfonien, einstudig. — Collegium musicum, gemeinsame Ausführung und Besprechung von Instrumentalwerken des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

#### Köln a. Rh.

Dr. Ernst Rückert: Die klassische Musik in ihren wichtigsten Stilproblemen, zweistündig. — Beethovens Einwirkung auf die Musik des 19. Jahrhunderts, einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Stilkritische Übungen (mit schriftlichen Arbeiten), zweistündig.

Dr. Willi Kahl: Franz Schubert, einstudig. — Die Musik im deutschen Kultur- und Geistesleben, einstudig. — Übungen zur Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, zweistündig.

Georg Kinsky: Die Entwicklung des Musiknotendruckes, drei Einzelvorträge. — Geschichte der Lauteninstrumente, einstudig.

#### Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Periodisierung und Quellenkunde der Musikgeschichte, zweistündig. — Bach und Händel, einstudig. — Seminar: Übungen zum Verhältnis von Wort und Ton im 18. Jahrhundert, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter et vocaliter. — Als akad. Musikdirektor: Musiktheorie III. — Geschichte der geistlichen Musik (für Studierende der evang. Theologie), Orgelspiel, Chorübung.

#### Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Führende Geister der Tonkunst im 16. und 17. Jahrhundert, vierstündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (insbesondere Stilkritik), zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Rich. Wagners Ring der Nibelungen, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Lektüre aus R. Wagners „Oper und Drama“, zweistündig.

Prof. Dr. Seydel: Prakt. Kurs in Stimmbildung usw., einstudig. — Übungen in Sprechkunde usw., einstudig. — Pädagog.-technische Korrektur von Sprachfehlern usw., einstudig. — Deutsche Redeübungen usw., einstudig. — Gesangsübungen, einstudig.

Prof. Brandes: Musikalische Formenlehre, zweistündig. — Musikpraktikum: Übungen im musikalischen Hören und Denken, einstudig.

Universitäts-Kirchenchor zu St. Pauli: Übungen für gemischten Chor, zweistündig. — Studenten-Orchester, Übungen, zweistündig.

#### Marburg

Dr. Hermann Stephani: Allgemeine Musikgeschichte von Bachs Tode bis zum jungen Beethoven, zweistündig. — Ausdrucksformen der Musik, einstudig. — Melodik, Harmonik, einstudig. — Seminar: Lektüre von J. J. Quanz, mit Übungen, einstudig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Chorübungen, Aufführungen für Stimmbegabte, zwei- bis vierstündig. — Collegium musicum, zwei- bis vierstündig.

#### München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethovens Leben und Werke, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig. — Gemeinsam mit Dr. Hans

Scholz: a) Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. b) Harmonielehre für Anfänger, zweistündig; c) Kontrapunkt, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Die Oper von Gluck bis Wagner, vierstündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte des Oratoriums, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig.

Domkapellmeister Ludwig Werberich: Harmonielehre, mit spezieller Anwendung auf die Begleitung liturgischer Gesänge, zweistündig.

Jörgen Forchhammer: Einführung in die allgemeine Phonetik, einstündig. — Einführung in die Stimmkunde für Redner und Sänger, einstündig.

### Prag

Prof. Dr. Heinrich Nietsch: Die Wiener Klassiker (mit Berücksichtigung neuerer Lehren über sie), zweistündig. — Oper und Illusion, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Dr. Paul Netti: Geschichte des Tanzes in Deutschland, einstündig. — Fortschritte der musikalischen Forschung, einstündig.

Universitäts-Musikdirektor Lektor Hans Schneider: Vorbereitung für die theoretischen Studien der Musik, dreistündig. — Praktische Gesangspflege für Männerchor, sechsstündig.

### Stuttgart (Technische Hochschule)

Hermann Keller, beauftragter Dozent: Anton Bruckner, einstündig. — Allgemeine Einführung in die musikalische Theorie, einstündig.

### Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: W. A. Mozart (mit Vorführungen), einstündig. — Die Klaviermusik des 18. Jahrhunderts (von Kuhnau bis Beethoven), mit Beispielen, einstündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einstündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Die Orgelmusik von den Anfängen bis J. S. Bach, zweistündig. — Ensemblespiel (Akad. Streichorchester), zweistündig. — Chorlingen (Akad. Musikverein), zweistündig.

Prof. Dr. W. Trendelenburg: Physikalische und physiologische Grundlagen der Musik und Musikausübung, einstündig.

### Ulm (Hochschule für Kirchenmusik)

Msgr. Can. Dr. Hermann Bäuerle: Kirchenmusikalische Gesetzkunde. — Theorie und Praxis des greg. Chorals. — Chordirektion. — Geschichte der Kirchenmusik. — Kontrapunkt mit Palestrinastilkunde. — Formenlehre. — Repertoire des Kirchenchors.

### Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Stilperioden der Musikgeschichte, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut.

Prof. Dr. Robert Lach: Entwicklung der musikalischen Instrumente und Instrumentation, zweistündig. — Jbsens „Peer Gynt“ in Griegs Musik, einstündig. — Die Hauptprobleme der Musikästhetik, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dies: Anbruch und Blüte der musikalischen Romantik, dreistündig.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Joh. Seb. Bach, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, vierstündig.

Dr. Egon Wellesz: Die Anfänge der Oper, einstündig.

Dr. Alfred Drel: Das rhythmische Problem in der Entwicklung der Notation, einstündig. — Übungen an Werken der Wiener Moderne, zweistündig. — Die mehrstimmige Musik des späteren Mittelalters, einstündig.

Dr. Robert Haas: Die Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert, zweistündig.

## Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Die deutsche Musik im Zeitalter der Romantik, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger), zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von Kammermusikwerken des 18. Jahrhunderts), zweistündig.

## Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Programmatistische Musik bis zur Zeit der Wiener Meister, ein-  
stündig. — Geschichte der Musikinstrumente bis zum 18. Jahrhundert, einstündig. — Die  
Musik im Jahrhundert des 30jährigen Krieges, einstündig. — Laute und Lautenmusik (mit  
Übungen im Lesen von Tabulaturchriften).

Dr. A. E. Cherbuliez: Beethoven, einstündig. — Harmonielehre, I. Kurs, einstündig. — Wesen  
und Bau der Fuge, einstündig. — Rich. Wagner als Musikästhetiker, einstündig.

Dr. Frig. Gysi: Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, dreistündig.

## Bücherschau

Archiv für Musikwissenschaft. 5. Jahrg., 3. Heft. Juli 1923. Bückeburg u. Leipzig,  
Fr. Kistner & E. F. W. Siegel.

[Inhalt: Friedr. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils. — Th. W. Werner,  
Andreas Crappius. Ein Beitrag zur hannoverschen Kantorengeschichte. — Georg A. Walter,  
Der richtige Gesangunterricht. — Gottlieb Harms, Zur Kritik der Lübeck-Ausgabe; Max Seiffert,  
Entgegnung.]

Vie, Oscar. Die Oper. 8.–10. Aufl. Mit 133 Abb. u. 11 Taf. 4°. 576 S. Berlin [1923],  
S. Fischer. Gz. 25.

Blömer, H. H. Kleine Musikgeschichte in Umrissen. H. 8°, 64 S. Stuttgart u. Heilbronn  
o. J. [1922], Walter Seiffert Verlag.

„Manche Menschen“, meint vorredend der Verfasser, „haben eine gewisse Scheu vor dicken  
Büchern“. Es gibt aber auch Menschen, die, vom Vorurteil zum Urteil gelangend, eine gewisse  
Abscheu gegen dünne Bücher haben; das sind die Menschen, die an ein Buch, ob dick oder dünn,  
die Forderung stellen, daß es sinnvoll sei, und dann auf das vorliegende stoßen. Wenn H. Strauß  
(S. 64) dahin charakterisiert wird, er eröffne, auf Berlioz gestützt, neue Perspektiven, „könne“  
aber zuviel, so ist dem Verfasser zu sagen, daß er, auch wenn er besser gestützt wäre, nicht genug  
könne, um neue — aber was sage ich! — um sich in alten Perspektiven auch nur notdürftig  
zurechtzufinden. Richtig zu sehen und richtigen Ausdruck zu finden, das hätte einem Unternehmen  
auf so engem Raum vorzüglich notgetan: der Verfasser sieht schief (S. 9 „Zu den ältesten litur-  
gischen Melodien gehören die sogenannten Stundenoffizien“, S. 11 Mollcharakter der Kirchen-  
töne, S. 13 „Im Meistergesang, der erst in den Anfängen des 19. Jahrhunderts sein Ende er-  
reichte, liegen die Keime des späteren Volksliedes“ u. d.) und drückt sich schief aus (S. 13 „Das  
Hauptverdienst des späten Mittelalters ruht in der Entdeckung . . . der Mehrstimmigkeit“, S. 26  
Vieltexrtigkeit des polyphonen Stils im 16. Jahrhundert, S. 28 Monteverdis Oper mit . . . Chören  
„blieb nun jahrhundertlang vorbildlich“, S. 33 Lully „gab dem Dramatischen in seinen Werken  
den Vorzug“ u. d.). Daß Händel „einige Opern (im italienischen Stil)“ (S. 41) geschrieben  
habe, war mir so neu, wie die „etwas verschiedenartige Veranlagung“ Schumanns von Mendels-  
sohn, Schumanns, der nach „langjährigem Studium der Rechtswissenschaft (Leipzig) zur Musik  
übergang“ (S. 54) oder die sicher schätzenswerte Bekanntschaft mit dem meist dreistimmige Säge  
enthaltenden Lochhauser Lieberbuche (S. 23) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Mein, so  
wird es nicht gemacht, Herr Blömer.

Th. W. Werner.

**Bridge, Sir Frederick.** Shakespearian Music in the Plays and Early Operas. 8°. London 1923, J. M. Dent and Sons. 10/6 sh.

**Hasse, Max,** Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Erster Band. 8°. VIII u. 193 S. Zweiter Band. 8°. IV u. 196 S. Leipzig 1923. Breitkopf & Härtel. Gz. je 3.

Es ist, als ob der lebenswürdigsten und feinsinnigsten Musikerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts bestimmt wäre, auch nach ihrem Tode wenn nicht völlig mißkannt, so doch nach ihrem innersten Wesen und Wert unbegriffen zu bleiben, nachdem sie im Leben von Enttäuschung zu Enttäuschung geschritten — spricht es nicht Bände, daß seine „Brautlieder“, seine Heibel-Gesänge erst Jahre nach seinem Tod erscheinen konnten! —, nachdem sein verbreitetstes Werk, um Glück zu machen, erst auf das Prokustesbett wohlmeinender Wagner-Orthodoxie hat gespannt werden müssen! Man muß auch sagen, daß die Herausgabe der Briefe und Schriften von Cornelius, die Gesamtausgabe seiner musikalischen Lieder ohne die tiefere Wirkung geblieben ist, die die Zugänglichmachung eines solchen Lebenswerkes hätte ausüben müssen. Und so ist es ein wirkliches, ein weiteres Verdienst des Herausgebers der Gesamtausgabe, Max Hasse, daß er kurz vor der 100-jährigen Wiederkehr von Cornelius' Geburtstag den Versuch macht, diesem Unrecht zu begegnen. Es wäre ein Verdienst, auch wenn der erste Band dieser Cornelius-Monographie nicht so außerordentlich viel des Neuen, Überraschenden, völlig Unbekannten böte. Wir wußten und wissen ungefähr, wer Peter Cornelius war, aber wir hatten kaum eine Ahnung, wie er geworden ist: diese Lücke, die Jahre des ersten Erlebens, des ersten Lernens füllt das Buch vor allem aus. Früheste Kompositionen tauchen auf: Fragmente einer Ouvertüre für Orchester des 13-jährigen: eine Introduction, Andante und Polonaise op. 1 für Oboe und Klavier, eine Violinsonate G dur op. 2 von 1840; Quartette, von deren einem in D dur (1842) Fragmente erhalten sind, Chöre, Lieder — dies schon Werke, an denen die bessernde, oder auch nivellierende Hand des ersten eigentlichen Lehrers, Heinrich Esser, zu merken ist. Ganz besonders aufschlußreich ist die Darstellung von Cornelius' Berliner Aufenthalt, von 1844 bis 1852, und der in zwei Perioden geteilten Lehrzeit bei Siegfried Dehn. Cornelius hat bei Dehn, nicht ohne das eigentümliche Widerstreben, das auch dem späteren „Wagnerianer“ Cornelius eigen ist, die strengste Schule durchgemacht; ihre Zeugnisse liegen vor allem in den Meisterschülerarbeiten der Komposition des 50. Psalm (1847), eines Tu es Petrus, zweier Domine salvum fac regem — das eine vierstimmig a cappella, das andre für Tenorsolo, Chor und Orchester —, einer Messe in dorischer Tonart für Chor mit Orgel und einer 4—6 stimmigen a cappella-Messe in A dur vor: Werke, die Hasse mit Feinsinn als Umweg im Entwicklungsgang von Cornelius, dennoch aber als organische Glieder in seinem Kunstschaffen bezeichnet. Seine Selbständigkeit als Harmoniker hat Cornelius im Grunde von jeher besessen, in den Berliner Jahren hat er sich jenes Können angeeignet, das sich schon in sechs Kanons für Klavier von 1848 gereift zeigt und dann zu jener individuellen, reizvollen „Künstlichkeit“ seiner Meisterwerke (schönstes Beispiel: „Wenn zum Geber“ im Barbier von Bagdad) sublimiert, die auch seinem dichterischen Schaffen die Note gibt.

Bis zur Komposition des „Barbier“ führt uns Hasse; er schließt mit einem minutösen und doch künstlerisch freigemalten Bild des Lyrikers Cornelius, wie er in den Liederzyklen von op. 1 bis 8 fertig dasteht: des Dichtermusikers, der Wort und Ton eigentümlich in einen Schaffensprozeß verbindet. Wird — wir hoffen bald — der zweite Band vorliegen, so besitzt auch Peter Cornelius die seiner würdige Monographie. —

Die oben ausgesprochene Hoffnung hat sich rasch erfüllt; der vorliegende zweite, abschließende Band steht nicht zurück hinter dem ersten, obgleich er naturgemäß nicht so viel des Neuen und Überraschenden wie dieser bringen konnte. Er führt das Leben Cornelius' von Weimar über Wien nach München, bis zum frühen Ende in Mainz; im Mittelpunkt dieses Abschnittes steht die Darstellung des Verhältnisses zu Wagner, dessen Opfer Cornelius schließlich doch geworden ist — denn an der Münchner Musikschule, in dem Lehramt für Harmonielehre ist er geistig halb zugrundegegangen; wenn auch die Münchner Jahre neben den „Sunlöd“-Fragmenten Perlen höchster Kunst zeitigen wie den Chor „Der Tod das ist die kühle Nacht“, „Trost in Tränen“ und den Angelus Silesius-Zyklus op. 18 — Stücke, die sämtliche Musikdramen der Wagner-Epigonen und sämtliche sinfonische Dichtungen der Nachfahren Liszts aufwiegen. In der Hauptsache aber hat Hasses zweiter Band sich mit dem „Musikdramatiker“ Cornelius, dem Dichterkomponisten des

## Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Die deutsche Musik im Zeitalter der Romantik, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger), zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von Kammermusikwerken des 18. Jahrhunderts), zweistündig.

## Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Programmatische Musik bis zur Zeit der Wiener Meister, einstuündig. — Geschichte der Musikinstrumente bis zum 18. Jahrhundert, einstuündig. — Die Musik im Jahrhundert des 30jährigen Krieges, einstuündig. — Laute und Lautenmusik (mit Übungen im Lesen von Tabulaturschriften).

Dr. A. E. Cherbuliez: Beethoven, einstuündig. — Harmonielehre, I. Kurs, einstuündig. — Wesen und Bau der Fuge, einstuündig. — Rich. Wagner als Musikästhetiker, einstuündig.

Dr. Fritz Gysi: Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, dreistündig.

## Bücherschau

Archiv für Musikwissenschaft. 5. Jahrg., 3. Heft. Juli 1923. Bückeburg u. Leipzig, Fr. Kistner & E. F. W. Siegel.

[Inhalt: Friedr. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils. — Th. W. Werner, Andreas Crappius. Ein Beitrag zur hannoverschen Kantorengeschichte. — Georg A. Walter, Der richtige Gesangunterricht. — Gottlieb Harms, Zur Kritik der Lübeck-Ausgabe; Max Seiffert, Entgegnung.]

Bie, Oscar. Die Oper. 8.–10. Aufl. Mit 133 Abb. u. 11 Taf. 4<sup>o</sup>. 576 S. Berlin [1923], S. Fischer. Gz. 25.

Blömer, H. H. Kleine Musikgeschichte in Umrissen. kl. 8<sup>o</sup>, 64 S. Stuttgart u. Heilbronn o. J. [1922], Walter Seiffert Verlag.

„Manche Menschen“, meint vorredend der Verfasser, „haben eine gewisse Scheu vor dicken Büchern“. Es gibt aber auch Menschen, die, vom Vorurteil zum Urteil gelangend, eine gewisse Abscheu gegen dünne Bücher haben; das sind die Menschen, die an ein Buch, ob dick oder dünn, die Forderung stellen, daß es sinnvoll sei, und dann auf das vorliegende stoßen. Wenn N. Strauß (S. 64) dahin charakterisiert wird, er eröffne, auf Berlioz gestützt, neue Perspektiven, „könne“ aber zuviel, so ist dem Verfasser zu sagen, daß er, auch wenn er besser gestützt wäre, nicht genug könne, um neue — aber was sage ich! — um sich in alten Perspektiven auch nur notdürftig zurechtzufinden. Richtig zu sehen und richtigen Ausdruck zu finden, das hätte einem Unternehmen auf so engem Raum vorzüglich notgetan: der Verfasser sieht schief (S. 9 „Zu den ältesten liturgischen Melodien gehören die sogenannten Stundenoffizien“, S. 11 Mollcharakter der Kirchentöne, S. 13 „Im Meistergesang, der erst in den Anfängen des 19. Jahrhunderts sein Ende erreichte, liegen die Keime des späteren Volksliedes“ u. ö.) und drückt sich schief aus (S. 13 „Das Hauptverdienst des späten Mittelalters ruht in der Entdeckung . . . der Mehrstimmigkeit“, S. 26 Vieltextigkeit des polyphonen Stils im 16. Jahrhundert, S. 28 Monteverdis Oper mit . . . Hören „blieb nun jahrhundertlang vorbildlich“, S. 33 Lully „gab dem Dramatischen in seinen Werken den Vorzug“ u. ö.). Daß Händel „einige Opern (im italienischen Stil)“ (S. 41) geschrieben habe, war mir so neu, wie die „etwas verschiedenartige Veranlagung“ Schumanns von Mendelssohn, Schumanns, der nach „langjährigem Studium der Rechtswissenschaft (Leipzig) zur Musik übergang“ (S. 54) oder die sicher schätzenswerte Bekanntschaft mit dem meist dreistimmigen Sätze enthaltenden Lochhauser Liederbuche (S. 23) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Nein, so wird es nicht gemacht, Herr Blömer.

Th. W. Werner.

Bridge, Sir Frederick. Shakespearian Music in the Plays and Early Operas. 8°. London 1923, J. M. Dent and Sons. 10/6 sh.

Hasse, Max, Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Erster Band. 8°. VIII u. 193 S. Zweiter Band. 8°. IV u. 196 S. Leipzig 1923. Breitkopf & Härtel. Gz. je 3.

Es ist, als ob der lebenswürdigsten und feinsinnigsten Musikerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts bestimmt wäre, auch nach ihrem Tode wenn nicht völlig mißkannt, so doch nach ihrem innersten Wesen und Wert unbegriffen zu bleiben, nachdem sie im Leben von Enttäuschung zu Enttäuschung geschritten — spricht es nicht Bände, daß seine „Brautlieder“, seine Heibel-Gesänge erst Jahre nach seinem Tode erscheinen konnten! —, nachdem sein verbreitetstes Werk, um Glück zu machen, erst auf das Profustesbett wohlmeinender Wagner-Orthodoxie hat gespannt werden müssen! Man muß auch sagen, daß die Herausgabe der Briefe und Schriften von Cornelius, die Gesamtausgabe seiner musikalischen Lieder ohne die tiefere Wirkung geblieben ist, die die Zugänglichmachung eines solchen Lebenswerkes hätte ausüben müssen. Und so ist es ein wirkliches, ein weiteres Verdienst des Herausgebers der Gesamtausgabe, Max Hasse, daß er kurz vor der 100-jährigen Wiederkehr von Cornelius' Geburtstag den Versuch macht, diesem Unrecht zu begegnen. Es wäre ein Verdienst, auch wenn der erste Band dieser Cornelius-Monographie nicht so außerordentlich viel des Neuen, Überraschenden, völlig Unbekannten böte. Wir wußten und wissen ungefähr, wer Peter Cornelius war, aber wir hatten kaum eine Ahnung, wie er geworden ist: diese Lücke, die Jahre des ersten Erlebens, des ersten Lernens füllt das Buch vor allem aus. Früheste Kompositionen tauchen auf: Fragmente einer Ouvertüre für Orchester des 13-jährigen: eine Introduction, Andante und Polonaise op. 1 für Oboe und Klavier, eine Violinsonate Gdur op. 2 von 1840; Quartette, von denen einem in Ddur (1842) Fragmente erhalten sind, Chöre, Lieder — dies schon Werke, an denen die bessernde, oder auch nivellierende Hand des ersten eigentlichen Lehrers, Heinrich Esser, zu merken ist. Ganz besonders aufschlußreich ist die Darstellung von Cornelius' Berliner Aufenthalt, von 1844 bis 1852, und der in zwei Perioden geteilten Lehrzeit bei Siegfried Dehn. Cornelius hat bei Dehn, nicht ohne das eigentümliche Widerstreben, das auch dem späteren „Wagnerianer“ Cornelius eigen ist, die strengste Schule durchgemacht; ihre Zeugnisse liegen vor allem in den Meisterschülerarbeiten der Komposition des 50. Psalms (1847), eines Tu es Petrus, zweier Domine salvum fac regem — das eine vierstimmig a cappella, das andre für Tenorsolo, Chor und Orchester —, einer Messe in dorischer Tonart für Chor mit Orgel und einer 4—6 stimmigen a cappella-Messe in A dur vor: Werke, die Hasse mit Feinsinn als Umweg im Entwicklungsgang von Cornelius, dennoch aber als organische Glieder in seinem Kunstschaffen bezeichnet. Seine Selbständigkeit als Harmoniker hat Cornelius im Grunde von jeher besessen, in den Berliner Jahren hat er sich jenes Können angeeignet, das sich schon in sechs Kanons für Klavier von 1848 gereift zeigt und dann zu jener individuellen, reizvollen „Künstlichkeit“ seiner Meisterwerke (schönstes Beispiel: „Wenn zum Gebet“ im Barbier von Bagdad) sublimiert, die auch seinem dichterischen Schaffen die Note gibt.

Bis zur Komposition des „Barbier“ führt uns Hasse; er schließt mit einem minutiösen und doch künstlerisch freigemalten Bild des Lyrikers Cornelius, wie er in den Liederzyklen von op. 1 bis 8 fertig dasteht: des Dichtermusikers, der Wort und Ton eigentümlich in einen Schaffensprozeß verbindet. Wird — wir hoffen bald — der zweite Band vorliegen, so besitzt auch Peter Cornelius die seiner würdige Monographie. —

Die oben ausgesprochene Hoffnung hat sich rasch erfüllt; der vorliegende zweite, abschließende Band steht nicht zurück hinter dem ersten, obschon er naturgemäß nicht so viel des Neuen und Überraschenden wie dieser bringen konnte. Er führt das Leben Cornelius' von Weimar über Wien nach München, bis zum frühen Ende in Mainz; im Mittelpunkt dieses Abschnittes steht die Darstellung des Verhältnisses zu Wagner, dessen Opfer Cornelius schließlich doch geworden ist — denn an der Münchner Musikschule, in dem Lehramt für Harmonielehre ist er geistig halb zugrundegegangen; wenn auch die Münchner Jahre neben den „Gullöd“-Fragmenten Perlen höchster Kunst zeitigen wie den Chor „Der Tod das ist die kühle Nacht“, „Trost in Tränen“ und den Angelus Silesius-Zyklus op. 18 — Stücke, die sämtliche Musikdramen der Wagner-Epigonon und sämtliche sinfonische Dichtungen der Nachfahren Liszts aufwiegen. In der Hauptsache aber hat Hasses zweiter Band sich mit dem „Musikdramatiker“ Cornelius, dem Dichterkomponisten des

„Barbier“, „Cid“ und von „Gunlöd“ zu befragen. In feinsinniger Darstellung wird an den drei Werken gezeigt, daß wie dem Lyriker auch dem Dramatiker Cornelius Dichtung und Musik schöpferisch in Eines fließen, daß das Primäre in seinem Schöpfungsprozeß eher der Ton als das Wort ist. Wenn in einer der Analysen der drei Werke etwas vermißt oder bemängelt werden kann, so wäre es in der zum „Barbier“, der eben doch Cornelius' Haupt- und Meisterwerk bleibt, noch größere Ausführlichkeit und die etwas zu starke Betonung des Komischen, ja Grotesken an der Figur des Barbiers, seine Auffassung beinahe als eine Kontrastfigur. Aber Cornelius hat diesen Satz geliebt, und wir lieben ihn mit; seine Behandlung am Schluß des ersten Aktes hat neben dem Komischen etwas Schmerzendes; die ganze Wirkung der Oper beruht auf dieser seltsamen Gefühlsmischung, neben der rein künstlerischen Freude an dem Geist der Lösung der Aufgabe. Allein — diese Mörgelei ist eine Geschmackslosigkeit gegenüber dem Manne, der am „Barbier“ nächst dessen Schöpfer mehr getan hat als irgend ein anderer. Mit diesem Buch, das mit einem zusammenfassenden Kapitel über den Menschen und Künstler Cornelius, mit der leidigen und für ein halbes Duzend Generalmusikdirektoren nicht ruhmreichen Geschichte der Cornelius'schen Opern, sowie Verzeichnissen und bibliographischen Nachweisen schließt, hat Haffe sein — man darf sagen: Lebenswerk gekrönt: wir haben ihm einfach dankbar dafür zu sein. U. E.

Jadasohn, Salomon. Musikalische Kompositionslehre. Bd. 4. Die Formen in den Werken der Tonkunst. 5. u. 6. Aufl. (Anast. Neudr. 1910). gr. 8<sup>o</sup>, VIII, 141 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 3.

Keller, Otto. Geschichte der Musik. 2 Bde. gr. 8<sup>o</sup>. Bd. 1: 377 S.; Bd. 2: 447 S. München und Leipzig 1923, Bösl & Cie. Gz. 40.

Keller, Hermann. Neger und die Orgel. [Max Neger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, hrsg. von Richard Würz.] 8<sup>o</sup>, X u. 96 S. München [1923], Otto Halbreiter.

Krehbiel, Henry Edward. How to listen music. Hints and suggestions to untaught lovers of the art. 8<sup>o</sup>. London 1923, Murray. 9 sh. 6 d.

Krehbiel, Henry Edward. The pianoforte and its music. III. 8<sup>o</sup>. London 1923, Murray. 9 sh.

Ligmann, Berthold. Clara Schumann. Bd. 3. Clara Schumann und ihre Freunde 1856—1896. 5. u. 6. Aufl. gr. 8<sup>o</sup>, VII, 642 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 8.

Magrini, Giuseppe. Manuale di musica teorico-pratico per le famiglie e per le scuole. 3<sup>za</sup> ediz. kl. 8<sup>o</sup>. Mailand 1923, Hoepli. 28 L.

Masson, Paul-Marie. Berlioz. (Les Maîtres de la Musique. Publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.) 8<sup>o</sup>. Paris 1923, Felix Alcan. 7.50 Fr.

Mayerhoff, Franz. Der Chordirigent. (Bücherei praktischer Musiklehre. Hrsg. v. Arnold Schering.) kl. 8<sup>o</sup>, 39 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. Gz. — 60.

Das Büchlein erfüllt den Zweck, den es im Rahmen der zeitgemäßen und notwendigen Sammlung — denn rein spekulative und quasi in die Luft hinein geschriebene Bücher auf allen theoretischen Gebieten haben wir genug — erreichen soll, in vorbildlicher Weise. Ein Mann der Praxis spricht hier ganz schlicht und klar von den Forderungen, die an den angehenden Chordirigenten gestellt werden; er umgrenzt seine chorpädagogische Aufgabe, führt ihn an die Quellen tieferer Belehrung, zeigt ihm die Gefahren und Vorteile, gibt ihm Anregungen und Winke; über dem Handwerklichen steht immer das Geistige und Künstlerische. Der Novize wird nicht nur belehrt, sondern auch ermutigt, und auch der erfahrene „Kollege“ wird vieles formuliert finden, was ihm in solcher Deutlichkeit noch nicht bewußt war. U. E.

Mengelberg, Rudolf. Gustav Mahler. (Br. & H.'s Musikbücher.) kl. 8<sup>o</sup>, 72 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

Das Büchlein, davon ausgehend, daß bei Mahler „Leben und Schaffen zwei in sich geschlossene Einheiten“ sind, gibt zuerst eine bei aller Knappheit lebendige und selbst neuer Tatsachen — z. B. über Mahlers Hamburger Zeit — nicht entbehrende Darstellung von Mahlers Leben, um dann an dem einheitlichen Kreis der Mahlerschen Sinfonien einen umfassenden Begriff



von seinem Schaffen zu vermitteln. Die Leidenschaft der positiven Einstellung verhindert nicht eine besonnene und fundierte Formulierung des Urteils; auch wo man widersprechen möchte — und das ist jener rein „positiven“ Einstellung; denn Mahler ist der krampfhafteste, zerrissene Exponent einer krampfhaften und zerrissenen Zeit — bietet das Büchlein die geprägte und bestimmte Meinung als Grundlage. U. E.

**Noble, Richmond.** Shakespeare's use of songs with the text of the principal songs. 8°. London 1923, Milford. 12 sh. 6 d.

**Norlind, Tobias.** Beethoven. (De Största Märkesmännen. V.) Andra upplagan. 8°. 88 S. Stockholm [1923], Hugo Gebers Förlag. 1.50 Kr.

**Norlind, Tobias.** Wagner. (De Största Märkesmännen. XVI.) 8°, 116 S. Stockholm [1923], Hugo Gebers Förlag. 1.75 Kr.

**Pulver, Jeffrey.** A dictionary of old English music and musical Instruments. 8°, London 1923, J. Curwen & Sons. 12/6 sh.

**Seymour, Henry.** The reproduction of sound. 8°. New York 1923, Spon & Chamberlain. 4 \$ 50 c.

**Simonatti, A.** Teodulo Mabellini. 8°. Pistoia 1923, Tip. Niccolai. 1.50 L.

**Walters, Raymond.** The Bethlehem Bach choir. A history and a critical compendium. Silver anniversary ed. 8°. Boston 1923, Houghton-Mifflin. 2 \$ 50 c.

**Zuth, Josef.** Die Gitarre. Spezialstudien auf theoretischer Grundlage. 5. Heft. Mein Griffsystem. I. Der Dreiklang. Lex. 8°, 43 S. Wien [1923], Verlag A. Goll.

### Dissertationen

**Barbak, Severin Eugen.** Die Lieder von Robert Franz. (Wien 1923.)

**Dankert, Werner.** Geschichte der Gigue. (Erlangen 1923.)

**Hartmann, Ernst.** Konsonanz und Dissonanz, zur Geschichte ihres Begriffes und ihrer Theorien (Marburg).

**Karsten, Otto.** Die Instrumentation Robert Schumanns. (Wien 1923.)

**Mirauer, Franz.** Bühnen- und Zwischenaktsmusik des deutschen Theaters der klassischen Zeit. (Erlangen 1923.)

**Pamer, Fritz Egon.** Die Lieder Gustav Mahlers. (Wien 1923.)

**Wallner, Franz.** Das musikalisch Volkstümliche im Lied des 17. Jahrhunderts. (Erlangen 1923.)

### Neuausgaben alter Musikwerke

**At the Court of Queen Anne.** Twenty Easy Keyboard Pieces by English Court Composers and others [J. Barrett, J. Blow, J. Clarke, W. Croft, R. Jones etc.]. Ed. by J. A. Fuller-Maitland. London 1923, Chester. 3 sh.

**Bach, Johann Sebastian.** Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725). Vorwort: Richard Barba. 5. Aufl. 19,5 × 25,5 cm. VI, 124 S. München [1923], G. D. M. Callwey. Gz. 4.

**Carl Philipp Emanuel Bach-Album.** Eine Auswahl von Klavierstücken aus den Werken von Emanuel Bach. Mit . . . einer Einführung u. einigen Notentext erläuterungen hrsg. von Elisabeth Caland. 2°, 88 S. Magdeburg 1923, Heinrichshofen.

**S. Tarullis Gitarrenschule.** Bearb. von Josef Zuth. 10. Heft: 25 ausgewählte Stücke für zwei Gitarren. 2°, 50 S. Wien [1923], Anton Goll.

Haydn, Joseph. Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 16: Kantaten und Oratorien. Band VI/VII. Die Jahreszeiten. 2<sup>o</sup>, XII und 397 S. Leipzig [1923], Breitkopf & Härtel.

Endlich ist wieder, für die Ungeduld der Bezücker der Gesamt-Ausgabe, für den Kenner und Liebhaber des großen Meisters in viel zu langsamem Tempo, ein Band der Haydnschen Werke erschienen, der Haydns letzte große Schöpfung enthält, sein zweites Oratorium „Die Jahreszeiten“. Wer darüber rechten möchte, daß man sich nicht weniger bekannten Werken Haydns zunächst zugewandt und z. B. nicht lieber den bisher immer noch dreibändigen Torso des Sinfoniewerkes ergänzt habe, wird bei näherem Zusehen erkennen, daß die Sorgfalt und der künstlerische Sinn des Herausgebers, Eusebius Mandyczewski, hier eben doch eine außerordentliche Gabe vermocht hat: eine Ausgabe, die zum ersten Male alle kleinen Zweifelsfälle der Partitur löst, die schon um des feinsinnig und schlicht ausgelegten Continuo in den Rezitativen willen, von keinem Dirigenten mehr unbefragt bleiben kann. Man wird hier keine Abhandlung über das Werk selbst erwarten, so sehr es immer wieder zur Betrachtung auffordert und der von der Romantik abrückenden Gegenwart wieder ganz neue Seiten zeigt; man erlaube nur ein paar Bemerkungen über den neuen Text, wie sie des Herausgebers Vorwort und Revisionsbericht an die Hand geben. Das Autograph scheint verloren; zur Verfügung standen nur die Originalausgabe von 1802, die vierbändige älteste Abschrift der Originalpartitur und die dazugehörigen Orchesterstimmen, die, vielfach benutzt und verändert, eine fragwürdige Quelle sind; und dennoch, wie z. B. für die Benutzung des Triangels und Tambourins im „Herbst“, die einzig präzisen Angaben bieten. Vergleicht man den Revisionsbericht genauer, so findet man zu seinem Erstaunen die Bemerkung des Herausgebers bestätigt, daß „im einzelnen die Ungenauigkeiten, Flüchtigkeiten, Widersprüche der Vorlagen so zahlreich sind, daß eine unbedingt sichere Partiturausgabe dieses Werkes ein Problem bleibt“. Um so dankbarer haben wir zu sein, daß Mandyczewski sie dennoch bis zum Letzten gesichert hat; wertvoll vor allem die erleichternde Unterscheidung für die Ausführung des Vorschlags: wo die Vorschlagsnote ganz an die Stelle der Hauptnote tritt, läßt der Hrsg. den Bindebogen weg und fest ihn, wo sie an die Hauptnote zu binden ist. Haydn selbst hat darüber (Wehl II [nicht I], 42) unmißverständliche Anweisung gegeben.

Der Revisionsbericht enthält als Notenbeilagen die ursprüngliche Fassung der Einleitung zum „Sommer“, sowie zwei längere „Striche“ in den Einleitungen zum „Herbst“ und „Winter“ — alle drei in jener ältesten Partiturbandschrift erhalten, also auch im Autograph vorhanden. Der Strich zum „Herbst“-Vorpiel enthält eine Moll-Wendung des Gdur-Hauptthemas, die sich sogar zu einer scharfen Kadenz nach d moll steigert und nur zögernd sich wieder nach Gdur zurückfindet. Man kann sehr leicht in diese Wendung einen poetischen Sinn hineinlegen; dennoch scheint dies „minore“ nur rein musikalisch konzipiert gewesen zu sein; später muß Haydn erkannt haben, daß es dem ungebrochen heiteren Programm des Vorspiels widerspreche. Umgekehrt enthielt die Einleitung zum „Winter“ ursprünglich eine entschiedene Wendung nach der Esdur-Region, die mit dem trüben c moll-Charakter der „sinfonischen Dichtung“ unvereinbar ist. Es ist kein Zweifel, daß hier der Fassung der gedruckten Partitur zu folgen ist. Anders steht es um die Einleitung zum „Sommer“, die „die Morgendämmerung vorstellt“. Hier vermeidet die ursprüngliche Fassung die Violinen bis zum Eintritt des Gdur und verwendet nur Bratschen, Celli und Kontrabässe mit unvergleichlich feinerer und suggestiverer Malerei des „grauen Schleiers“, in dem das sanfte Morgenlicht heranrückt, des Flatterns und des „dumpfen Klagerons“ der „Leichenvogel“. Haydn hat da den schlechten Bratschisten und Violoncellisten eine Konzession gemacht; es wird keinen feinsinnigen Dirigenten geben, der hier nicht die erste Konzeption des Schöpfers wiederherstellen, auch dem Hahnschrei seine schärfere Zifellierung wieder geben wird. U. E.

Schubert, Franz. Sonate für Klavier, Violine u. Violoncell, komponiert 1812. [Hrsg. u. eingel. v. Alfred Drel.] Wien 1923, Wiener Philharmonischer Verlag.

Der neu aufgefundene Sonatensatz für Klaviertrio in Bdur, über den sein Entdecker, Alfred Drel, im Januarheft dieser Zeitschrift (S. 209 f.) berichtet hat, liegt nunmehr in einer praktischen Ausgabe vor, die die ganze Sorgfalt des Herausgebers erkennen läßt und vom Verlag geradezu vorbildlich ausgestattet worden ist. Drel hat alles Philologische und Stilkritische, das in diesem Falle zu sagen ist, so erschöpfend gegeben, daß man sich mit der bloßen Anzeige begnügen könnte.

Aber die lebendige Bekanntschaft mit dem Werke selbst, so unreif in allem Formalen es sein mag, löst doch Gedanken aus, die um seine schöpferischen Untergründe kreisen. Diese neugefundene Sonate ist eines der Werke, in denen Schubert wie in andern Fällen — ich denke etwa an das vierhändige Grand Duo op. 140 und seine Beziehungen zur 2. Sinfonie von Beethoven — von der melodischen Substanz eines Vorbilds nicht loskommt: sie ist wieder ein Beweis für den stark „weiblichen“ Charakter von Schuberts Schöpfertum. Man könnte sie überschreiben: „nach einer Anhörung der Zauberflöte“. Man sehe folgendes Antwortmotiv auf „Posaunen“-Akkordschläge im ff:



sehe Motive wie folgende:



Daneben steht freilich auch der Einfluß des jüngeren Beethoven, und kündigt sich schon der künftige Komponist des Oktetts an:



Aber im Ganzen ist der Sonatensatz eines der überzeugendsten Dokumente für die reine Hingabe an Mozart, der der junge Schubert in dieser Periode seiner Entwicklung unterlegen ist. U. E.

**Vecchie canzoni popolari del Piemonte.** Raccolte e trascritte con accompagnamento di pianoforte da Leone Sinigaglia. op. 40. Versione francese di Marguerite Turin. Fasc. III, IV. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

## Mitteilungen

Dr. Rudolf von Ficker ist zum a. o. Prof. an der Universität Innsbruck ernannt worden.

An der Heidelberger Universität hat sich der Assistent des Musikwissenschaftl. Seminars Dr. Hermann Halbig mit einer Abhandlung über den Lautenspieler Giacomo Gorzani habilitiert. In seiner Probeerlesung behandelte er das Problem des Chor- und Kammertons.

Am 9. Sept. starb in Heiden in der Schweiz Dr. phil. h. c. Alfred Tobler im Alter von 78 Jahren. Von seinen musikalischen Publikationen haben ihn besonders bekannt gemacht: die Liedersammlung „Sang und Klang aus Appenzell“, sowie die beiden Studien „Kuhreigen und Jodel in Appenzell“ und „Das Volkslied in Appenzell“.

Die Neue Musikzeitung, Stuttgart hat infolge der wirtschaftlichen Nöte ihr Erscheinen eingestellt. Wir wünschen der wertvollen Zeitschrift eine baldige Urständ!

Musica sacra an der Leipziger Universität. — Auch im Konzertjahr Nov. 1922 bis Ende Sommersemester 1923 ist reiche kirchenmusikalische Arbeit geleistet worden. Neben den regelmäßigen Gottesdienstkirchenmusiken alle 14 Tage haben Universitätskirchenchor und Studenten-Orchester (Leitung Prof. Hans Hofmann) zwölf Konzerte veranstaltet: 6. und 7. Nov. „Perlen deutscher Kirchenmusik“: Ehöre von Schütz, Schein, Kuhnau, Bach, Brahms, Liszt u. a. — 25., 26. Nov. „Tod Jesu“, Oratorium von Graun — 18., 19., 20. Dez. „Weihnachtsoratorium“ von Herzogenberg. — 20., 23., 24. Juni in Leipzig, Greiz und Elsterberg „Musik zum Johannis-tag“: Werke von Bach, Reger usw.

In der Oktobernummer (V, 10) der italienischen Zeitschrift Musica d'oggi berichtet Alceo Toni von der seltsamen Tatsache, daß in einem MS von Cembalo-Sonaten Durantes im Mailänder Konservatorium in der dritten bzw. siebenten Sonate der Handschrift, Händels Grobschmied-Variationen und die Passacaglia in g moll sich als integrierende Bestandteile finden! Toni läßt die Frage offen, ob auch in diesem Falle eine der Entlehnungen Händels vorliegt.

Im Rahmen der III. Deutschkundlichen Woche in Danzig fand unter dem Titel „Ein Hochzeitsfest im Uphagenschen Hause“ eine szenische Morgenfeier im Stadttheater mit altdanziger Musik statt. Zur Aufführung kamen dabei Lieder und Duette von Thomas Strutius aus dem Jahre 1655, eine Programmsuite „Der polnische Pracher“ (1689) von J. Val. Meder, eine im galanten Stil geschriebene Violinsonate 1717 von Theophil Andreas Volckman, sowie als Hauptwerk ein Schäferspiel „Der träumende Schäfer“ (1760) von Christian Mohrheim. Die Bearbeitung der sämtlichen Werke, sowie bei dem Schäferspiel die Hinzufügung der nicht erhaltenen Rezitative und Instrumentation (die Danziger Stadtbibliothek besitzt von dem Mohrheimschen Stück nur eine Partiturstimme auf zwei Systemen) hatte der Leiter der Aufführung Dr. Gotthold Frotzcher besorgt, der auch einige Tage vorher einen Vortrag über Danzigs Musikgeschichte gehalten hatte und auf der alten, aus dem 18. Jahrhundert stammenden Orgel des Klosters Oliva im Rahmen der Deutschkundlichen Woche Werke von Lübeck, Scheidt und Bruhns vortragen hatte.

Das Register zum 5. Band der ZfM wird den Mitgliedern und den Lesern der Zeitschrift mit dem nächsten Hefte übermittelt werden.

## Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. Antiquariatskatalog Nr. 691. Musik, Geschichte, Theorie, kirchliche und weltliche Musik, Lied, Tanz, Musiker-Autographen.

Oktober	Inhalt	1923
		Seite
	Heinrich Mietsch (Prag), Einige Lehrsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied. . . . .	1
	Eigel Kruttge (Bonn), Aus den Meisteragebüchern des Grafen Ludwig von Bentheim-Burgsteinfurt. . . . .	16
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen . . . . .	53
	Bücherschau . . . . .	58
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	61
	Mitteilungen . . . . .	63

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Märnberger Straße 36/38

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft

6. Jahrgang

November 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz

Ein Beitrag zur Musik-Ikonographie des 15. Jahrhunderts

Von

Bertha Antonia Wallner, München

Der eigentliche Titel des mit Holzschnitten reich ausgestatteten Wiegendruckes lautet: „Der totentanz mit figuren / clage vnd antwort schon von allen staten der werlt“. Georges Kastner brachte in seinen „Danses des Morts, Dissertations et Recherches Historiques, Philosophiques, Littéraires et Musicales sur les divers Monuments de ce genre“ Paris 1852, Pl. VIII—XII, Nr. 35—78 eine verkleinerte Wiedergabe nach dem verbrannten Straßburger Exemplar. Im Vorjahre 1922 gab Albert Schramm einen wohl gelungenen Faksimiledruck heraus. Derselbe wurde bei Poeschel und Trepte in Leipzig in 500 Exemplaren hergestellt und erschien ebendort im Verlage von Karl W. Hiersemann. Den vom Herausgeber beigefügten Erläuterungen entnehmen wir folgendes: Die Totentänze der Incunabelzeit sind heute Kostbarkeiten allerersten Ranges. Der hier wiedergegebene ist der erste derartige Druck im südlichen Deutschland. Fünf Exemplare desselben lassen sich noch in deutschen Bibliotheken nachweisen, eines in der Landesbibliothek zu Karlsruhe, eines in der Hof- und Landesbibliothek zu Darmstadt, ein weiteres in der Wolfenbütteler Landesbibliothek, wieder eines in der preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, endlich das besterhaltene und vollständigste in der bayerischen Staatsbibliothek zu München, Im. mort. 1, aus der Bibliotheca Palatina stammend. Von einem zweiten süddeutschen Drucke sind nur drei Exemplare vorhanden: eines im Berliner Kupferstichkabinett, ein sehr beschädigtes wieder in der bayerischen Staatsbibliothek zu München, Im. mort. 2, das dritte (im British Museum?) zu London. Für die Wiedergabe wurden, sich ergänzend, die sämtlichen Stücke des Erstdruckes benützt. Den Ausführungen des Herausgebers ist noch beizufügen, daß die bayerische Staatsbibliothek noch eine dritte Ausgabe in Nachschnitt besitzt, Im. mort. 3; sie stammt aus den Sammlungen des verdienstvollen bayerischen Bibliothekars und Historikers Andreas Felix Desele. Sie ist vorzüglich erhalten; an Stelle des Schlußbildes tritt der nochmalige Abdruck

des zweiten. Schramms Einführung enthält auch genaue bibliographische Angaben, deren Wiederholung hier überflüssig sein dürfte. Ebenfalls erhalten wir vom Herausgeber Aufschlüsse über die verschiedenen mutmaßlichen Drucker und Druckorte. Straßburg, Köln, Ulm (Johann Zainer) und Heidelberg (Heinrich Knoblochker) werden für die erste Auflage genannt, für die zweite Jakob Meidenbach in Mainz.

Die Wechselreden zwischen dem Tode und seinem Opfer geben Anlaß zu der Frage, ob hier nicht auch an eine musikalische Behandlung des Dialogs zu denken sei. Es wäre eine verschollene Volksweise möglich, nicht minder aber auch eine chorische oder solistische Bearbeitung, letztere mit Instrumentalbegleitung, in der Kunstmusik. Positive Anhaltspunkte hierfür fanden sich noch nicht; doch werden mit dieser Hypothese die vielen ungelösten Totentanzprobleme wieder um eines vermehrt<sup>1</sup>.

Hingegen sind vom Standpunkte der Musik-Ikonographie die wiedergegebenen Instrumente von höchstem Interesse, handelt es sich doch um Abbildungen, die reichlich drei Jahrzehnte früher entstanden, als *Wirdungs Musica* getütscht. Am besten legen wir bei ihrer Beschreibung die Reihenfolge der Erstausgabe und des Neudruckes zugrunde. Wir haben den sogenannten Ständetotentanz auch hier vor uns, dessen Ursprung auf die *Badomorigedichte* des 13. Jahrhunderts zurückgeht<sup>2</sup>.

Die Wahl der einzelnen Instrumente, mit welchen der Tod seine Opfer begrüßt, ist keine zufällige, sondern in den meisten Fällen eine wohlüberlegte:

fo. 1<sup>v</sup> u. 2<sup>r</sup>.

(Der Tanz der Toten auf dem Friedhof.)

Die Bilder sind als zusammengehörig zu betrachten, was sich schon aus der Fortsetzung des Hügel von fo. 1<sup>v</sup> auf fo. 2<sup>r</sup> ergibt.

fo. 1<sup>v</sup>

Auf einem kleinen Hügel (nicht Podium) befindet sich unter einem Dach eine Bank, auf welcher drei Kadaver, bzw. Gerippe sitzen. Ein viertes steht daneben. Sie blasen 3 Schalmeyen von verschiedener Größe, also ein Stimmwerk oder *Accordo*; doch fehlen noch die für die tiefere Abart der Schalmey, den *Pommer*, charakteristischen Klappen oder Schlüssel. Bei der mittelgroßen Schalmey zeigen sich 5 Löcher, die übrigen sind verdeckt, das außen rechts vom Beschauer stehende Gerippe bläst eine Trompete. Das Instrument entspricht der schlanken Felstrumet *Wirdungs*. Alle vier Instrumente tragen Banner mit Totensymbolen. Unter dem Hügel halb sichtbar drei Tänzer.

fo. 2<sup>r</sup>

Im Hintergrund umstehen drei Tote ein geöffnetes Grab; der in demselben befindliche Leichnam erwacht. In der Mitte links das Weinhaus mit grinsenden Schädeln, ein Toter springt von links her; er schlägt die Trommel mit einem Knochen, Leinentrommel mit Schnarresaite, rechts tanzendes Paar. Das

<sup>1</sup> Vgl. *ZfM* IV. Jahrg., S. 141 ff. und 155 ff. Otto Ursprung, *Spanisch-Katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts*. Leider läßt sich kein direkter musikalischer Zusammenhang des Liedes „*Ad mortem festinamus*“ mit den späteren Totentanzdichtungen herstellen.

<sup>2</sup> *Festschrift, Georg von Hertling zum siebenzigsten Geburtstag* . . . dargebracht von der *Gdresgesellschaft* . . . Kempten 1913, S. 390 ff. Dr. Anton Dürerwächter, *Die Totentanzforschung*, bes. S. 398. — Dr. Wolfgang Stammer, *Die Totentänze des Mittelalters*, München 1922. *Einzel-schriften zur Bücher- und Handschriftenkunde*, herausgegeben von Georg Leidinger und Ernst Schulze-Strathaus, S. 13. — Vgl. ferner *Zeitschrift für deutsche Philologie*, XL. Jahrg., S. 67 ff.: Wilhelm Fehse, *Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztert*. In einer auf der bayerischen Staatsbibliothek befindlichen französischen Totentanzausgabe „*La grande danse macabre des hommes et des femmes imprimee e augmentee de histoires et de beaulx diets en latin* . . .“ 1533 . . . Paris, Denis Janot (*Im. mort.* 29) finden wir bei dem *Danse macabre des hommes* die lateinischen *Badomorigedichte* den französischen Paraphrasen vorangestellt.

Ensemble auf beiden Bildern entspricht wohl der damaligen Besetzung der Tanzmusik durch Bläser mit Trommel. Letztere und die Trompete gehören der „lauten“, im Gegensatz zur „stillen“ Musik an. Wir wissen, daß erstere ein Vorrecht der höheren Stände zu ihren Familienfesten war. Möglicherweise liegt auch hier im Bilde eine Andeutung, daß dem Totenreigen alle folgen müssen. Beide Holzschnitte versinnbildlichen trefflich die „Intrada“ der nachfolgenden Suite.

- fo. 2<sup>v</sup> I. Der doit. Der babst. In den vorhergehenden Bildern handelte es sich um tanzende Tote<sup>1</sup>. Nun aber tritt der personifizierte Tod an seine Opfer heran. Den Reigen eröffnet der Statthalter Christi auf Erden<sup>2</sup>. Der Tod ist in einen togaartigen Mantel gehüllt; er bläst die Trompete; diesmal ist es die Fanfare, die das Haupt der Christenheit aufruft, Rechenschaft zu geben von seiner Verwaltung. Das Trompetenbanner ist mit den Schlüsseln Petri geschmückt.
- fo. 3<sup>r</sup> II. Der doit. Der Cardinal. Der Tod trägt ein mehr als mannhohes Trumscheit mit Bogen; er hält das Instrument mit der Spitze nach abwärts. Dasselbe hat die Form einer äußerst schlanken dreiseitigen Pyramide; es besitzt 2 Saiten, an einem auf den Vorderseiten aufgesetztem Anhängesteg befestigt, und dazu verstellbaren Steg. Der Bogen ist gegen die Spitze schwach gekrümmt und hat großen Frosch mit griffartigem Fortsatz.
- fo. 3<sup>v</sup> III. Der doit. Der bischop. Der Tod trägt die Sackpfeife, vielleicht ist das Hirteninstrument gewählt als symbolische Anspielung auf das Amt des Sterbenden. Sie besitzt Anblaserohr, Schalmel mit Kästchen oben, unterhalb derselben 1 Loch sichtbar, die übrigen sind mit den Fingern gedeckt, eine hornartig gekrümmte Bordunpfeife.
- fo. 4<sup>r</sup> IV. Der doit. Der official. Das Mittelalter nannte so den Amtmann, besonders den Stellvertreter eines Bischofs in weltlichen Gerichtsangelegenheiten<sup>3</sup>. Als Symbol seiner Würde führt er auch auf unserem Bilde den Stab. Der Tod setzt die Fidel an, um ihn zum Tanze zu laden. Sie besitzt ovales flaches Corpus, Decke mit halbmondförmigen Schallöchern und aufgeleimtem Anhängesteg versehen; der Hals ist breit, aber angelegt, 5 Bünde sichtbar; er endet in einer Schaufel mit unterständigen Wirbeln; 6 Saiten. Der Bogen ist stark gekrümmt, besitzt (mit Leder) umwickelten Frosch bzw. Griff. Der Schnitt ist verkehrt, da die Fidel sich in der rechten, der Bogen aber in der linken Hand befindet.
- fo. 4<sup>v</sup> V. Der doit. Der dumherr. Der Tod, mit Skapulier und Mönchskapuze bekleidet, schlägt die Harfe. Meistersingerharfe, Resonanzkörper mit 5 Schallöchern, S-förmiger Hals, gekrümmte Stange, 9 Saiten. Die symbolische Bedeutung der Harfe an dieser Stelle wird später erläutert werden.
- fo. 5<sup>r</sup> VI. Der doit. Der pferner. Der Tod als Organist begegnet ihm mit einem kleinen Portativ. Blasbalg nicht sichtbar. 7 ansteigende Pfeifenpaare, 10 weiße Tasten, doch keine Obertasten.
- fo. 5<sup>v</sup> VII. Der doit. Der cappelan. Der tanzende Tod, mit Narrenkapuze bekleidet,

<sup>1</sup> Vgl. über diese Frage: Dürrwächter, a. a. D. S. 394, vgl. Stammler, a. a. D. S. 10 f. u. 16 f.

<sup>2</sup> Im Kienzheimer Totentanz beginnt die Variante des achtteiligen oberdeutschen Textes:

„Heiliger Vater, ihr send voran,  
Billich mit mir den vordanz han.“

Bruno Stehle, Der Totentanz von Kienzheim im Oberelsaß, Straßburg 1899, S. 27.

<sup>3</sup> Jakob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1889, Bd. VII. Sp. 1183.

- an der eine Schelle hängt, schüttelt einen Triangel mit 3 Klirringen. Schelle und Triangel parodieren wohl die Messglöcklein.
- fo. 6<sup>r</sup> VIII. Der doit. Der Apt. Der Tod mit Barett und Feder, wohl als fahrender Musikant gedacht, setzt das Platerspiel an, eine Art kleinerer Sackpfeife mit Anblaserohr, Blase und Schalmel; letztere hier hornartig gebogen, 3 Löcher sind sichtbar.
- fo. 6<sup>v</sup> IX. Der doit. Der arzt. Der Tod begleitet sich zum Tanze mit Kastagnetten. 3 Schalen mit Stielen, 3 Schellen sind mit ihnen verbunden.
- fo. 7<sup>r</sup> X. Der doit. Der kaiser. Der Tod als Feldtrompeter mit dem Hut auf dem Schädel bläst eine große Feldtrompete (größer als bei I). Ihr Banner ist mit dem deutschen Kaiseradler geschmückt. Auch hier ergeht das Signal zum letzten Streit.
- fo. 7<sup>v</sup> XI. Der doit. Der konig. Den König von Frankreich, welcher Lilienbanner und = Szepter führt, fordert der Tod gleichfalls mit kriegerischer Musik auf, dem verhassten Vorgänger zu folgen. Der Tod spielt eine große Schwegel; das Mündungsloch und ein Vorderloch sind sichtbar, die übrigen mit den Fingern gedeckt. Dazu trägt er eine größere Handtrommel umgehängt, Leinentrommel mit Schnarrsaite.
- fo. 8<sup>r</sup> XII. Der doit. Der herzog. Auch ihm bläst der Tod auf dem Signalhorn den Ruf zum aussichtslosen Kampfe. Tierhorn ähnlich dem Olfant, doch schlanker.
- fo. 8<sup>v</sup> XIII. Der doit. Der grave. Letzterer führt auf seinem Banner die drei Württemberger Hirschstangen. Der Tod als fahrender Sänger hält die Laute. Nur die Vorderseite derselben ist sichtbar. Decke mit Rose und aufgesetztem Anhängesteg, Hals ohne Bünde, Krage geknickt, 5 Wirbel sichtbar, 6. verdeckt, 6 Saiten.
- fo. 9<sup>r</sup> Xiiij. Der doit. Der ritter. Der Tod als Jäger, trägt Kapuze und Tasche an Riemen umgehängt, auf der das Jägerhörnlein in der von Wirdung und Praetorius her bekannten Form befestigt ist.
- fo. 9<sup>v</sup> XV. Der doit. Der juncker. Der Tod zupft mit den Fingern der rechten Hand die Saiten eines Psalteriums, 6eckiger Resonanzkasten, die beiden der kürzeren Vorderwand zunächstliegenden Seiten eingebuchtet. 2 Rosen auf Decke sichtbar, 3. verdeckt durch Arm, 12 Saiten.
- fo. 10<sup>r</sup> XVI. Der doit. Der Wapendreger. Kein Instrument. Der Tod trägt sein eigenes Wappen. Vgl. hiezu das Holbeinsche Wappen des Todes, als Anhang zu dessen großem Totentanz.
- fo. 10<sup>v</sup> XVII. Der doit. Der rauber. Der Tod hält das aus Wirdung bekannte Gemshorn, eine Abart der Plockflöte mit Mündungsloch, das Rohr in Form eines Gemshornes.
- fo. 11<sup>r</sup> XVIII. Der doit. Der wucherer. Der Tod bläst eine kleine Trompete mit nahezu kreisförmiger Schlangenwindung. Dieselbe Form begegnet uns auch in französischen Metallschnittvignetten, z. B. in Catalogus Sanctorum . . . editus a P. Petro de Natalibus, Lugduni 1508. (B. M. P. lat. 900.)
- fo. 11<sup>v</sup> XIX. Der doit. Der burger. Kein Instrument. Der Tod faßt ihn mit der Hand.
- fo. 12<sup>r</sup> XX. Der doit. Der hantwercksmann. Der Tod trägt kleineres Trumscheit, 3seitige Pyramidenform; aufgesetzter Anhängesteg. 3 Saiten, der verstellbare Steg berührt nur 2 Saiten. Bogen fehlt.
- fo. 12<sup>v</sup> XXI. Der doit. Der iungeling. Der Tod hält ein etwas phantastisches Zupf-



instrument, welches sich vorerst nicht weiter belegen läßt. In der Mitte kleines lauten-, oder besser gesagt fürbisähnliches Corpus mit 2 halbmondförmigen Schalllöchern auf Decke, aus welchem nach beiden Seiten ein gebogener Hals ragt; an dem einen befindet sich die Schaufel mit 3 unterständigen Wirbeln, am andern sind die Saiten angehängt. Das Instrument als Ganzes hat Bogenform. Eine Verkürzung der 3 Saiten ist nicht möglich, jedoch Klageoletttöne.

- fo. 13<sup>r</sup> XXII. Der doit. Das iunge Kindt. Kein Instrument. Der Tod trägt Windrädchen an Stange.
- fo. 13<sup>v</sup> XXIII. Der doit. Der Wirt. Der Tod spielt die Cister mit einem Plektron. Flachtes ovales, unten etwas breiteres Corpus, Decke mit Doppel- oder dreiblattformiger Nase (nicht ganz sichtbar), langer Hals ohne Bünde, geknickter Kragen, 3 Saiten, der auf der Decke aufgesetzte Anhängesteg ist verdeckt, als Plektron dient gekrümmtes Stäbchen.
- fo. 14<sup>r</sup> XXIV. Der doit. Der spieler. Der tanzende Tod hält mittelgroßen krummen Zinken mit deutlich erkennbarem aufgesetzten Kesselmundstück; 2 Löcher sind sichtbar.
- fo. 14<sup>v</sup> XXV. Der doit. Der diep. Der Tod bläst kleinen krummen Zinken. Mundstück wie vorher.
- fo. 15<sup>r</sup> XXVI. Der doit. Der bose monich. Der Tod trägt Meistersingerharfe. Hals und Stange sind gekrümmt, 10 Saiten. Wie vorher beim Domherrn besitzt hier die Harfe symbolische Bedeutung. Dieser und der böse Mönch, der Ordenstracht nach wahrscheinlich Dominikaner, sollen durch sie an versäumte Pflicht gemahnt werden. In den Psalterien, vom frühen Mittelalter an bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, ist stets dem an der Spitze stehenden 1. Psalm Beatus vir, qui non abiit, der die Sonntagsmatutin eröffnet, der harfenspielende König David vorangestellt. Der Tod mit der Harfe mahnt nun beide, daß sie ihrer Chorpflicht nicht genügt und Gottes Lob und Dienst versäumt.
- fo. 15<sup>v</sup> XXVII. Der doit. Der gude monich. Ihm dem Minderbruder, der nach dem Wunsche des heiligen Vaters Franziskus selbst ein „Spielmann des Herren“<sup>1</sup> gewesen, tritt der Tod als Spielmann mit kleiner Schwegel, Mündung und 3 Löcher sichtbar, und Tamburin entgegen. Nun entspinnt sich zwischen beiden ein Zwiegespräch, das alles Grauen vergißt und reinste Freude atmet.

Der doit:

Kum monich ane disen dank,  
Du haist vbergeben diese werlt ganz  
Vnd dynen orden woill gehalten;  
Wer goide wirdestu nyt geschalten.  
Nu küm du salt frolich sterben  
Vnd gnade von goide erwerben.  
Die aber yrrent byß in den doit  
Dye komen in bitterlich not.

Der gude monich:

Goit sy loyp vnd danck vnd ere  
Nu allwege vnd vimmer mere,  
Der mich hat gegeben  
Zu furen eyn geistlichs leben  
Vnd der bruder bin worden,  
Dye da gehalten hant den orden  
Darvmb der doit ist myr ein troist  
Nu werde ich fryhe vnd ganz erloist.

Fast möchten diese Verse an die Berichte des Thomas von Celano über Sankt Franziskus selbst erinnern: „Mortem cantando suscepit“ (Legenda II, Cap. 162) und „Nam et mortem ipsam, cunctis terribilem et

<sup>1</sup> Franziskus in Speculum perfectionis.

exosam, hortabatur ad laudem, eique laetus occurrens ad suum invitabat hospitium: Bene veniat inquit, soror mea mors“ (Cap. 163)<sup>1</sup>. Auch mit der angesichts des nahen Todes entstehenden 9. Strophe des Sonnengesangs des Heiligen von Assisi stehen obige Verse in enger geistiger Beziehung:

Laudato sia mio signore per sor nostra morte corporale:  
Da la quale nullo homo vivente pò scampare  
Guai a quelli que moro in peccato mortale:  
Beati quelli que se trouano ne le toe sanctissime voluntate;  
Che la morte secunda non li porà far male.

Der im Mittelalter volkstümlichste und beliebteste Orden hatte bei Volksmissionen die Predigt vom Tode sich als besondere Aufgabe gestellt. In der französischen Danse macabre spielt der Tod sogar direkt darauf an: „Souvent aves preschie de mort“. Unterstützt wurde diese Predigt in hervorragendem Maße durch die bildlichen Darstellungen des Totentanzes. Wir wissen, daß die Totentänze von Paris (Innocents), Kermaria, Berlin (Marienkirche), Hamburg, Sandersheim, Freiburg i. d. Schweiz, vielleicht auch die von Füssen und Straubing auf Anregung der Franziskaner zurückgehen. Auch der Augsburger Totentanz, den der dortige Humanist Sigmund Gossembröt uns überlieferte (Clm. 3941), ist von ihnen beeinflusst<sup>2</sup>. Wenn in die Totentänze des 15. Jahrhunderts neben all dem Schrecklichen auch etwas Freude, ja sogar Humor hineingetragen wurde, so ist dies echt franziskanisch. Vielleicht ist der oberdeutsche achtzeilige Totentanz mit den reichen Bildern von Instrumenten den Minderbrüdern zu verdanken. Die Sonnengesangparaphrase spricht für diese Vermutung<sup>3</sup>.

- fo. 16<sup>r</sup> XXVIII. Der doit. Der bruder. Auch auf ihn kommt der Tod als Freund zu, ein Hirteninstrument, die Sackpfeife tragend<sup>4</sup>. Anblasrohr, Schalmel, eine gerade Bordunpfeife mit angedrehtem Schallbecher.
- fo. 16<sup>v</sup> XXIX. Der doit. Der doctor. Den Juristen lädt der ungebetene Gast, das Psalterium spielend, ein, das er mit einem geraden Plektron schlägt. Der Resonanzkasten ist dem vorherigen (XV.) ähnlich; breitere Vorderseite, deren Ecken nochmals abgeschrägt sind, so daß 8 vorhanden sind; 7 Saiten, keine Nase.
- fo. 17<sup>r</sup> XXX. Der doit. Der burgermeister. Der Tod bläst das Platerspiel; an der gekrümmten Schalmel (Spielrohr) sind 5 Löcher sichtbar; die weiteren 2 sind durch die Finger gedeckt.
- fo. 17<sup>v</sup> XXXI. Der doit. Der ratherr. Der Tod trägt eine Gui tarre. Flach es seitlich eingebuchtetes, der heutigen Form entsprechendes Corpus. Auf Decke An-

<sup>1</sup> P. Eduardus Alinconiensis, S. Francisci Assisiensis Vita et Miracula auctore Fr. Thoma de Celano, Romae 1906, p. 330, 333.

<sup>2</sup> Nach dem Schmellerschen Kataloge stammt die Handschrift aus dem Besitze des Franziskanerklosters zu Augsburg. Vgl. Wolfgang Stammeler, Die Totentänze des Mittelalters. S. 32 ff., Abb. 15 ff. Der Verfasser nimmt sogar an, daß der Eintrag: „Ex Bibliotheca FF minorum de observantia“ sich nur auf den Totentanz bezieht, nicht aber auf den ganzen Codex, und daß im Augsburger Franziskanerkloster das Original desselben sich befand.

<sup>3</sup> Hier mag auch erwähnt sein, daß Giotto auf seinem Bilde, das Keuschheitsgelübde des hl. Franz in San Francesco zu Assisi, den Tod als Schnitter abbildet.

<sup>4</sup> Gegen Ende des Mittelalters tritt das Anachoretentum wieder auf, namentlich in Oberdeutschland und der Schweiz. Eine der denkwürdigsten Erscheinungen dieser Zeit ist der selige Nikolaus von der Flüe, † 1487. Vgl. Alois Knöpfler, Lehrbuch der Kirchengeschichte, V. Auflage. Freiburg 1910, S. 529.

hängesteg, 2 gewellte Schallböcher, Hals ohne Bünde, geknickter Kragen mit 3 seitenständigen Wirbeln, 3 Saiten. Die Gitarre in der den modernen Instrumenten ähnlichen Form findet sich auch in den Bignetten des „Livre d'heures à l'usage de Cambrai“, 1515 bei Simon Vostre zu Paris erschienen (B. M. Im. mort. 33). Sie ist im Bau und durch die geringe Anzahl der Saiten wesentlich von der Birdungischen Quintern, eigentlich nur eine verkleinerte Laute, verschieden.

- fo. 18<sup>r</sup> XXXII. Der doit. Der vorsprech. Dem Anwalt naht sich der Tod mit dem Trumscheit. Es ist ein etwas gedrungeneres und kürzeres Instrument als bei II., länger als bei XV., diesmal in Form einer 4seitigen Pyramide, mit auf den Vorderseiten aufgesetztem Anhängesteg, 2 seitenständigen Wirbeln, 2 Saiten. Bogen fehlt.
- fo. 18<sup>v</sup> XXXIII. Der doit. Der schreiber. Der Tod trägt die bei Birdung als Thurnerhorn bezeichnete Trompete mit schlangenförmiger, nicht völlig zurückkehrender Windung, eigentlich einem an den Enden ausgezogenen, in der Mitte breitgedrücktem S vergleichbar. Das Instrument begegnet uns auch in dem berühmten Salzburger Missale von 1481, III. Band (Clm. 15710), fo. 3<sup>v</sup>, das Berthold Furtmeyr aus Regensburg mit seinen farbenfreudigen Miniaturen schmückte.
- fo. 19<sup>r</sup> XXXiiiij. Der doit. Die Nonne. Der Tod trägt eine Laute. Die Rückseite des 5spännigen birnförmigen Corpus ist sichtbar; kurzer Hals, geknickter Kragen mit 7 seitenständigen Wirbeln. Die Nonne bereut, nicht immer pflichtgemäß gelebt zu haben. Daraus erklärt sich wohl die Wahl des Instruments. Bei Holbein begegnet uns dasselbe bei dem gleichen Gegenstande, jedoch in den Händen des in die Klausur eingedrungenen Jugendgeliebten, während dessen Spiel der Tod das Lebenslicht auslöscht.
- fo. 19<sup>v</sup> XXXV. Der doit. Die burgerin. Der Tod bläst die Sackpfeife mit Anblasrohr, Schalmei und einer geraden Bordunpfeife mit angedrehtem Schallbecher.
- fo. 20<sup>r</sup> XXXVI. Der doit. Die iunckfraue. Der Tod tanzt und hält dazu eine Gitarre. Flaches, seitlich eingebuchtetes Corpus in der heutigen Gestalt. Auf Decke Rose und aufgesetzter Anhängesteg, der gleichzeitig auch an der Sarge unten befestigt ist; Bünde fehlen; an der Schaufel sind 4 Knöpfe zur Verzierung angebracht, unterständige Wirbel, 3 Saiten. Die Wahl des Instruments ist durch den Vorwurf bedingt.
- fo. 20<sup>v</sup> XXXVII. Der doit. Der Kauffmann. Der Tod trägt auf Rücken an Band angehängt kleine Trompete.
- fo. 21<sup>r</sup> XXXVIII. Der doit. Von allem staidt. Der Tod bläst großen krummen Zink. 5 Personen, Männer und Frauen, geistlichen und weltlichen Standes, horchen zu.
- fo. 21<sup>v</sup>. (Der Friedhof.) Links gotischer Grabstein, rechts Beinhaus mit Schädeln. Allenthalben erheben sich Tote aus den Gräbern. Zwischen ihnen Schlangen, Kröten, eine Eidechse. Keinerlei Musik und Instrumente.

In den oberdeutschen Totentänzen kommen im Gegensatz zu den französischen und niederdeutschen die Motive von Tanz und Musik klarer zum Ausdruck. Bereits Karl Rünstle<sup>1</sup> hat darauf hingewiesen. In diesem begegnen wir zwar zu Anfang meist einer musizierenden Figur, welche aber nicht immer der Tod oder ein Toter

<sup>1</sup> Karl Rünstle, Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten und der Totentanz, Freiburg 1908, S. 93 n. 100.

sein muß; z. B. in Chaise Dieu einem musizierenden Mönch, in Berlin einem dudelsackblasenden Teufelchen; der flötenspielende Tod (Traversflöte) zu Lübeck ist eine Zutat des Restaurators von 1701, Antoni Wortmann; wahrscheinlich stand auch hier der Prediger an der Spitze mit irgend einem anderen Musikanten. Den Augsburger Totentanz eröffnen 2 „Pfeifer“ mit Dudelsack und geradem Zink; in Dresden wird die geistliche Gruppe von einem Gerippe mit Doppeltuba, die weltliche von einem zweiten mit Trommel und Knochenschlegeln geführt; weitere Instrumente fehlen. Die „Grande Danse macabre des Hommes et des Femmes“, von 1486 an bis ins 18. Jahrhundert hinein zu Troyes immer wieder neu aufgelegt, eröffnet ein Totenensemble mit Sackpfeife, Portativ, Harfe, Trommel und Schwegel. Doch schalten die französischen Totentänze auch bei der durch räumliche Verhältnisse bedingten Auflösung des Totenreihens in Paare die Anwendung der Instrumente bei dem personifizierten Tod, der sein Opfer erfaßt, aus. Man vergleiche die Drucke der Danse macabre von Troyes und Paris, und die Totentanzvignetten zu den bei Simon Bostre und Thielmann Kerper in Paris erschienenen „Livres d'heures“. Instrumente finden sich nur beim Ménétrier als Standesabzeichen<sup>1</sup>. Ähnlich verhält es sich auch bei den italienischen und den von ihnen abhängigen Totentänzen, z. B. in Pinzolo. Der personifizierte Tod als Spielmann, nicht Tote, wie beim Ensemble und Tanz zu Anfang, ist eine Eigentümlichkeit der oberdeutschen Totentänze. Grimm<sup>2</sup> erklärt dieselbe damit, daß sowohl in der klassischen, als auch der germanischen Sage der Tod meist als Bote einer Gottheit auftrat, und daß Spielleute häufig Botendienste versahen. Auch die Feste und den Tanz der seligen Geister erwähnt er. Das Tanzmotiv machte sich hernach besonders die Mystik zu eigen<sup>3</sup>. Die Kirche hat vieles Schöne aus dem Glauben unserer Vorfahren in Einklang mit ihrer Lehre zu bringen gewußt. Deshalb verstehen wir es auch, wenn der mittelalterliche Volksprediger den „Bruder Tod“ wieder als Spielmann auftreten läßt. Auch die ältesten Bilder zum vierzeiligen oberdeutschen Totentanze, das Heidelberger Blockbuch, Cod. pal. 483<sup>4</sup>, und das Münchener Xyl. 39<sup>5</sup> enthalten reichlich Abbildungen von Instrumenten, die der Tod spielt. Noch enger hängt unser „Totentanz“ mit dem leider nicht mehr vorhandenen, jedoch durch eine handschriftliche Schilderung uns bis in die kleinsten Einzelheiten noch bekannten Totentanz zu Rienzheim im Oberelsaß zusammen; der Text desselben ist eigentlich nur eine spätere Umdichtung und Erweiterung seines Vorbildes; die Instrumente sind ebenso reichlich verwendet wie in demselben. Auch die Zimmernschen Totentänze stehen hinsichtlich der Bilder ihm nahe<sup>6</sup>. Ferner ist hier eine Handschrift auf der Landesbibliothek zu Cassel<sup>7</sup>, die eine

<sup>1</sup> Vgl. Kastner, a. a. D. S. 144 ff.

<sup>2</sup> Jakob Grimm, Deutsche Mythologie, II. Ausgabe, II. Band, Göttingen 1844, S. 799 ff., bes. S. 807.

<sup>3</sup> Vgl. Stammer, a. a. D. S. 22 ff.

<sup>4</sup> Reproduziert bei H. F. Naßmann, Die Baseler Totentänze, Stuttgart 1847, Atlas. Neudruck auch herausgegeben von W. L. Schreiber, Der Totentanz, Blockbuch von etwa 1465, Leipzig 1900.

<sup>5</sup> Vgl. W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et métal au XV. siècle, VII. Band, Berlin 1896, Tafel LXXI und IV. Band, Leipzig 1902, S. 432 ff.

<sup>6</sup> Ernst Heiß, Der Zimmernsche Totentanz, Heidelberg 1911, Dissertation. Leider sind in den Arbeiten die Texte gar nicht, die Abbildungen der Musikinstrumente ohne jegliche musikwissenschaftlichen Fachkenntnisse behandelt.

spätere Fassung des achtzeiligen Textes mit den entsprechenden Bildern enthält, zu erwähnen. Aus dem „Totentanz“ übernahmen die berühmten zwei Baseler und der Berner Totentanz die musizierenden Toten am Anfang, und den Spielmann Tod im späteren Verlaufe; der „Kirchpfeifer“ zu Basel ist der Kunstgenosse des französischen „Ménétrier“. Ihnen reiht sich der Füssener Totentanz und an diesen unmittelbar die spät bis ins 19. Jahrhundert hinein entstandenen Allgäuer Totentänze an<sup>1</sup>. Holbeins „großer“ Totentanz entlehnt gleichfalls das Totenorchester zu Anfang. Statt des personifizierten Todes begegnen wir bei ihm mehreren Toten, nicht selten aber mit Musikinstrumenten ausgerüstet, welche die neuen Genossen abholen. Holbein schließt sich hier überhaupt mehr an die französischen „Accidents de l'homme“, als an die oberdeutschen Vorbilder an. Auch stehen seine Werke schon unter den Wirkungen der Kirchentrennung. Ein Jahrhundert später (1626—1635) entstand Ulrich Meglingers Totentanz auf der Mühlenbrücke von Luzern. Als letzte Nachwirkung der alten Holzschnittfolge findet sich das Zusammenspiel und der Kirchhofreigen zu Anfang. Von Holbein übernimmt Meglinger die Art der „Accidents“. Hingegen ist er ein Künstler der Gegenreformation. Jesuitendrama und die Commedia dell' arte wirken bei seinen Bildern nach. Weiter sehen wir auf ihnen die Fülle von Tonwerkzeugen, welche bereits auf hochentwickelter Stufe stehend, die emporblühende Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts fördern halfen. Endlich noch wieder mehr als ein Jahrhundert darauf treffen wir auf dem 1763 von Felix Hölzl gemalten Totentanze im Karner auf dem Petersfriedhof zu Straubing<sup>2</sup> die Instrumente der klassischen Zeit, die von einer Mehrzahl von Toten gespielt werden. Erst die romantische Renaissance des 19. Jahrhunderts kehrte wieder zum alten Vorbild zurück. Franz Poggi gibt dem Minnesänger Tod Fiedel und Laute in die dünnen Hände.

In vorliegender Skizze sollten nur anschließend an die Albert Schrammsche Neuausgabe des achtzeiligen oberdeutschen Totentanzes mit seinen Bildern einige neue Gesichtspunkte eröffnet werden, und zwar vom musikwissenschaftlichen Standpunkte aus. Eine vollständige Ikono-graphie der Musikinstrumente der Imagines mortis würde einen wertvollen Beitrag sowohl für die Instrumentenkunde, als für die Entwicklung der Instrumentalmusik selbst bieten. Auch die Durchforschung der Texte gäbe manche Anhaltspunkte für Tanzmusik und Suite.

Endlich mit fortgeschrittener Instrumentalmusik und noch mehr mit der Monodie bemächtigt sich auch die Kunstmusik nachweisbar des Gegenstandes. Am 21. Oktober 1596 wurde zu München von den Zöglingen des Jesuitenkollegs das Drama Gottfried von Bouillon aufgeführt<sup>3</sup>. Ein großes Totenballett füllt die 6. Szene des

<sup>1</sup> Franz Kugler, kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, I. Teil, Stuttgart 1853, S. 54 f.

<sup>2</sup> Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. XXV. Jahrgang, Augsburg 1898, S. 126 ff.: A. Dürnwächter, Der Füssener Totentanz und sein Fortleben. — Das Bayerland, XXV. Jahrgang, München 1913/14, S. 86 ff.: Albert Vierling, Die sogenannten Totentänze in bayerischen Kirchen.

<sup>3</sup> Vierling, a. a. O. S. 106 ff. — Die Kunstdenkmäler Bayerns, IV. Niederbayern, VI. Heft, Stadt Straubing, bearbeitet von Felix Mader, S. 154 ff.

<sup>4</sup> Jahrbuch für Münchener Geschichte, begründet und herausgegeben von Karl von Reinhardtstötner und Karl Trautmann, III. Jahrgang, München 1889, S. 80 ff.: Karl v. Reinhardtstötner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. — Clm. 549 und 19757, 3 fo. 421 ff.

will gegenüber den Formulierungen von Draesfke z. B. (Kontrapunkt und Fuge, Bd. 2, S. 44) — 12 Punkte! —, oder gar gegenüber denen bei Dehn (Kontrapunkt S. 110 ff.), wo man nie weiß, was Regel und was Ausnahme ist. Jadasohn formuliert also:

1. „Ein jeder Ton des Themas wird in der Dominante eine Quinte höher oder, was dasselbe ist, eine Quarte tiefer beantwortet.
2. Dem Leitton muß stets wiederum ein Leitton entsprechen.
3. Beginnt das Thema mit der Quinte, so ist dieselbe, aber nur diese erste Quinte, ausnahmslos in allen Fällen, mit der Quarte (der Oktave des Grundtons) zu beantworten.
4. Tritt die Dominante in einem in der Haupttonart bleibenden Thema bald nach der Tonika als wesentliche Hauptnote auf, so wird diese erste Quinte mit der Quarte, alle darauffolgenden Quinten jedoch mit der Quinte der Quinte beantwortet.
5. Schließt das Thema in einer andern Tonart, so finden wir in fast allen Fällen die Beantwortung derart gegeben, daß diese Antwort wieder in die Haupttonart zurückführt“.

Nehmen wir nun die Regeln Punkt für Punkt durch.

1. „Ein jeder Ton des Themas wird in der Dominante oder, was dasselbe ist, eine Quarte tiefer beantwortet.“

Die wichtigsten Modifikationen erhält die Regel durch Punkt 3, 4 und 5, eben durch diejenigen Gesetze, die eine abweichende — tonale — Beantwortung verlangen. Eine weitere Diskussion wird sich zunächst erübrigen, und hier sei nur bemerkt, daß Bach Orgel- und Klavierfugen geschrieben hat, deren Antwort genau in der Quarte bzw. in der Subdominante steht; doch werden uns diese Fälle erst später beschäftigen.

2. „Dem Leitton muß stets wiederum ein Leitton entsprechen.“

Hierzu wäre zu bemerken, daß Bach häufig so verfährt, von Zeit zu Zeit aber auch nicht. Es stehen dann die Abweichungen immer im Zusammenhang mit den Bedingungen der tonalen Beantwortung. Man vergleiche folgende, dem Leittongesetze widersprechende Fugen:

Wohlt. Kl. I	A dur
„ „ I	H dur (s. Nr. 4)
„ „ II	F dur
„ „ II	B dur (s. Nr. 5)
Fuge in C dur	P. III, S. 30 (s. Nr. 2)
„ „ Es dur	P. XII, S. 6 (s. Nr. 3).

Was ergibt sich daraus? Die Regel ist gut, die Ausnahme ist nicht minder gut. Sie weiter zu diskutieren ist nicht notwendig, da der Punkt sekundärer Natur ist und in andern Formulierungen mit Recht gar nicht berührt wird.

Zeigt sich schon in den beiden allgemeinsten Regeln ihre sehr relative Gültigkeit, so wird die Sache kritischer bei näherer Betrachtung der speziell die Quinte angehenden Punkte.

3. „Beginnt das Thema mit der Quinte, so ist dieselbe, aber nur diese erste Quinte, ausnahmslos in allen Fällen mit der Quarte (der Oktave des Grundtones) zu beantworten.“

Auch diesem so absolut formulierten Gesetz seine bedingte Gültigkeit durch die Ausnahmen nachzuweisen, fällt nicht schwer. Die Fuge in C dur, schon oben angeführt als der Leittonregel widersprechend, macht eine Ausnahme.



Sie stammt aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach und wird von Spitta<sup>1)</sup> als „von wahrhaft beglückender Vollendung nach Form und Inhalt“ gewertet. Dieses Werturteil sei hier angeführt, weil in manchem Lehrbuch das Wohltemperierte Klavier als alleinmaßgebend für die Bachsche Fuge anerkannt wird unter Beiseitelassung der an Zahl weit überwiegenden andern Fugen des Instrumentalwerkes Bachs. Bei der Diskussion von Niemanns Formulierung werden wir der gleichen Fuge wieder begegnen, und zwar wieder als Ausnahme besonderer Art. Der dritten Regel nach Zadassohn widersprechen ebenfalls eine Fuge in emoll (P. XIII, S. 5) und eine in Adur (P. XV, S. 13).



Zimmerhin sei zugegeben, daß ich nur diese drei Ausnahmen gefunden habe. Da es sich aber gar nicht darum handelt, die Regeln zu leugnen, sondern, wie schon betont, dem Wie ihrer Verwendung durch Bach näherzukommen, so handelt es sich ja auch nicht um ein Zugeben oder Nichtzugeben. Es seien jetzt bloß zu späterer Verwendung die Ausnahmen konstatiert.

4. „Tritt die Dominante in einem in der Haupttonart bleibenden Thema bald nach der Tonika als wesentliche Hauptnote auf, so wird diese erste Quinte mit der Quarte, alle darauffolgenden Quinten jedoch mit der Quinte der Quinte beantwortet.“

Wann wird die Quinte als wesentliche Hauptnote empfunden? Gerade das ist die Frage, die sich aus der Anschauung der Bachschen Praxis einfach nicht beantworten läßt. Am häufigsten trifft die Regel noch in dem Falle zu, wenn ein Thema gleich mit dem Sprung Grundton-Quinte oder umgekehrt Quinte-Grundton beginnt. Aber auch da zeigen sich Ausnahmen genug. Ich erwähne nur

Orgelfuge in g moll (P. D. IV, S. 46)

„ „ G dur (P. D. IX, S. 16)

Schlüßfuge des Passacaglio (P. D. I, S. 16)

Fuge XI aus „Kunst der Fuge“

Giga a moll (P. XVI, S. 16)

Ganz unklar liegt die Sache, wenn eine Quinte innerhalb des Themas auftritt. Wann wird sie in diesem Falle als wesentliche Hauptnote, d. h. als der Regel unter-

<sup>1</sup> Spitta, J. S. Bach, Bd. 1, S. 664.

worfen behandelt? Hier läßt sich schlechterdings nichts Bestimmtes aussagen. Ich will nur auf zwei frappante Beispiele hinweisen:

Nr. 4. Wohl. Kl. I, Fuge in  $\text{H}$  dur.



Nr. 5. Wohl. Kl. II, Fuge in  $\text{B}$  dur.



In beiden Fällen wäre der Quintsprung als unwesentlich anzusehen, Bach aber behandelt ihn als wesentlich.

5. Die letzte Fadasohnsche Regel betrifft Themen, die in die Dominante modulieren, und lautet: „Schließt das Thema in einer andern Tonart, so finden wir in fast allen Fällen die Beantwortung derart gegeben, daß diese Antwort wieder in die Haupttonart zurückführt.“ Dazu ist nichts zu bemerken, als daß auch diese Regel ihre Ausnahmen hat.

Über diese ganze Fülle von Regeln, deren Bedingtheit nun angedeutet worden ist, und die dadurch, daß sie gegenseitig miteinander in Konflikt geraten (z. B. 2 mit 3), noch komplizierter werden, hätte man sich durchaus nicht aufzuregen, wenn hinter ihnen ein allgemeiner, einleuchtender und sie rechtfertigender Grund zu entdecken wäre. Denn ohne Zweifel dürfen Regeln nicht um ihrer selbst willen da sein. Und damit komme ich zum ersten wichtigen Punkt meiner Darstellung. Suchen wir die Begründung nämlich da, wo wir die Regeln gefunden haben, also in den Lehrbüchern, so müssen wir konstatieren, daß kaum irgendwo ein Grund angedeutet erscheint.

Fadasohn streift ihn in folgendem Satz (a. a. D. S. 94): „Man vermeide in der Bearbeitung des Themas möglichst, sich von der Haupttonart unnötig weit zu entfernen, suche vielmehr, wenn das Thema dieselbe verlassen hat, in dieselbe zurückzukehren.“ Draeske (a. a. D. II, S. 44) zeigt seine Verlegenheit in folgenden Sätzen. Nach Vorführung von Themen, die unverändert beantwortet werden können, heißt es: „Eine große Anzahl von Themen, die trotzdem als vortrefflich bezeichnet werden müssen, sind aber weniger einfach geartet und verursachen durch ihre Transposition in die Quinte eine gewisse Beunruhigung, die man im Anfang des Tonstückes als störend empfinden und deswegen zu beseitigen trachten wird.“

Hugo Leichtentritt spricht klarer aus, worum hier herum gegangen wird (Musikalische Formenlehre S. 75). „In den Engführungen erlaubt man sich bisweilen

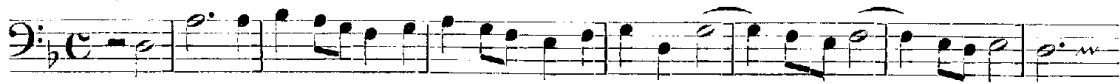


leichte Abänderungen des Themas, soweit es dadurch nicht unkenntlich gemacht wird, wenn eine Engführung sich eben nicht anders zustande bringen läßt. Selbst schon bei der ersten Beantwortung des Themas ist es bisweilen notwendig, das Thema leicht abzuändern, der tonalen Einheitlichkeit zuliebe."

Also die tonale Einheitlichkeit (ich bleibe bei diesem Ausdruck, weil die andern Erklärungen mehr oder weniger deutlich dasselbe sagen), die tonale Einheitlichkeit soll der Grund aller Beantwortungsgesetze sein. Die Oberflächlichkeit der Anschauung macht es leicht, sie zu widerlegen.

Ein erster Gegengrund ist in den Ausnahmen zu erkennen. Es sind ihrer so viele, und gar in den vollendetsten Fugen Bachs, und nicht in einer einzigen wird die tonale Einheitlichkeit im geringsten in Frage gestellt. Wie wenig die Quintbeantwortung gerade mit der tonalen Einheitlichkeit zu tun hat, lehrt die Canzone in *dmoll* für Orgel (P. D. IV, S. 58):

Nr. 6. Canzona, 1. Teil.  
Thema.



Canzona, 2. Teil.  
Thema.



Sie besteht eigentlich aus zwei Fugen. In der Exposition der ersten wird das durch den Sprung Grundton-Quinte charakterisierte Thema tonal, d. h. mit dem Sprung Quinte-Grundton beantwortet. Die zweite Fuge aber, deren Thema nur eine rhythmische Umbildung des ersten darstellt, erhält reale Beantwortung, d. h. der Sprung Grundton-Quinte wird beantwortet durch den Sprung Quinte-Quinte der Quinte. Von einer Uneinheitlichkeit der Tonalität ist natürlich keine Spur zu bemerken, trotz der größeren modulatorischen Freiheit, die Bach durch die reale Beantwortung gewinnt.

Noch an dieser Stelle sei auf eine Eigentümlichkeit der dreistimmigen Inventionen aufmerksam gemacht. Neun von 15 Stücken haben eine durchaus reguläre Fugenexposition, die nur verdeckt wird durch die vor ihrem gewöhnlichen Eintritt als Harmoniebaß funktionierende dritte Stimme. Sieben Themen sind real beantwortet, darunter einige mit offensichtlicher Mißachtung der Quintgesetze; nur zwei befolgen die Regeln, und überall läßt sich die gleiche selbstverständliche Ausgeglichenheit der Tonalität konstatieren. (Vgl. insbesondere die Inventionen in *bmoll*, *Esdur* und *emoll*.)

Ein zweiter Grund für die Unzulänglichkeit der Behauptung ist: die Nichtbeachtung der Regeln innerhalb der Fugendurchführungen. Es ist doch nicht ersichtlich, daß die

tonale Einheitlichkeit innerhalb der Entwicklung nicht mehr beachtet werden müßte oder gar sich von selbst verstände.

Eine dritte Beobachtung widerspricht — und zwar am stärksten — der Ansicht, daß die Einheit der Tonalität durch die Regeln gerettet werden müßte. Es kann nämlich der Fall eintreten, in dem durch regelgemäße Beantwortung die tonale Einheitlichkeit geradezu gefährdet werden kann. Man sehe sich die h-moll-Fuge des Wohltem. Kl. I an:

Nr. 7. Alt.

Tenor.

h-moll: (VII) V

Das Thema beginnt auf der Dominante und moduliert. Was hat nun hier das Quintengesetz mit der tonalen Einheitlichkeit zu tun? Abgesehen davon, daß durch die Beantwortung des fis (der Quinte) durch h (den Grundton) man gar nicht die Tonika h-moll zu hören bekommt, sondern den zwischendominantischen Akkord h-d-eis, wäre doch das einzig natürliche die reale Beantwortung der Quinte durch ihre Quinte gewesen.

Zusammengefaßt ergibt sich: die Schulregel, die ihre Sätze aus der Anschauung der Bachschen Werke abgeleitet wissen will, vermag in keiner Weise Bachs allgemeiner Praxis gerecht zu werden und gibt vor allem keinen Aufschluß über Herkunft und Berechtigung ihres Daseins.

### B. Kritik der Formulierung Riemanns.

Bei der Kritik der Riemannschen Formulierung der Expositionsgesetze halte ich mich ganz an seine Analysen des Wohltemperierten Klaviers<sup>1</sup>. Riemann formuliert:

1. „Das Hauptgesetz für die Beantwortung des Fugenthemas ist: daß der Gefährte zur Dominante modulieren muß, wenn der Führer in der Haupttonart bleibt, und daß ihm die Rückmodulation zufällt, wenn bereits der Führer die Dominanttonart erreicht hat.“

Dann speziell die Fälle der Themenveränderung betreffend:

2. „Der Gefährte muß die Modulation zur Dominanttonart von der Tonika aus bewerkstelligen und darf nicht nach dem Abschluß in der Haupttonart in die Tonart der Dominante springen.“

Was sagt Riemann im Vergleich zur Schulregel? In dem Hauptgesetz zieht er die erste und fünfte Regel nach Fadasohn zusammen. Denn es ist ja klar, daß, wenn wir Quintstransposition eines Themas haben (Fadasohn 1), wir mit dem Gefährten in die Dominanttonart gelangen, wenn das Thema nicht moduliert hat. Daß bei vorliegender Modulation des Führers der Gefährte in die Haupttonart zurückgehe

<sup>1</sup> H. Riemann: Handbuch der Fugen-Komposition, 1. u. 2. Teil, 4. Aufl. Berlin 1920.

(die zweite Bedingung Riemanns), hat Zadasohn als Regel 5 festgesetzt. Riemann legt also den Nachdruck auf die modulatorischen Rücksichten der Exposition. Ganz abgesehen von der Richtig- oder Unrichtigkeit dieser Anschauung, hat Riemanns Fassung eine sehr schwerwiegende Folge. Riemann muß nämlich, wenn er wissen will, ob ein Thema moduliert oder nicht, eine genaue Abgrenzung des Themas vornehmen. Daß dies nicht nur rein äußerlich sehr oft vollständig unmöglich ist, sondern dem Gestaltungsprinzip der Fuge direkt zuwiderläuft, werden wir bald im Einzelnen beobachten können.

Zunächst aber betrachten wir speziell die die Themenabänderung betreffende Regel. Noch einmal Riemanns Formulierung:

„der Gefährte muß die Modulation zur Dominanttonart von der Tonika aus bewerkstelligen und darf nicht nach dem Abschluß in der Haupttonart in die Tonart der Dominante springen.“

Ein frappantes Beispiel mag die Sache erläutern:

Wohl. Kl. I, Fuge in F dur.

Nr. 8.

Das Thema beginnt auf der Quinte, die Antwort setzt auf den Grundton ein und verändert dadurch den ersten Intervallschritt. Riemann schreibt dazu (a. a. O. S. 79):

„Die Beantwortung weicht vom Thema nur im ersten Schritt ab (f-a statt g-a auf c-d antwortend), wohl weniger um einem (nicht existierenden) Prinzip zu genügen, daß der beginnenden Dominante die beginnende Tonika antwortet, als vielmehr um dem Gefährten die Modulation zur Dominanttonart von der Tonika aus zu ermöglichen.“

Was passiert hier Riemann? Er verwechselt ganz einfach Ursache und Wirkung. Es ist doch klar: gerade weil Bach einem von Riemann geleugneten Prinzip gehorcht, beginnt er mit der Antwort in der Tonika, und nicht aus dem Wunsch heraus, mit der Tonika zu beginnen, resultiert die Abweichung im Thema. Die Folgen der Riemannschen Auffassung sind nun im Einzelnen zu betrachten.

Wohl. Kl. I, Fuge emoll.

Nr. 9.

e: I

h: I

V

Nach Riemanns Hauptgesetz müßte der Gefährte zurückmodulieren, da der Führer eine klare Modulation nach der Dominante vollzogen hat. Es geschieht aber nicht, sondern Bach führt den Gefährten in realer Beantwortung bis zur Wechseldominante.

Wohlst. Kl. I, Fuge G dur.  
Nr. 10.

Riemann verlangt: Der Comes muß von der tonischen Harmonie aus die Modulation nach der Dominante vollziehen. Zwei Möglichkeiten der Betrachtung stehen offen, beide geben Riemann Unrecht.

a. Angenommen, das Thema moduliere nicht (nach Riemanns Abgrenzung)<sup>1</sup>. Dann müßte der Gefährte auf der Tonika einsetzen, was er aber Riemann nicht zu Gefallen tut.

b. Betrachten wir das Thema als einen Satz weitergehend als Riemann, so macht es offenbar eine unausgesprochene Modulation zur Dominante; dann wäre der Einsatz der Antwort nach Riemann gerechtfertigt, dagegen müßte der Gefährte eine Rückmodulation ausführen und dürfte nicht in die Wechselformante laufen, wie es tatsächlich geschieht. Das Beispiel zeigt mit aller wünschbaren Klarheit, welche Vergewaltigung der Bachschen Fuge angetan wird mit der Schematisierung und den scharfen Abgrenzungsversuchen Riemanns.

(Wohlst. Kl. I. Fuge in Hmoll [s. Nr. 7].)

Da bei modulierenden Themen, und um ein solches handelt es sich hier, die Antwort (nach Riemann) in der Dominantharmonie einsetzen dürfte, wäre cis als Antwort auf fis zu erwarten; statt dessen tritt hier, dem nach Riemann nicht existierenden Prinzip zufolge, h der Grundton auf und macht Riemanns Gesetz unlogisch.

Wohlst. Kl. II, Fuge in Des dur.  
Nr. 11.

Schon wieder ist das von Riemann als nicht existierend bezeichnete Prinzip getreulich befolgt, dafür findet sich von seiner Modulationsordnung keine Spur. Die Antwort tendiert zur Subdominante.

<sup>1</sup> Riemann grenzt das Thema in willkürlichster Weise bei \* ab, und nennt die abwärts laufenden Motive schon Gegensatz. Daher resultiert nicht nur der Widerspruch bei der Anwendung seiner Beantwortungsregeln, sondern auch die natürliche architektonische Rundung des Themas wird zerstört.

Wohlt. Kl. II, Fuge in fis moll.  
Nr. 12.

Mit Bezug auf Riemanns Ausgabe der Fuge haben wir klaren Eintritt der Antwort auf der Wechseldominante. Wie Riemann dazu kommt, zu schreiben (a. a. D. S. 118, II. Bd.):

„Die Beantwortung erfüllt die Forderung, von der Harmonie der Tonika aus in die Dominante hinüberzutreten, indem sie dem beginnenden cis ein fis gegenüberstellt, so daß der erste Schritt des Themas aus einer Terz eine Sekunde wird.“

ist mir unerklärlich<sup>1</sup>.

Wohlt. Kl. II. Fuge in G dur.

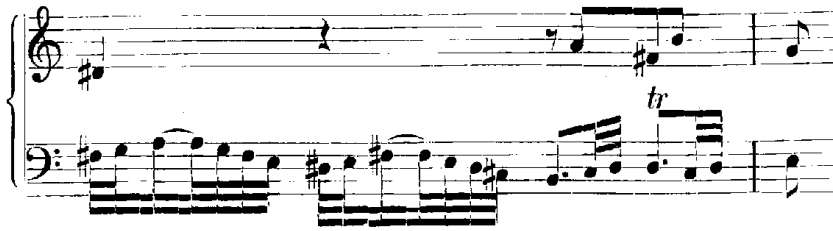
Nr. 13.

Analogie zur Fuge aus der gleichen Tonart des I. Bandes. Beim Eintritt der Antwort sind wir schon in Ddur, so daß nach Riemann der Comes mit der Dominante einsetzen müßte; jedoch auch hier beantwortet Bach tonal. Riemann bemerkt dazu (a. a. D. II. Bd., S. 135):

„Der Comes weist zu Anfang die bekannte Abweichung auf, daß die Quinte der Tonart mit dem Grundton beantwortet wird, deren Grund hier freilich nicht nachweisbar ist; denn von der Harmonie der Tonika treten wir hier nicht zur Dominanttonart hinüber, da der Gegensatz bereits die Modulation vollzogen hat.“

Wohlt. Kl. II. Fuge in a moll.  
Nr. 14.

<sup>1</sup> Riemanns Ausgabe des Wohlt. Klaviers schreibt im 4. Takt der Fuge bei Eintritt der Antwort im Gegensatz ais-his-cis, während die Ausgabe von Kroll a-h-cis bringt. Die Bemerkung Riemanns ist um so rätselhafter, als sie nur verständlich wird unter Zugrundelegung der Kroll'schen Schreibweise. Aber auch im letzteren Falle bleibt es gezwungen, beim Eintritt der Antwort die Harmonie der Tonika, also h moll, anzunehmen, da das h der unteren Stimme nur als Durchgangsnote gehört wird.



Hier finden sich nun die kräftesten Widersprüche. Riemann schreibt:

„Das Thema beginnt mit der Quinte der Tonika, heißt daher, da es nicht moduliert, Quartenantwortung des ersten Tones.“

a. Riemann konstatiert wieder einmal das mehrfach von ihm als nicht existierend bezeichnete Prinzip.

b. Gerade in der eben besprochenen Gdur-Fuge haben wir festgestellt, daß Bach auch bei modulierenden Themen Riemann zum Trotz die Regel befolgt. Riemann erweckt aber hier durch den Kausalsatz „da es nicht moduliert“ den Schein, als ob die Regel nur bei nichtmodulierenden Themen angewandt würde.

c. Die Hauptsache aber, worauf Riemann sonst immer den Akzent legt, unterschlägt er hier. Nach Riemann ist doch die Abänderung des Themas dazu da — und er wird sonst nicht müde, es zu betonen — damit der Comes von der tonischen Harmonie aus zur Dominante modulieren kann, wenn das Thema selbst nicht die Modulation vollzogen hat. Hier aber setzt die Antwort wieder nicht in tonischer Harmonie ein, sondern ganz klar in wechselfinantischer.

(Wohlt. Kl. II Fuge Gdur [s. Nr. 5].)

Die Beantwortung zeigt weiter nichts Auffallendes, als daß Bach den Quartensprung Tonika-Dominante (b-f) allgemeinem Brauch nach durch den Quintensprung Dominante-Tonika (f-b) beantwortet. Riemann schreibt (a. a. O. II. Bd., S. 180):

„Die Doppelschlagverzierung (c b a b) der beginnenden Tonika wird der Regel nach mit Doppelschlagverzierung (g f e s f) der Dominante beantwortet und erst dann moduliert (der Rest ist daher Quintversetzung).“

Worauf kommt es denn bei der Beantwortung dieses Themas an? Doch wahrhaftig nicht auf die sogenannte Doppelschlagverzierung, sondern auf den Quartensprung b-f, der der Regel nach, und zwar der alten Schulregel nach, beantwortet wird durch f-b. Riemanns Unklarheit ist gerade hier um so merkwürdiger, als der Fall sich ja als Beleg für seine Theorie verwenden ließe. Aber auch an ihm manifestiert sich klar und deutlich die Verwechslung von Ursache und Folge, die sich Riemann zu Schulden kommen läßt.

Noch sei hier wieder auf die Gdur-Fuge aus dem Klavierbüchlein von Wilhelm Friedemann Bach hingewiesen (Nr. 2) und gezeigt, wie wenig sie sich um Riemanns Modulationsordnung kümmert. Das Thema moduliert nicht — also muß der Gefährte die Modulation nach der Dominante vollziehen, sagt Riemanns Hauptgesetz — er tut's aber nicht; natürlich kanns die dritte Stimme auch nicht tun und so steht die ganze Exposition in reinem Gdur ohne irgendwelche Modulation.

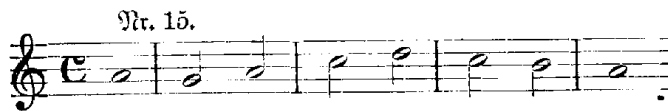
Als Schlußfolgerung ergibt sich: Riemanns Gesetz ist in seinen beiden Teilen, weil den Tatsachen einfach widersprechend, abzulehnen. Weder die Modulations-

ordnung, noch die damit zusammenhängende, auf falscher, Voraussetzung beruhende Begründung der Themenveränderung vermag ein neues Licht auf die Erklärung des ganzen Problems zu werfen.

### C. Die Quintbeantwortungsregeln vom Standpunkt der Kirchentonarten aus betrachtet.

#### Grundsätzliches zum Unterschiede von Kirchentonartlicher und moderner Exponierungsweise.

Es ist klar, daß eine Darstellung des Wesens der Kirchentöne hier nicht Platz hat, sondern daß nur auf die Punkte hingewiesen werden kann, die im Zusammenhang mit der Quintbeantwortung in Betracht zu ziehen sind<sup>1</sup>. Drei Beispiele, in verschiedenen Kirchentönen ausgewählt, mögen uns mitten in die Frage versetzen. Denken wir uns zunächst den Anfangsvers des dorischen Chorals: „Christ lag in Todesbanden“ als Fugenthema.



Sofort erhebt sich die Frage: wer sagt uns, wenn wir nicht den ganzen Choral kennen, daß er gerade in der dorischen Tonart steht? Mit Bestimmtheit ließe es sich zunächst überhaupt nicht aussagen; Anfang und Schlüsselpunkt ist a, warum könnte er nicht ebensogut aeolisch sein? Die eindeutige Antwort gibt der Gefährte:

Samuel Scheidt: Tabulatura Nova. (D. d. L. Bd. I.)

Nr. 16.

Indem er auf d einsetzt, also in der Quarte, nicht in der Quinte e, stempelt er das a des Führers zur Dominante; Dur und Comes zusammen, sich ergänzend, setzen die Tonart fest.

Analog verhält es sich beim mirolidischen Choral: „Gelobet seist du Jesu Christ“:

<sup>1</sup> Eine ausführliche Abhandlung über die Fugensexposition mit Zugrundelegung des Systems der Kirchentonarten findet sich in dem Kontrapunktlehrbuch von H. Bellermann: „Der Kontrapunkt“, S. 305 ff. Es wäre nun nicht angegangen, Bellermanns Theorien etwa in ähnlicher Weise wie Tadassohns und Niemanns zu diskutieren, da eine solche Diskussion von vorneherein fruchtlos geblieben wäre. Bellermann demonstriert nämlich seine Lehre von der Fuge an ungefähr 20 Musterfugen eigener Fabrikation, und an vielleicht ebenso vielen seines Vorbildes Fux. Es ist ja nur zu begreiflich, daß er zu diesem Verfahren gezwungen wurde, da sich in der Zeit, die er vor Augen hat, im 16. Jahrhundert, ein Fugentyp, wie er ihn konstruiert, noch gar nicht herausgebildet hatte. Immerhin, da es sich hier nicht um die Fuge als solche, sondern nur um Expositionsgesetze handelt, bin ich Bellermann für den Hinweis auf einige Punkte zu Dank verpflichtet.

Ein Kapitel „Fugentäse nach den alten Tonarten“ findet sich bei Marpurg „Abhandlung von der Fuge“, Leipzig 1752. Marpurg stützt seine Sätze durchaus durch Bezugnahme auf Beispiele großer Meister. Leider schließt er nirgends vom Einzelfall aufs Typische, so daß die Folgerungen und der Vergleich zu den Expositionsgesetzen im modernen System selbst gezogen werden müssen.

## Nr. 17.



Das Thema (die erste Choralzeile) könnte ebenso gut ionisch als mixolydisch sein, sie wäre dann auf der Dominante beginnend zu denken. Wiederum wird erst die Antwort die Klarheit herstellen (s. Nr. 24).

Als drittes Beispiel sei noch angeführt der phrygische Choral: „Es woll uns Gott genädig sein“:

## Nr. 18.



Hier ist freilich die Tonart schon durch den Dur bestimmt, da ein Eintritt des Comes nur in der Quarte e möglich ist, des Ausschlusses des fis im kirchentonartigen System wegen.

J. G. Walther, Choralvorspiel D. d. L. XXVI.

## Nr. 19.

Aus diesen Beispielen sind folgende Punkte herauszufassen, die im Vergleich zu den Expositionsprinzipien des modernen Dur-Moll-Systems grundsätzliche Verschiedenheiten aufweisen lassen.

1. Im System der Kirchentonarten stellen Thema und Antwort gemeinsam die Tonart (den Kirchenton) fest.

2. Das Thema kann nach Belieben zuerst in der Tonika oder in der Dominante auftreten.

(Die gleichen Beobachtungen lassen sich natürlich auch an frei erfundenen Themen zeigen) z. B.

H. L. Hasler, Ricercar. (D. d. L. in Bayern IV2).

## Nr. 20.

Der Vergleich der beiden genannten Punkte mit den entsprechenden Verhältnissen im modernen Tonartsystem führt zur wichtigsten Frage des ganzen Problems: nämlich, auf den Unterschied der Modulationsprinzipie im alten und neuen System.

Die erste Feststellung lautete also: im System der Kirchentonarten stellen Thema und Antwort zusammen erst den Kirchenton fest. Diesem gegenüber untersuche man irgendeine im modernen Harmoniesystem geschriebene Fuge von Bach oder einem andern, und man wird sehen, daß schon das Thema allein so angelegt ist, daß ohne weiteres die Tonart, in der die Fuge stehen wird, klar festgelegt erscheint, selbst wenn



das Thema moduliert. Dabei beachte man besonders, daß es für die Charakterisierung einer modernen Tonart ganz belanglos ist, ob das Thema auf der Quinte oder auf dem Grundton beginnt. Die Aufgabe der Antwort im modernen System kann also nicht die gleiche sein wie im Kirchentonartsystem. Im Gegenteil, sie ist ihr geradezu entgegengesetzt; die Beantwortung in einer gewöhnlichen Quintfuge strebt schon aus der Tonart heraus, sie führt zu einer Modulation, die ihrerseits, allerdings im Gesamtzusammenhange betrachtet, eine Lonalitätseinheit höherer Art gewinnen hilft.

Die zweite Feststellung war: im kirchentonartlichen System kann das Thema nach Belieben zuerst in der Tonika oder in der Dominante auftreten. Wieder der Vergleich gezogen ergibt sich: Die Strukturgesetze des modernen harmonischen Systems lassen nicht mehr die Wahl zwischen Anfang auf Tonika oder Dominante. Selbst in dem Falle, daß ein Thema auch leitereigen auf der Dominante der Tonart gebildet werden könnte (z. B. das Thema der Fuge in Cdur des Wohlst. Kl. I und viele andere), verlangt das zur Herrschaft gelangte harmonische Kadenzierungsprinzip den Anfang einer geschlossenen musikalischen Form mit der Tonika.

Nur in einem ganz bestimmten Fall beginnt Bach eine Fugierung in der Dominanttonart, dann nämlich, wenn eine Exposition nach einem Satz einsetzt, der in die Dominante geführt hat. Dies ist fast regelmäßig der Fall bei den franz. Ouvertüren.

Partita D dur. P. IX, S. 4.  
Nr. 21.

Diese Erscheinung mag hier umsomehr angeführt sein, als sie eine Eigenart Bachs ist. Mit der Beantwortung des Fugato-Themas in der Quarte (d. h. in der Haupttonart) gewinnt Bach auf unmerkliche Weise die Tonika wieder, während bei Ouvertüren der Zeitgenossen, die alle dem pompösen Einleitungssatz eine gewöhnliche Quintfuge folgen lassen, sehr häufig ein Bruch in der harmonischen Entwicklung zu beachten ist. (Vgl. hierzu Riemann: Musikgeschichte in Beispielen Nr. 138, 139, 140, 149.)

Wir kommen auf die Ausgangsbeispiele zurück. Zwei davon, nämlich das dorische und das phrygische, begannen in der Dominante, und nur das mixolydische fing auf der Tonika an. Andere Bearbeitungen der gleichen Choräle zeigen uns, daß ein und dasselbe Thema so oder so, d. h. in der Reihenfolge Tonika-Dominante oder Dominante-Tonika exponiert werden kann. Oben wurde eine Exposition des dorischen Chorals „Christ lag in Todesbanden“ angeführt (Nr. 16), die das Thema beim ersten Eintritt in der Originallage brachte, d. h. auf der Dominante. Es gibt nun Fugationsexpositionen von Scheidt und Pachelbel, bei denen der Führer das Thema auf d, auf der Tonika der Tonart beginnt, während erst der Gefährte das Thema in der ursprünglichen Gestalt, d. h. auf der Dominante sich bewegend, einsetzen läßt. Z. B.:

Joh. Pachelbel, Choralvorspiel (D. d. L. in Bayern IV, 1.).  
Nr. 22.



(Man könnte sich fragen, ob hierin schon ein Streben nach moderner Tonalität zu erblicken sei; diese Auffassung erscheint darum nicht einleuchtend, weil ebenso häufig die gegensätzliche Erscheinung zu finden ist, daß eine Fuge in der Dominante beginnt, deren Thema eigentlich auf der Tonika steht.)

Gerade an einer Bearbeitung Bachs des in Frage stehenden Chorals lassen sich kirchentonartige Einflüsse in der Exposition feststellen. In dem auch formal äußerst interessanten Vorspiel zu dem Choral „Christ lag in Todesbanden“ (P. D. Bd. VI, S. 43),



das vom modernen Standpunkt betrachtet in *dmoll* steht, läßt Bach die erste Stimme in der Dominante in *amoll* einsetzen. Erst die Antwort steht in *dmoll* (also Quartbeantwortung). Denkt man sich die Vorzeichen (*fis* und *cis*) weg, die Ausdruck des modernen Tonartsempfindens sind, so haben wir reine dorische Tonart. Vom modernen Standpunkt ist festzustellen: ungefestigte Tonalität infolge kirchentonartlicher Einflüsse zutage tretend in unregelmäßiger Exposition.

Noch eine nicht unwesentliche Beobachtung läßt sich an diesem Beispiele machen, daß der Begriff Dominante mit dem Übergange ins moderne System eine Wandlung durchgemacht hat. Bedeutet nämlich die Dominante im System der Kirchentöne einen Kernpunkt der melodischen Bewegung (immer innerhalb der Oktavengattung), so bezeichnet der Begriff im modernen System in Bezug auf die Gesetze der Quintbeantwortung die harmonische Funktion des Quintdreiklanges als Ausgangspunkt des modulatorischen Spieles.

Analogien zu den Bearbeitungen des dorischen Chorals „Christ lag in Todesbanden“ weist auch die mixolydische Melodie „Gelobet seist du, Jesu Christ“ in ihren Bearbeitungen auf. Die erste Choralzeile ist, wie oben betont, in der Tonika gesetzt.

Fughetta (P. D. V, S. 20).  
Nr. 24.

In diesem Falle beginnt Bach auch die Exposition auf g, d. h. mit der ursprünglichen Lage der ersten Choralzeile. Die reale Quintbeantwortung stellt hier die mikrolydische Tonart sofort fest.

Noch interessanter ist eine andere Bearbeitung desselben Chorals von Bach (P. D. Bd. VI, S. 61).

## Nr. 25.

Hier läßt Bach den Führer in der Dominante einsetzen (Kirchentonartlich gesprochen); er macht also von der Freiheit der Kirchentonarten Gebrauch, die erlaubt, ein und dasselbe Thema in Tonika oder Dominante zuerst vorzutragen. Diese Bearbeitung strebt nun viel mehr nach modernem Gdur, als die vorher besprochene, und wenn wir uns auf den Standpunkt Gdur stellen, erhalten wir als modulatorische Ordnung der Exposition Tonika-Subdominante (vom Kirchentonartlichen ist es natürlich eindeutig Dominante-Tonika).

Als dritte Feststellung ergibt sich also in Modifikation der zweiten: ein und dasselbe Thema kann im Kirchentonartlichen System nach Belieben zuerst in der Tonika oder in der Dominante vorgetragen werden.

## Die themenverändernden Regeln im Kirchentonartlichen System.

Alle bis dahin gekennzeichneten Choralthemen genügten, ohne daß es bis jetzt ausdrücklich konstatiert worden wäre, zwei Forderungen, die, wie die Anschauung lehrt, an die Exposition einer Fugierung im alten System gestellt werden. Diese Forderungen sind:

1. Festsetzung des Kirchentones.
2. Genaue Wahrung der melodischen Gestalt des Themas.

Die Berechtigung dieser Postulate erhellt am ersten ein Vergleich mit den entsprechenden Verhältnissen im modernen System.

Zu 1. Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß im modernen Dur-Moll-System die Festlegung der Tonarten von ganz andern Bedingungen abhängig ist als im System der Kirchentonarten. Dort ist es die schon dem Thema immanente harmonische Kadenzierung, die die Lonalität bestimmt, hier ist es allein die melodische

Bewegung. Daraus resultiert der grundsätzliche Unterschied der Aufgabe der Antwort. Finalis und Dominante sind die charakteristischen Punkte der melodischen Entwicklung; sie bestimmen, nebst der Lage der Halbtöne, die Kirchentonart. Schon daraus ist zu schließen, daß im System der Kirchentonarten das Gesetz von dem gegenseitigen Entsprechen von Tonika und Dominante viel begründeter erscheint, als vom Standpunkt des neuen Harmoniesystems aus.

Zu 2. Ebenso rückt die Gültigkeit der andern Forderung — die genaue Wahrung der melodischen Gestalt des Themas betreffend — in ein ganz anderes Licht, wenn man sie vom Boden der Kirchentonarten aus betrachtet. Ein Bachsches Fugenthema ist nicht nur gekennzeichnet durch seine melodische Gestalt (wie die Choralthemen), sondern ebenso sehr durch seine rhythmische Prägnanz als durch seinen harmonischen Gehalt. Eine melodische Abweichung, namentlich in den Halbtönen, wird also viel weniger bedeutungsvoll für ein modernes Fugenthema als für ein Kirchentonartliches.

Es gibt nun eine große Kategorie von Themen, die den eben formulierten Forderungen nicht ohne weiteres entsprechen. Entweder sie können in der Dominante (bezw. in der Tonika) beantwortet werden, aber nicht ohne Abweichungen in den Intervallverhältnissen, oder sie lassen sich wohl intervallgetreu beantworten, verstoßen dabei aber gegen die Forderung der Festsetzung der bestimmten Kirchentonart.

Als ein Kompromiß, beiden Forderungen nach Möglichkeit gerecht zu werden, erscheinen nun die Regeln von der Quintbeantwortung.

Eine Reihe von Beispielen möge das Ausgeführte erläutern.

E. Scheidt, Phantasie über den dorischen Choral „Ich ruf zu Dir Herr Jesu Christ“ (D. d. T. I).  
Nr. 26.



Es ist ersichtlich, Scheidt weicht von einer genauen Beantwortung ab. Über den Grund kann kein Zweifel sein. Sowohl bei intervallgetreuer Quint- als auch Quartbeantwortung hätte er die Antwort nicht in die Tonart des Themas gebracht. Er opfert also zugunsten der Ausprägung der Tonart die intervallgetreue Wiedergabe des Gefährten.

Man hat sich nun davor zu hüten, in den Fehler anderer zu verfallen, die die hier befolgte Regel als absolute Norm hinstellen wollen. Die Regeln sind nicht immer von den Meistern befolgt worden. Sehr häufig findet sich neben der tonalen auch die reale Themenbeantwortung, ohne daß man imstande wäre festzustellen, warum bald die eine, bald die andere Möglichkeit in Anwendung kommen kann. Wichtig aber ist klarzulegen, daß in jedem Falle, in welchem die Gesetze der tonalen Beantwortung innerhalb des Systems der Kirchentonarten befolgt werden, daß in jedem Falle der Grund der Regel in dem Wunsch nach eindeutiger Tonartsausprägung liegt. Die tonale Einheitlichkeit als Grund der Beantwortungsregeln muß also hier als stichhaltig anerkannt werden, während sie im modernen System absolut nicht anzuerkennen war.

Eine Bearbeitung der gleichen Melodie von Pachelbel zeigt, wie bei realer Be-

antwortung unter Umständen die Gesetze der Tonartsausprägung außer Acht gelassen werden.

Joh. Pachelbel: Choralvorspiel „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ (D. d. L. in Bayern IV, 1).  
Nr. 27.



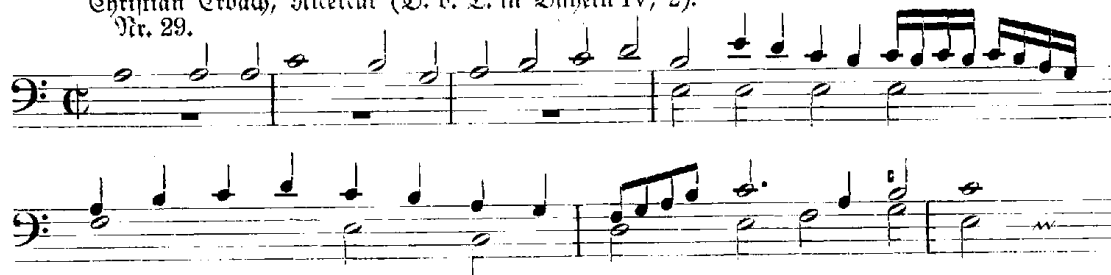
Immerhin zeigt sich in der subdominantischen Beantwortung noch das Herkommen von den Kirchentonarten.

Zwei Ricercari, eines von Giovanni Gabrieli, das andere von Christian Erbach, zeigen analoge Verhältnisse in der äolischen Tonart.

G. Gabrieli, Ricercar (Niemann: Musikgesch. in Beispielen, S. 100).  
Nr. 28.



Christian Erbach, Ricercar (D. d. L. in Bayern IV, 2).  
Nr. 29.



Beide beginnen auf der Finalis a, beide müßten bei realer Beantwortung gerade in wichtigsten Punkten die Tonartsgesetze verletzen (Einsetzen auf d oder dann Diesis) und beide schließen den Kompromiß auf e, der Dominante zu beginnen, das erste Intervall abzuändern und dafür den Rest intervallgetreu und auch in der Antwort die äolische Tonart ausdrückend, wiederzugeben.

Girolamo Diruta (Torchi: l'Arte musicale Bd. III, S. 163).  
Nr. 30.



Das Ricercar steht in mixolydischer Tonart. Es beginnt mit dem typischen Sprung von der Finale zur Dominante. Auch hier würde jede Art realer Beantwortung die Tonart des Gefährten unkenntlich machen.

Fontana, Ricercar, (dorisch); (Torchi, Bd. III, S. 205).  
Nr. 31.



Ebenfalls der Sprung Dominante-Tonika läßt sich nur durch gegenseitige Vertretung tonal beantworten.

Statt nun an einer weiteren Reihe von Beispielen dieselben Merkmale zu konstatieren, sei hier noch knapp alles Dargelegte zusammengefaßt:

1. Das System der Kirchentonarten bedingt eine grundsätzlich andere Anlage der Exposition als das moderne Dur-Moll-System. Es verlangt Ausprägung der Kirchentonart im Gange jeder einzelnen Stimme, das harmonische System dagegen erlaubt dem Gefährten, aus der Tonart zu treten, da die Tonalität durch die Gesamtkadenzierung im Zusammenklang aller Stimmen festgelegt wird.

2. Die themenverändernden Regeln zeigen im System der Kirchentonarten ihre wahre Begründung. Hier ist es wirklich die tonale Einheitlichkeit, die sie hervorgerufen hat.

#### Kirchentonartige Einflüsse in Bachschen Fugierungen.

Schon in dem oben behandelten mixolydischen Choral „Gelobet seist, Du Jesu Christ“ haben wir beobachtet, daß in einer Exposition die moderne Modulationsordnung Tonika-Subdominante erscheinen kann, auch wenn vom kirchentonartigen Standpunkt aus betrachtet die Beziehung Dominante-Tonika vorliegt. Ähnliches findet sich bei dem ionischen Choral „Gottes Sohn ist kommen“. Sowohl in einer Fughetta (P. D. V, S. 22) als auch in dem Vorspiel (P. D. VI, S. 64) meidet Bach auffallendermaßen eine moderne Quintbeantwortung.

Nr. 32a.

Nr. 32b.

Trotzdem das Thema in letzterem Fall ganz unverändert gebracht werden könnte, exponiert Bach genau nach den Gesetzen der Kirchentonart. Er läßt der Tonika die Dominante antworten und führt den Comes zwischen Dominante und Tonika entsprechend der Führung des Dur zwischen Tonika und Dominante. Eine Rechtfertigung der Exponierung nach modernem Gesichtspunkt läßt sich nicht finden. Nach der Schulregel kann eine Themenabänderung stattfinden, wenn die Beantwortung des ersten Thematones nach sogenannten tonalen Rücksichten geschehen muß. Im vorliegenden Falle ist nicht der Anfangston unreal, sondern das ganze Thema abweichend beantwortet. Wiederum äußert sich der kirchentonartige Einfluß in einer Hinneigung zur Subdominante. (Der Unterschied zwischen dem modernen Edur und der ionischen Oktavengattung liegt ja gerade in den verschiedenen dominantischen Richtungen, nach denen sie tendieren, und spiegelt sich in diesem Beispiel deutlich wieder.)

Ein zweites Beispiel, ebenfalls in zwei Bearbeitungen vorhanden, zeigt einen merkwürdigen Kompromiß, den Bach zwischen altem und neuem System schließt. Es handelt sich um die Bearbeitungen der ebenfalls ionischen Melodie „Vom Himmel hoch da komm ich her“.

Fuga (P. D. VII, S. 68).  
Nr. 33a.



Fughetta (P. D. VII, S. 67).  
Nr. 33b.



Wieder ein Thema, das ohne Schwierigkeit notengetreu in Quinttransposition hätte exponiert werden können, also in moderner Exponierungsweise. Oder aber Bach hätte dann streng ionisch beantworten können, d. h. er hätte zunächst, wie es hier geschieht, die einsetzende Tonika mit der Dominante beantworten können, wäre dann, wie es auch noch geschieht, in die Quarte gesprungen (mit Veränderung des ersten Intervalles) und hätte nun, analog wie im vorigen Choral, in der Quarte bleiben können, d. h. er wäre in der Subdominante gelandet.

Daß dies die einzig richtige, nach kirchentonartigen Gesichtspunkten streng tonale Beantwortung wäre, zeigt eine Fuge von Pachelbel über den gleichen Choral (D. d. L. in Bayern IV, 1).



Auch hier bei streng diatonischer Schreibweise beachten wir die Tendenz zur Subdominante, wenn wir uns auf den modernen Standpunkt stellen.

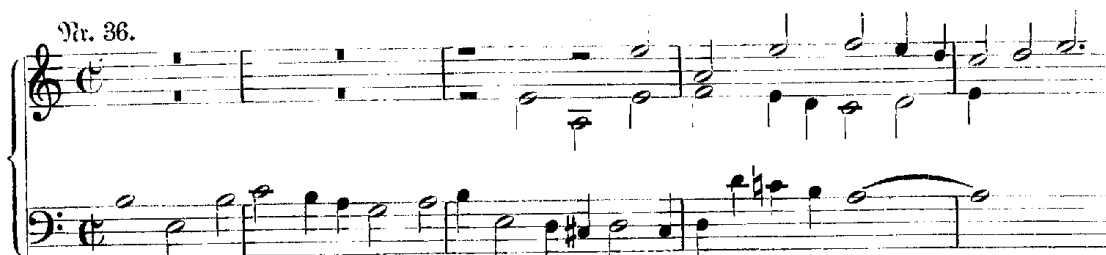
Das Beispiel ist aber dadurch interessant, weil an ihm klar sichtbar wird, wie gewisse Beantwortungsregeln, die im kirchentonartigen System begründet und einleuchtend erscheinen, in der Übertragung auf das moderne Harmoniesystem zu den

Widersprüchen führen, die im ersten Teil der Arbeit skizziert worden sind. Von Bach existiert nämlich eine prachtvolle Klavierfuge in Esdur (B. C. XVII, 6), deren Thema beinahe mit dem Anfang des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ übereinstimmt und das genau nach der eben skizzierten Weise exponiert wird.



Wenn irgendwo, so läßt sich hier nicht sagen, daß die Relation zwischen der Tonika es und der Dominante b bestimmend für die Beantwortung sein müßte. Die Erklärung der sonderbaren Abweichung kann allein darin gesucht werden, daß der Anfang der Beantwortung in der Quarte ein Überbleibsel kirchentonartlich begründeter Regeln ist, während das Ende des Themas, dem Zuge des modernen Tonartempfindens nachgebend in die Dominante zielt.

Wieder einen Einfluß der alten Fugierungsweise weist das sechsstimmige Choralvorspiel über die phrygische Melodie „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ auf.



Es trägt den Charakter der Kirchentonart so ausgeprägt an sich, daß man sich zu seiner Betrachtung überhaupt nicht auf den Boden einer modernen Tonart stellen kann. Speziell kirchentonartlich ist hier, daß der Sprung Dominante – Finalis nicht durch den Sprung Finalis – Dominante beantwortet wird, sondern daß die Dominante h durch a ersetzt erscheint. Es ist dies eine Besonderheit der phrygischen Tonart, die sich aus der Erscheinung erklärt, daß das phrygische auf seiner Dominante keine Kadenz bilden kann und daß seine Hauptausweichungstendenz nach dem äolischen zurückzielt, modern gesehen nach der Subdominante. Auch die Tritonussehe scheint hereinzuspielen. Marpurg, der gerade die Beantwortung dieser Melodie auch zitiert, schreibt (a. a. D. S. 43):

„Da sonst in den andern Tonarten die Haupttonsnote und die Quinte bey einem Sprunge in der Regel einander antworten müssen, so ist die phrygische Tonart dieser Regel nicht unterworfen, wie man aus diesem Exempel sieht, wo der Sprung h – e mit e – a anstatt e – h beantwortet wird.“

Anderere Beispiele bestätigen diese Beobachtung.

Rein mirolydisch exponiert ist die große Fuge über das „Credo in unum Deum“ der h-moll-Messe:



Nr. 37.



Das Thema, dem gregorianischen Choral entnommen, steht auf der Dominante, und Bach beantwortet unter strengster Wahrung der kirchentonartlichen Gesetze in der Tonika. Wieder ergeben sich, vom modernen Standpunkt aus betrachtet, die Expositionsordnungen Dominante – Tonika (auf Ddur bezogen) oder aber Tonika – Subdominante (Adur).

Neue eigenartige harmonische Konstellationen zeigt eine Bearbeitung des Chorals „Dies sind die heil’gen zehn Gebot“ (P. o. VI, S. 54):

Nr. 38.

Hier ist ein mixolydisches Thema modern beantwortet.

Noch eine Bearbeitung des dorischen Chorals „Wir glauben all an einen Gott“ sei angeführt (P. o. VII, S. 78). Sie leitet dann bequem hinüber zu einigen kirchentonartlich bestimmten Expositionen von Orgelfugen.

Nr. 39.

Vom dorischen Standpunkt aus haben wir, wenn wir den Anfangston isolieren, dominantischen Anfang; die Antwort steht dann natürlich in der Tonika. Vom modernen Standpunkt aus ergibt sich wieder, wie schon mehrmals, die Beziehung Tonika – Subdominante zwischen Thema und Antwort. Eine weitere Diskussion erübrigt sich; es sei nur noch darauf aufmerksam gemacht, daß auch Scheidt in seinen Bearbeitungen analog verfährt wie Bach. Festzuhalten ist: die Expositionsordnung Dominante – Tonika dorisch ergibt die Relation Tonika – Subdominante in modernem d moll.

Eine erste Orgelfuge, die kirchentonartlich exponiert erscheint, ist die Fuge in d moll aus der bekannten Toccata (P. D. IV, S. 27):

Nr. 40.

Das ganze Thema hat als Liegestimme die Dominante a; die Antwort beginnt der Schultregel entsprechend mit d, das Thema erleidet nun aber keine Veränderung, sondern das d, die Tonika, wird als Liegestimme festgehalten, so daß die ganze Antwort in die Subdominante zu stehen kommt. Liegt hier Einfluß einer Kirchentonart vor? Ganz gewiß. Eine Rechtfertigung dieser Ansicht stützen folgende Punkte:

1. Es ist auffallend, daß Bach Kirchentonarten, wo er sie anwendet, ziemlich selten transponiert, so daß er also, wenn er dorisch schreibt, sich gewöhnlich in d moll befindet, bei miolydisch auf g, bei phrygisch auf e. Umgekehrt ist leicht denkbar, daß die einmal gewählte Tonart d moll Reminiscenzen an das alte Dorische wach ruft. Der Punkt wird nach der Analyse anderer Fugen noch einleuchtender.

2. Eine Stütze der Annahme hätte man auch, wenn außer der ungewöhnlichen Exponierung noch andere kirchentonartige Merkmale in der gleichen Fuge sichtbar wären. Und das ist hier der Fall. Der gewaltige Schluß der Fuge plagalisch, und mit Meidung des Leittones, weist weit in die Zeit der Kirchentonarten zurück. Im Zusammenhang mit diesen Tatsachen scheint der Schluß auf dorische Exposition der Fuge nicht zu gewagt.

Eine zweite Fuge in d moll bestätigt die vorigen Wahrnehmungen:

Präludium und Fuge d moll (P. D. III, S. 43).

Nr. 41.

Wieder ist die Exposition rein dorisch Dominante-Tonika; vom modernen d moll aus gesehen Tonika-Subdominante. Wieder ist die Tonart d moll allein schon die dorische Tonart provozierend. Ein weiterer kirchentonartlicher Einfluß wäre darin zu suchen, daß Bach in der Originalgestalt der Fuge für Violine (denn die Orgelfuge ist eine Übertragung mit gleichzeitiger Transposition) dorische Vorzeichnung anwendet (g moll mit nur einem b).

Die merkwürdigste Fugenerposition Bachs aber findet sich in der Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (B.-G. Jahrg. XVI, Nr. 68). Es handelt sich um die Schlußfuge mit dem Text „Wer an ihn glaubet, der wird nicht gerichtet“

Nr. 42a.

The musical notation for Nr. 42a consists of two staves. The top staff is for Bass (Bass) and the bottom staff is for Tenor (Tenor). Both staves are in common time (C) and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Bass part begins with a quarter rest followed by a half note G2, then a quarter note A2, and continues with a melodic line. The Tenor part begins with a quarter rest followed by a half note G3, then a quarter note A3, and continues with a melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Der Singbass setzt ein mit dem Sprung e-a und trägt das ziemlich lange Thema in eindeutigem amoll vor. Der Tenor antwortet real in dmoll, also in der Quarte. Darin wäre noch nichts Merkwürdiges. Die ganze Fuge steht in dmoll — beachte dmoll! Bach macht also von der Freiheit der Kirchentonarten Gebrauch, die Fugierung in der Dominante zu beginnen; aber während im alten System das dominantische Thema innerhalb des gewählten Tones stehen muß, nimmt sich hier Bach die zweite Freiheit und setzt das Thema in die moderne Dominanttonart. Das Merkwürdige kommt aber erst. Mit dem Einsatz des Alt, der dritten Stimme, scheint sich Bach plötzlich wieder einer gewissen Regel zu erinnern und läßt den Alt nun einsetzen mit dem Sprung d-a, im übrigen aber genau in Übereinstimmung mit dem ersten Themaeintritt (also in der Dominante amoll).

Nr. 42b.

The musical notation for Nr. 42b is a single staff for Alto (Alt) in common time (C) and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Alto part begins with a quarter rest followed by a half note D4, then a quarter note E4, and continues with a melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Die letzte Stimme, der Sopran, bringt das Thema wieder in dmoll. Die Reihenfolge der Exposition ist also von dmoll aus betrachtet: Dominante-Tonika-Dominante-Tonika; von amoll aus betrachtet: Tonika-Subdominante-Tonika-Subdominante. Wieder sehen wir kirchentonartliche Einflüsse in merkwürdigster Verquickung mit dem modernen Dur-Moll-System. Auch hier ist zu beachten, daß Bach dorische Vorzeichnung anwendet, d. h. dmoll ohne Vorzeichnung.

Auf eine letzte Fuge sei noch hingewiesen, die unverkennbar mixolydisch exponiert ist (P. D. IV, S. 5):

Nr. 43.

The musical notation for Nr. 43 is a single staff for Soprano (Soprano) in common time (C) and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Soprano part begins with a quarter rest followed by a half note D5, then a quarter note E5, and continues with a melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.



Sie steht in Cdur, zeigt aber durch ihre Neigung nach der Subdominante den mixolydischen Einfluß. Wieder haben wir die typischen Beziehungen: kirchentonartlich Dominante—Tonika, modern Tonika—Subdominante.

#### D. Bachs Praxis in bezug auf die Fugenerpositionsregeln.

Ziehen wir die Bilanz aus der bis dahin geführten Untersuchung, so sind die wichtigsten Feststellungen folgende:

1. Die Regeln, bezogen auf das moderne Dur-Moll-System, haben wir als nicht einleuchtend begründet erkannt.

2. Eben dieselben Regeln, vom Standpunkt der Kirchentonarten aus betrachtet, haben wir eindeutig erkannt als Mittel, jeder einzelnen Stimme zu ermöglichen, sich in der gewählten Kirchentonart zu bewegen. Ihr Grund ist also hier klar.

3. Bei Bach ließen sich in vielen Fällen kirchentonartige Einflüsse in Fugierungen nachweisen.

Aus 1 und 2 ergibt sich nun die Frage: Wie ist es zu erklären, daß sich die Regeln von der tonalen Beantwortung aus dem alten System, wo sie begründet erscheinen, ins neue hinüberretten konnten, wo sie zu den festgestellten Widersprüchen führen mußten? Eine eindeutige Antwort läßt sich hier ebensowenig geben, wie es nicht erlaubt sein wird, die Bachschen Regeln in eine Fassung zu bringen. Zwei Punkte erscheinen jedoch wichtig:

1. Es ist leicht zu begreifen, daß sich Regeln und andere äußerliche Gewohnheiten, seien sie nun formalistischer oder satztechnischer Natur, zu behaupten wissen, auch wenn sich ihre inneren Grundbedingungen längst verschoben haben. Und in unserem Spezialfalle läßt gerade die Unauffälligkeit und Unbegrenzbarkeit der Entwicklung des alten Harmoniesystems ins neue es noch begreiflicher erscheinen, daß die Regeln nicht abgestreift wurden.

2. Es zeigt sich im ferneren ein Grund, der die Regeln im neuen System in bestimmten Fällen doch noch wünschbar machen läßt. Er hat aber nichts mit der tonalen Einheitlichkeit zu tun, sondern ist rein satztechnischer Art. In dem Falle nämlich, wenn ein scharf abgegrenztes Thema — bei Bach selten vorkommend, wie wir gesehen haben — mit der Quinte der Tonart beginnt und mit dem Grundton oder der Terz der Tonika endigt. Dann würde der Einsatz der Antwort mit der Quinte der Quinte eine satztechnische Schwierigkeit hervorrufen, die mit Hilfe der Regel bequem umgangen werden kann. (Vgl. dazu: Wohlt. Kl. I, Fuge Fisdur und Wohlt. Kl. II, Fuge c moll.)

Bach scheint überhaupt sein Augenmerk darauf gerichtet zu haben, die Antwort der Themen möglichst ungezwungen zu bringen; die Regeln anzuwenden, wenn sie ihm in diesem Bestreben entgegenkamen, sie zu ignorieren, wenn es nicht der Fall war, überhaupt eigene Wege zu gehen, wenn es ihm gut schien — nach diesen Grundsätzen verfährt Bach. Gewiß das Schönste an der ganzen Arbeit war, zu konstatieren, wie alles sich bei Bach im Fluß befindet. Die Regeln hat er vorgefunden und sie angewendet, in einigen Fällen sogar mit einer gewissen Pedanterie, die zu bestreiten nicht angeht. Aber ebenso sicher ist, Bach hat die Bedingtheit der Regeln erkannt, und die Fülle der Abweichungen zeigt, daß sie ihm kein Schema bedeuteten. Schemata daraus zu machen, hat er andern überlassen, und zu welcher Vergewaltigung der Tatsachen dies führen mußte, ist hoffentlich klar genug gezeigt worden.

Wo man auch versucht, in Bach einzudringen, ob man an das Studium der Harmonik, der Formen oder eines andern Gebietes geht, überall tritt uns dieselbe Mannigfaltigkeit und Fülle der Möglichkeiten, dieselbe Freiheit in der Behandlung des Gegebenen entgegen; nicht Regellosigkeit, sondern unbefangenste Anwendung der vorhandenen Regeln ist das Kennzeichen Bachs. Zum Schlusse sei noch die Bemerkung gemacht, daß, vom Standpunkte der Fugenkomposition aus betrachtet, die Exponierungsregeln gar nicht der Bedeutung wert sind, die ihnen allgemein zuerkannt wird. Bach lehrt zur Genüge, daß für den Aufbau einer Fugenerposition in den modernen Tonarten nicht die alten Regeln, sondern die Kadenzierungsmöglichkeiten, die das neue System bietet, das Ausschlaggebende sind. Der Versuch, auch diese zu schematisieren — Niemand macht ihn —, bedeutet vielleicht eine größere Verkennung Bachs, als die Versuche der „lieben Alten“ (Mattheson würde so sagen), die Regeln, nach denen Bach arbeitet, eindeutig fassen zu wollen.

Große Entwicklungen — und bei Bach ist alles Entwicklung — dürfen nicht abgezirkelt werden, sonst gehen die Zusammenhänge verloren, und was sichtbar bleibt, kann leicht unverständlich und in falsche Beziehungen gebracht werden.

## Über ein dänisches Schul-Liederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalyse

Von

Gustav Becking (Erlangen)

Das Erscheinen eines Schulgesangbuches, das als erstes die Sievers'sche Lehre von den „Be- gleitbewegungen zu Takt und Rhythmus“ in den Dienst des musikalischen Elementarunter- richts stellt, darf wohl als genügender Anlaß gelten für einige allgemeine Bemerkungen über diese Mitbewegungen überhaupt und ihre Bedeutung für pädagogische Zwecke und im besonderen über die Durchführung des neuen Prinzips in dem jüngst erschienenen Buch. Notwendig erscheint über- dies eine kurze Auseinandersetzung — auch im Belang des Werkes — deshalb, weil sich der ge- wissenhafte Benutzer des neuen Liederbuches über die dort dogmatisch und ohne viel Erklärung vorgeschriebenen „Personalkurven“ nirgends Rat holen kann. Literatur über diese Hilfsmittel der rhythmischen Analyse gibt es bisher noch nicht<sup>1</sup>. Auch die folgenden, lose zusammenhängenden Bemerkungen wollen keineswegs einer ausführlichen Grundlegung vorgreifen.

Je mehr sich die Überzeugung verbreitet, daß im Schulmusikunterricht die Kunstunterweisung, der eigentliche Unterricht in der Musik selbst, die wichtigste Stelle verdient, und daß es in erster Linie darauf ankommt, nicht Dilettanten und Virtuosen zu bilden, sondern unser künftiges Hörer- publikum so zu erziehen, daß ein jeder, auch der „Unmusikalische“, imstande sei, sich durch die für ihn in Frage kommende Musik auch wirklich zu bereichern, — um so dringender wird das Bedürfnis nach Wegen der theoretischen Betrachtung, die auf das Kunstwerk direkt hinführen und die es er- möglichen, auch dem noch unbeholfenen, ungeübten Schüler, der sich in der künstlerischen Sphäre fremd fühlt, das musikalische Erlebnis selbst nahezubringen. Unsere beiden geläufigen Methoden der Musikerklärung werden dieser Forderung nicht eben gerecht: die technische Analyse nähert sich dem Ziel auf weiten Umwegen, ja sie setzt das Erlebnis schon eigentlich voraus, um seinen Grund- lagen wissenschaftlich nachzugehen, während das hermeneutische Ausdeutungsverfahren neben einem Körnchen zutreffenden Vergleichsmaterials den ganzen Ballast inadäquater, irreführender Poesie tragen muß. Gewiß gibt es zwischen diesen beiden Äußersten viel ausgleichende Mittelwege, aber auch auf ihnen mündet man nicht beim Erlebnis selbst. Man schwebt in steter Gefahr, im Material stecken zu bleiben und kein Erlebnis zu geben; oder man gibt ein falsches, wie bei dem beliebten Nacherzählen eines Sonatensatzes oder gar bei der Schilderung des „Kampfes der Themen“ in seinem Verlauf. All diesen Methoden, deren Nachteile durch erfahrene Pädagogen gewiß gemildert werden können, steht für den Einführungsunterricht der Schule doch das gemeinsame Bedenken entgegen, daß sie nicht unmittelbar genug auf das Ziel losgehen. Gerade Unmittelbarkeit scheint aber unerlässlich, und der Pädagoge, der die Welt des Kunstwerks möglichst klar und einsichtig vor seine Schüler hinstellen will, wird sie und Anschaulichkeit einer jeden angestellten Erörterung vor allen Dingen erstreben. Umwege über den wissenschaftlichen Begriffsapparat oder über musik- fremde poetische Gedankengehalte können hier nur unerwünscht sein.

Auch wenn die Erlebnisfähigkeit des Schülers systematisch gebildet wird, wie etwa durch die Produktionsmethode, die ja heute ganz allgemein in den Unterricht eindringt und die an Unmittel- barkeit nichts zu wünschen übrigläßt, so ist damit noch nicht genug geschehen. Selbst angenommen, das Ziel werde erreicht und der mittelbegabte Schüler sei zu eigener wertvoller Produktion gebracht,

<sup>1</sup> Die „Personalkurven“ wurden bei einem durch die Jahre 1919–1921 währenden Sievers'schen Kursus von mir aufgestellt. Herr Geheimrat Sievers pflegt sie „Beckingkurven“ zu nennen und hat sie — ohne meine Mitwirkung — bereits in verschiedenen Publikationen verwendet (H. Liekmann und die Schallanalyse, Leipzig 1921; Die Eddalieder, Leipzig 1923). Ich selbst habe darüber noch nichts veröffentlicht.

eines wird stets schwer fallen: die Brücke zu schlagen von den bescheidenen Kompositionsversuchen zu den großen Meisterwerken unserer Musikgeschichte. Nicht überall bereitet dieser Übergang die gleichen Schwierigkeiten, am wenigsten bei den niederen Schultypen, da das „Volk“ doch stets eine gewisse Herrenstellung seiner Musik gegenüber behalten muß, d. h. von dem eigenen (möglichst gut herangebildeten) Geschmack aus beurteilen, annehmen, verändern und ablehnen wird, was ihm an Musik begegnet. In den höheren Schulen dagegen liegt hier ein wichtiges Problem. Ihre Schüler sollen doch befähigt werden, den mannigfachen Erscheinungen unserer Kunstmusik möglichst gerecht zu werden und den weit auseinandergehenden Anforderungen zu genügen, welche die vielerlei Musiken der verschiedenen Gattungen, Persönlichkeiten, Zeiten und Völker dem aufnehmenden Hörer stellen. Es kommt hier wahrlich nicht nur darauf an, irgendwie eine Musikalität beim Schüler zu wecken, wie das durch die Produktionsmethode geschieht, sondern durch eingehende Betrachtung der Objekte, der Kunstwerke, den Lernenden in die stets wechselnden Erscheinungsformen der musikalischen Gehalte einzuführen und ihn anzuleiten, sich umzustellen und unter den neuen Bedingungen die musikalischen Werte zu entdecken und zu verarbeiten. Die gegenwärtige musikalische Kultur beruht ja zum guten Teil darauf, daß wir — anders als frühere Zeitalter — den gesamten Schatz musikalischer Kunstwerke fast aller bekannten Epochen parat haben und uns auch in seine entlegensten Bezirke einfühlen können. Wie also der ältere Schüler heute nicht mit einem einzigen, historisch bedingten Schönheitsbegriff auskommt, so genügt es auch nicht, sein eigenes, meistens noch enger begrenztes Kunstwollen auszubilden. Er wird, ohne daß damit die geringste Beeinträchtigung seiner Produktivität verbunden zu sein braucht, an den Kunstwerken Objektivität lernen müssen. Bei der Durchführung dieser wichtigsten Aufgabe des musikalischen Unterrichts in höheren Schulklassen — die leider beim Reformieren oftmals vernachlässigt wird — ist das Bedürfnis nach Wegen, die unmittelbar an jene fremden und ungewohnten Erlebnisse heranzuführen, besonders groß.

Ein anschauliches Auslegeverfahren von besonderer Leistungsfähigkeit besitzen wir in der Geste, in der zur Musik ausgeführten Körperbewegung. Befechter des Kunsttanzes und der rhythmischen Gymnastik weisen ja oft genug auf den Wert ihrer Bestrebungen für die musikalische Pädagogik hin. Gewiß braucht man ihnen nicht gleich zu glauben, daß das zu den Tönen veranstaltete Gestenspiel die Projektion des musikalischen Erlebnisses nach außen und die leibhaftige Manifestation des Geistes der Musik selbst bedeute, gehören doch Tanz und Gymnastik auch außermusikalischer Eigengesetzlichkeit, und der ernsthafte Pädagoge, dem es um den echten, den wahren Sinn einer Fuge des wohltemperierten Klaviers zu tun ist, wird wohl wenig Neigung verspüren, sie durch einen Tanz den Schülern näher bringen zu lassen. Man befindet sich vom Ziel gleichweit entfernt, ob man nun versucht, den musikalischen Gehalt in einem Bewegungskunstwerk oder in Worten und Poesie einzufangen. Eines jedoch hat die Geste hier vor dem Wort voraus: man kann sie einschränken und ihre Ansprüche auf künstlerische Eigenwertung zum Minimum herabdrücken. Das führt Sievers durch. Seine Begleitbewegungen zu Takt und Rhythmus sollen reines „Mitschwimmen“ sein; nicht ein Schein der Freude an der Geste selbst soll übrigbleiben, nicht einmal das harmlose Vergnügen des Kapellmeisters an zierlichem Stabschwingen ist erlaubt, man soll einzig auf die gleichzeitig ertlingenden musikalischen Reize reagieren.

Die Frage, ob solche Reaktionen überhaupt stattfinden oder ob nicht jede gewollte Bewegung als Begleitung zum musikalischen Kunstwerk ausgeführt werden könne, erledigt sich wohl durch Hinweis auf Kunsttanz und rhythmische Gymnastik. Soll die innige Verbindung zwischen Geste und Musik aufrecht erhalten bleiben — und das ist ja Voraussetzung für das „Mitschwimmen“ —, so scheidet schon bei ganz oberflächlicher Betrachtung die große Masse der überhaupt denkbaren Bewegungsarten von vornherein aus als lästig, sinnstörend, hemmend, ästhetisch ungenügend, wider inneren Antrieb verstoßend, oder wie man sonst das Unbehagen des Ausführenden wie des Zuschauenden umschreiben will. Manchem mag dies nicht ohne weiteres einleuchten, kann doch der motorisch Begabte selbst ganz fernliegende und eigenförmig gewundene Gesten so modifizieren,

daß sie einigermaßen passend erscheinen; ähnlich wie bei der Aufführung eines Tonwerkes die Mängel einer an und für sich marottenhaften Auffassung durch sonstige musikalische Qualitäten immerhin verdeckt werden können. Gerade diese beim Mitbewegen allmählich und fast unmerklich vorgenommene Anpassung einer ursprünglich nicht genügenden Geste an das Tonstück ist aber der sicherste Beleg und die beste Demonstration dafür, daß das Tonwerk auf die Bewegung Einfluß zu üben vermag.

Ob man jedoch von diesen beiden Bestimmungen: der negativen, daß im konkreten Fall die große Menge der überhaupt möglichen Gesten ausfallen muß, und der positiven, daß das Tonwerk für die Bewegung gewisse Richtlinien gibt, zur Festlegung der einzig richtigen, nur allein gültigen Mitbewegungsform fortschreiten kann, ist keineswegs gewiß; und möchte Aussicht auf das Gelingen dieses etwas kühnen Versuchs bestehen, so kann der lange und mühselige Weg jedenfalls nur bei engstem Vertrautsein mit der betreffenden Musik und bei genauester Kenntnis ihrer Auffassungsmöglichkeiten, überdies nur mit äußerster Vorsicht und Umsicht gefunden werden. Immerhin darf man schon von gutem Erfolg sprechen, wenn es gelingt, die unabsehbare Fülle der überhaupt ausführbaren Mitbewegungen zu ordnen und die Zahl der in jedem Fall brauchbaren auf wenige zu beschränken.

Sievers sucht die Sichtung auf empirisch-induktivem Wege vorzunehmen. Er geht vom Einzelfall aus und trachtet durch immer neue Beobachtungen und Bestimmungen das große Feld über seine ganze Breite hin zu durchforschen. Wo ihm die Kongruenz der ausgeführten Mitbewegung mit dem Tonstück einsichtig wird, stellt er eine neue Grundtatsache auf, die ebenso wichtig ist und genau so viel gilt wie alle anderen bisher gemachten Erfahrungen. Alle geklärten Einzelfälle zusammen sollen das gesuchte Ganze ergeben, an dessen Erreichung man nicht zu zweifeln braucht, da sich bei der Häufung des Materials Regeln und Gesetze herausstellen. Diese werden aber nur dadurch erwiesen, daß bei einer genügend großen Zahl von Versuchen keine widersprechenden Ergebnisse vorkommen. Nie wird der Sinn einer Tatsache oder einer Regel zum Beweis herangezogen.

Die Zuverlässigkeit der Resultate hängt davon ab, ob die Kriterien, nach denen die Auswahl der richtigen Mitbewegung erfolgt, zu Recht bestehen. Sievers läßt hier einzig die hemmungslose Durchführbarkeit der begleitenden Geste gelten; der „Mitschwimmende“ muß sich völlig ungezwungen fühlen, insbesondere darf seine Stimme — dieses äußerst leicht reagierende Organ — nicht gepreßt klingen, sie muß „frei“ sein. Ein ganzes System feiner Unterschiede steht Sievers bei der Kontrolle der Stimmfreiheit zu Gebote, das er in der Praxis mit erstaunlicher Virtuosität beherrscht, wie ja überhaupt die unbestreitbare Stärke seiner Methode auf der persönlichen Anlage des Gelehrten beruht, auf die geringsten Unterschiede des Rhythmus und des Klanges mit peinlicher Sicherheit zu reagieren. Dazu kommt eine ebenfalls extreme Unvoreingenommenheit auf musikalischem Gebiet, die alle Kunstwerke, ohne jede Berücksichtigung der Erlebnis- oder der Wertfrage, nur als Summe von reaktionserregenden Reizen betrachtet. Mit diesen Vorzügen und besonderen Eignungen des Verfahrens ist andererseits unblödsich der Nachteil verbunden, daß Andere, anders Begabte damit nicht arbeiten können, ja daß — bei der Singularität der Sieversschen Einstellung — die Ergebnisse unkontrollierbar bleiben müssen, soweit sie nicht auf anderen Wegen zu erweisen oder zu widerlegen sind. Auch wenn man weit davon entfernt ist, für Untersuchungen dieser Art Beweise im Sinne der Naturwissenschaft zu verlangen, und wenn man weiß, daß die Experimentalpsychologie, vor Kunstwerke gestellt, bisher nicht allzulänglich gewesen ist, so muß man doch zugeben, daß das Sieverssche Beweisverfahren ebensosehr der naturwissenschaftlichen Überzeugungskraft entbehrt, da ja gleichgelagerte Fälle, in denen gleiche Resultate auftreten müßten, infolge der Verschiedenheit der Versuchspersonen gar nicht vorkommen, wie auch der geisteswissenschaftlichen Evidenz ermangelt, weil doch eine Diskussion der Ergebnisse, durch die allgemeine Übereinstimmung herbeigeführt werden könnte, nicht möglich ist: die Stimmfreiheit stellt sich ein, oder sie stellt sich nicht ein; ein Sinn, aus dem heraus das geschieht, ist nicht erkennbar.



Man möchte sagen: Hier ist eine naturwissenschaftliche Beweis Tatsache in ein geisteswissenschaftliches Beweisverfahren hineingestellt.

Schon aus diesem formalen Grund können die Ergebnisse, so freudig man sie im einzelnen anerkennt, nicht unbedingt überzeugen. Sachlich liegt ja die große Schwierigkeit, mit der die rigoros empirische Methode zu kämpfen hat, darin, daß hier die Reize, auf die reagiert wird, von einem Kunstwerk ausgehen. Dessen Bild aber steht im Künstlerlebnis keineswegs fest, sondern ist schier unübersehbaren Auffassungsmöglichkeiten ausgesetzt. Mit einem Kunstwerk, zumal mit einem musikalischen, das zwischen Werk und Erlebnis ja noch die nachschaffende und teilweise neuschaffende reproduzierende Instanz einschaltet, wie mit einer feststehenden Reizquelle arbeiten zu wollen, hat bisher immer zu Enttäuschungen geführt. Natürlich ist es Aufgabe der musikalisch-wissenschaftlichen Forschung, die Unsicherheit in der Auffassung historischer Tondenkmäler möglichst zu beseitigen. Man darf wohl hoffen, daß es gelingen wird, den willkürlichen Veränderungen, die sowohl beim Hören wie beim Reproduzieren mit dem originalen Bild vorgenommen werden, auf historischem und stilkritischem Wege beizukommen, und daß man auch hier einmal den historischen Tatbestand, nämlich das musikalische Kunstwerk im Sinne des Komponisten, wenigstens in Richtlinien wird fixieren können<sup>1</sup>. Schon der Umstand aber, daß eine solche Aufgabe vorliegt und noch zu lösen ist, zeigt, daß hier die, wenn auch noch so unvoreingenommene, „Reaktion“ nicht ausreicht. Ganz abgesehen von den vielleicht beseitbaren Irrtümern des Hörens und des Nachschaffenden gibt ja nicht einmal das Tonwerk selbst, für sich allein betrachtet, ein vollständiges Bild seiner Qualitäten. Manches Musikstück erscheint, allein und ohne Umwelt auf sich gestellt, unbestimmt, der Hörer schwankt, wo er ansetzen soll, das Erlebnis bleibt leer und ungewiß. Erst wenn die Kenntnis der näheren historischen Umstände, vor allem der Komponistenpersönlichkeit hinzutritt, gewinnt das betreffende Werk Leben, die Deutungsmöglichkeiten des klingenden Schemas nehmen an Zahl ab, im einzelnen vertiefen sie sich beträchtlich. Eine Kadenzformel aus dem 18. Jahrhundert bietet isoliert kaum viel Erlebniswerte; wissen wir jedoch, daß wir ein Detail aus einem Wiener Werke vor uns haben, so entdecken und durchkosten wir, etwa im Sinne der Erlebnisse „Wagenfeil“, „Haydn“ oder „Mozart“, die Vorzüge dieser mageren Phrase. Je nach dem Komponisten und vielleicht nach seinem gerade in Frage kommenden Altersstil finden wir in dem kleinen Bruchstück Hintergründe, die sich beim unvoreingenommenen Anhören nie erschlossen hätten. Oder wer konnte aus der Geschichte nicht jene naheliegenden Melodiewendungen, die, an sich unbeschriebene Blätter, von den verschiedensten Zeiten, Völkern und Persönlichkeiten mit immer neuem Gehalt gefüllt sind! Die tönende Außenseite vermag das vollgültige Erlebnis nicht zu erzwingen. Was bedeuten Schumanns Stücke etwa demjenigen, dem das künstlerische Phänomen „Schumann“ fremd ist?

Unmöglich erscheint es aber, daß von diesen Wandlungen im künstlerischen Charakter eines Werkes die Mitbewegungsreaktionen nicht betroffen werden sollten. Im Gegenteil, auch die „Klangmasse“ ändert sich, wenn mit dem vertieften Erlebnishintergrund die Rhythmen schärfer statt vorsichtiger, innerlich erregter statt glatter, die Tongebungen bestimmter statt weicher erscheinen. So darf man denn wohl aus diesen Erwägungen schließen, daß die auf Grund bloßer Reaktion mit dem Kriterium der Stimmfreiheit gewonnenen Mitbewegungen nicht überall gleich gut fundiert sind und daher vielfach als endgültige Resultate nicht gelten können.

Leider ist die Aussprache über die Sieversschen Forschungen von der rein-wissenschaftlichen Nachprüfung der Tatsachen abgekommen und befindet sich wohl an einem toten Punkt. Es wurden allerlei verfrühte Experimente unternommen, die zur ruhigen und gewissenhaften Klärung der Probleme, wie sie doch zunächst allein zu erstreben ist, nicht nur nicht beitragen, sondern sogar

<sup>1</sup> Natürlich liegt es nicht in unserer Absicht, die ausführenden Künstler der Wissenschaft unterstellen zu wollen. Der künstlerische Wert etwa der letzten Beethovenfassung — auch im Sinne des Kunstwillens ihres Zeitalters — steht ganz außer Frage. Nur kann derjenige, dem am echten, historischen Beethoven liegt, sich nicht auf sie verlassen.

den Weg dazu versperren<sup>1</sup>. Um so erfreulicher, daß Sievers uns nunmehr Gelegenheit gibt, seine Lehre in anderer Verwendung kennenzulernen. Unter Mitarbeit von Wiggo Forchhammer hat er sie als Hilfsmittel für die musikalische Pädagogik in das neue dänische Gesangbuch für Volksschulen<sup>2</sup> eingeführt. Gern kann man zugeben, daß auf diesem Gebiet die Ungelöstheiten der Methode, die Unsicherheit der Grundlegung und die teilweise Unfertigkeit der Ergebnisse nicht so schwer ins Gewicht fällt wie bei der philologischen Textkritik.

Wir alle — sofern wir nur ein wenig Motoriker sind — benutzen Mitbewegungen, besonders der Hände, zu Zwecken der Ausdeutung und der Erläuterung. Wenn sich die Rede um eine logische Klärung bemüht, so pflegen die Hände, vielfach ohne daß wir darauf aufmerksam werden, denselben Gegenstand wie ein Objekt anschaulicher Darstellung zu „behandeln“. Es ist, als werde der Gegenstand körperlich vor uns hingestellt und könne nun für alle Zuschauenden sichtbar modelliert werden. Besonders bei Gelehrten, die es gewohnt sind, in Vorträgen wissenschaftliche Fragen zu erläutern, findet sich die Übung verbreitet, zu gleicher Zeit einen logischen Sachverhalt mit Worten zu verschlingen und durch begleitende Gesten den Weg der Entwirrung zu zeichnen. Manchmal ist es überhaupt nur möglich, sich durch solch unübersichtlich zusammengeschachtelte Gedankengänge hindurchzufinden, weil die Hände des Vortragenden unausgesetzt Ariadnendienste leisten. Indes nicht nur logische Gehalte, auch musikalische lassen sich so offen ausbreiten. Das faszinierende Gebärdenpiel manches Dirigenten beruht ja gerade darauf, daß das Kunstwerk gewissermaßen körperlich dasteht und dem Hörer ausgedeutet wird. Der Dirigierende hält die Fülle des Klanges in der Hand und wägt sie, er gleitet mit dem Stabe an den Rhythmen entlang und folgt ihren Wellen, er führt wichtige Klänge wie von fern herbei und zeichnet sie im Augenblick des Entstehens wie im weiteren Verlauf gemäß ihrer inneren Dynamik mit; er befindet sich in fortwährenden Zusammenhang mit dem Kunstwerk selbst und übt — es sei denn, daß ihn Mängel im Aufführungsapparat zwingen, das Technische in den Vordergrund zu stellen — eine ideale Auslegkunst, wie sie nicht unmittelbarer mit dem musikalischen Erlebnis in Verbindung stehen kann<sup>3</sup> und wie sie nach dem oben Gesagten im Schulmusikunterricht dringend gebraucht wird.

Sievers schreibt denn auch in dem neuen Gesangbuch aus seinem Vorrat an mancherlei Mitbewegungen gerade diejenigen vor, die nach Dirigentenart mit dem rechten Arm und mit einem kleinen, sehr leichten Stäbchen auszuführen sind. Am Schluß des Heftes finden sich die graphischen Darstellungen dieser von Sievers bestimmten Begleitfiguren in einer Tabelle vereinigt; sie sind numeriert, so daß man von jedem Liede aus die zugehörige Kurve leicht auffinden kann. Es handelt sich um Taktfiguren, Kurven, die zu dem zyklischen, im Takt sich wiederholenden Rhythmus zu schlagen sind. Auf jedem Takt bzw. auf deren zwei oder mehr, wenn viel Taktstriche gesetzt sind, oder auf einem halben bei wenig angegebenen Taktteilungen, wiederholt sich dieselbe Figur. Sie soll den Ablauf der rhythmischen Energie zwischen zwei Hauptschwerpunkten symbolisieren und enthält ein starres Gerippe, dessen einzelne Teile — wie bei den schematischen Dirigierfiguren — auf die nach Schwere abgestuften Schlagzeiten fallen, während aber die Gestalt der ganzen Kurve dem rhythmischen Fluß angepaßt sein soll. Eckige Bewegungen, die nur die periodische Wiederkehr derselben Schwereverhältnisse anzeigen, gibt es hier nicht; beides, Schwereabstufungen und gleitende Übergänge des rhythmischen Flusses, muß sich in der Begleitkurve vereinigen wie im Kunstwerk selbst.

<sup>1</sup> Vgl. Sievers' eigenen Bericht in H. Liehmann usw., a. a. O.

<sup>2</sup> „Sangbogen“ udarbejdet af Vald. Jensen & Hans I. Larsen. Jul. Gjellerups Forlag. København 1923.

<sup>3</sup> Historischen Bedenken ist zu entgegnen, daß lange Zeiten hindurch das Bedürfnis nach Ausdeutung durch Dirigenten nicht gefühlt worden ist. Zu den Tonwerken dieser Perioden gehören denn auch Begleitfiguren von ganz einfacher, naheliegender, stereotyper Art, deren anschauliche Darstellung bei der Musikaufführung überflüssig erscheint. Näheres darüber bringt meine ausführliche Grundlegung.

Die Bedeutung des einen Faktors, der grundlegenden Schwereverteilung im Takt, kennt jedermann aus der Elementarlehre, Betrachtungen über das fließende Element im Rhythmus dagegen sind wir nicht gewohnt, obgleich es uns in der Praxis ohne weiteres geläufig ist. Man rechnet es gern zur „künstlerischen Auffassung“, auf deren Gebiet exakte Feststellungen nicht möglich seien, und unsere Theorie glaubt schon lange ohne den *Øndrøg* im Rhythmus fertig werden zu können. Wie ungeheuer wichtig aber gerade dies flüchtige Element ist, das sich zunächst begrifflicher Formulierung zu entziehen scheint, entdeckt man bald bei planmäßiger Durchforschung der Bewegungsmöglichkeiten. Wenn auch Sievers solche musiktireoretische Unterscheidungen zunächst nicht beabsichtigt hat, so bieten doch seine Kurven Gelegenheit genug zur Beobachtung und Untersuchung dieses vernachlässigten rhythmischen Gebietes<sup>1</sup>.

Wie jeder Takt eines Tonwerkes ein System von Schwerewerten, eine kleine Akzenthierarchie enthält, deren Ordnung je nach der Taktart immer gleich ist, wenn auch im Laufe des Stückes Einbetonungen sie in mannigfacher Weise durchkreuzen<sup>2</sup>, so bleibt auch das fließende Element des Takt-rhythmus konstant. Stets geht vom regierenden Schwerewert aus ein Strom von immanenten Schwellungen und Erregungen, läuft durch den Takt hin in bestimmter Weise ab und kehrt zum Ausgangspunkt, der schweren Zeit des nächsten Taktes, zurück. Mag auch an verschiedenen Stellen des Tonstückes der Nachdruck mehr auf diese oder jene Partie fallen, im Grunde wiederholt sich doch der Fluß periodisch und bewegt sich überall in derselben Bahn. Jeder kennt das Phänomen. Niemand hat es in seiner Phrasierungslehre als „immanente Dynamik“ an die Taktmotive gebunden und auf eine einzig mögliche Formel bringen wollen. Er wies damit dem primär-rhythmischen Element dienende Stellung zu und beschränkte die unzähligen Möglichkeiten auf nur eine, eben den seiner eigenen Anlage entsprechenden Sonderfall. Er meinte in diesem merkwürdigen *Øndrøg* eine gewisse Art von Crescendo und Diminuendo zu sehen, wußte aber sehr wohl, daß die eigenartige Erscheinung damit nur mangelhaft umschrieben war<sup>3</sup>.

Vielleicht erhellt das, was hier gemeint wird, am besten, wenn man sich eine Beethovensche Sönote und die durchgehende nahe Verwandtschaft ihrer Motive vergegenwärtigt: alles erscheint hier innerlich zusammenhängend, gewissermaßen Variation irgendwelcher Grundform zu sein. Der Eindruck verstärkt sich noch, wenn man aus Werken anderer Meister, z. B. von Mozart, ähnlich gebautes Material zum Vergleich heranzieht. Dann fehlt gerade dem von verschiedenen Komponisten stammenden Ausschnitten — trotz der größeren äußeren Übereinstimmungen — die innere Verwandtschaft; sie stehen wie zufällige Anflänge unverbunden nebeneinander, während die äußerlich viel weiter auseinandergehenden Bildungen desselben Werkes noch näher zusammenrücken. Stilkritische Bemühungen vermögen diese seltsame Tatsache nicht befriedigend zu erklären. Gewiß lassen sich vielfach motivische Grundformen und durch Variation gebildete Ableitungen aufweisen, aber wie oft auch spottet das musikalische Erlebnis solcher rationalisierender Bestrebungen! Gerade dort, wo die Formuntersuchung neues Material konstatiert — im zweiten Thema etwa gegen das erste —, fühlen wir ganz deutlich einen einheitlichen Grundzug heraus, der, in beiden Fällen völlig gleich, die beiden Bildungen enger aneinanderbindet, daß es irgendwelche Ähnlichkeit der melodischen Führung oder der rhythmischen Einteilung zuwege zu bringen vermöchte. Wir entdecken unter den Motiven gleiche Spannungsabläufe: an derselben Stelle staut sich die Energie und ballt sich hemmend zusammen, an der gleichen Stelle beginnt dann hier wie dort die Lösung und der Abfluß vollzieht sich in derselben Weise; wir bemerken dabei denselben Grad innerer Erregung, dasselbe Fluktuieren, dieselbe Leichtigkeit oder Schwerefälligkeit und dasselbe Schwingen der rhythmischen Bewegung. Wie man auch die im Notenbild nicht nachweisbaren fließenden Elemente umschreiben mag, bei Mozart ist das Bild grundverschieden, im Beethovenschen Werk

<sup>1</sup> Auch diese Aufgabe kann hier nur gestreift werden.

<sup>2</sup> Dies gilt natürlich nicht für Musik ohne Taktteilungen. Jedoch ist auch dort das Verhältnis von abgestuften (Schwere-) Werten und rhythmischem Fluß ein ganz ähnliches.

<sup>3</sup> Die Mitbewegungen lassen genauere Formulierung zu.

dagegen wiederholt sich dieselbe Erscheinung in gleicher Folge auf Schritt und Tritt, von Takt zu Takt und macht alle über ihr komponierten Motive zu nahen Verwandten.

Gerade dies innere rhythmische Leben vermag der Ungeübte oder weniger Begabte nur mangelhaft aufzunehmen und wiederzugeben. Er steht in „unkünstlerischer“ Haltung „hölzern“ vor dem Kunstwerk; eine Kluft trennt ihn davon, über die er nicht hinüberkommt, weil er es nicht fertig bringt, anzugreifen und sich in die Bewegung hineinziehen zu lassen. Theoretisch gibt es hier nichts zu lernen; der Schüler ist darauf angewiesen, in der Praxis zu merken und zu begreifen, was niemand ihm sagt und was der Erfahrene als selbstverständlich voraussetzt. Gewiß, hier wirkt das Beispiel des Lehrers, wenn der wirklich Künstler ist. Aber wie schwer fällt doch dem Durchschnittsschüler die Einfühlung, wie soll er spüren, worauf es ankommt, zumal wenn er unerfahren im künstlerischen Gebrauch seines Ohres und noch weniger geschickt in der Beherrschung der Stimme ist? Wie schwer fällt es andererseits dem Lehrer, dem Schüler, der hier stockt, den Weg zu bahnen! Viele der mäßig Begabten, für die der Unterricht doch gerade bestimmt ist, gehen hier verloren, sie bleiben Fremde und fangen an, sich für „unmusikalisch“ zu halten. Langsam verkümmert dann die Erlebnisfähigkeit.

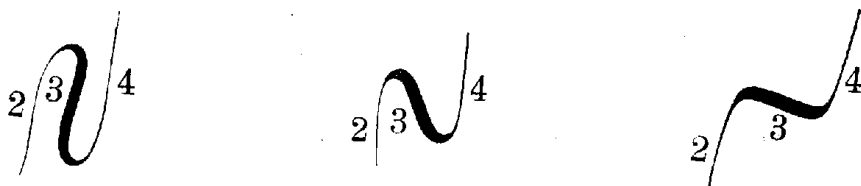
Hier helfen die Mitbewegungen. Sie bieten die Handhabe, den eigenartigen rhythmischen Fluß des betreffenden Tonwerkes unmittelbar und für einen jeden eindringlich wirksam zu veranschaulichen. Setzt der Schüler einen Ton unpersönlich, uncharakteristisch, gleichgültig, hölzern ein, so bedarf es nur der richtigen Geste, um ihm deutlich zu zeigen, einmal wie hemmend eine solche Ungeschicktheit sei und wie sie die künstlerische Wirkung verhindert, wie andererseits der richtige, passende Einsatz zu finden ist: je nach Erfordernis schön rund und allmählich, oder klar, sicher und bestimmt oder wie auch sonst<sup>1</sup>. Und exerziert der Schüler das Tonstück ohne innere Anteilnahme, schleppt er den Takt ohne rechten Zusammenhalt heulend dahin, so ist es wiederum leicht, ihm an der Begleitfigur klarzumachen, was hier der Rhythmus verlangt: ruhiges, heiteres, ungezwungenes Schwingen oder festes Anpacken mit sicherer Gestaltung oder gar vorsichtig langsam ziehende Führung. Was man immer anweisen will, mögen es grobe, grundlegende Unterscheidungen sein oder Nuancen und Zwischenwerte, die Mitbewegungen bieten stets Äquivalente. Die gewünschte Erscheinung tritt greifbar vor Augen, und der Schüler stellt sich leicht darauf ein. Die Bewegung, die er leibhaftig vor sich geschehen sieht, zwingt ihn viel kräftiger zum Mitmachen als die hinter den Tönen verborgene, die er ohne Anleitung erlauschen soll. Denn der Sinn der Begleitfiguren ist ein rein motorischer. Keineswegs gilt es, etwas Musikalisches in die visuelle Sphäre zu zerrren, es wird lediglich der Bewegungsfaktor, der musikalisch von so großer Bedeutung ist, isoliert und besonders eindringlich dargeboten. Der motorische Zwang — er kann natürlich unterbleiben, wenn er seine Aufgabe erfüllt hat — ist bei geschickter Anwendung erstaunlich stark, der Schüler befindet sich sofort „drin“, d. h. nicht in einem beliebigen, sondern in dem geforderten Rhythmus, den das Kunstwerk gerade verlangt.

Für den Lehrer bedeuten die Begleitfiguren auch deshalb eine wesentliche Erleichterung, weil sie ihm die Formulierung der sonst schwer faßbaren Phänomene ermögligen. Anstatt sich mit unsicheren Andeutungen und unzutreffenden Bildern zu mühen, braucht er nur die Besonderheiten der Kurve abzulesen und auszudeuten, wenn er sich wenigstens ein bißchen aufs Interpretieren versteht. Selbstredend zaubern — das muß dabei betont werden — die Figuren nicht mit geheimnisvoller Kraft neue unerhörte Dinge herbei, sie geben nur den rhythmischen Fluß, der eben erlebt wird, getreu im Spiegel wieder. Wer den Unterschied eines Mozartschen und eines Beethovenschen Rhythmus nicht fühlt, der wird vergeblich in die Luft schlagen und fruchtlos auf die Kurve schauen, in seinen „Reaktionen“ wird nichts Mozartsches und Beethovensches enthalten sein. Wer jedoch musikalisch eindringt und die Bedeutung der großen personalen Haltungen auch nur dunkel ahnt, dem können die Mitbewegungen zur Festigung des Erlebnisses, zu Kontrolle und Kritik und zur

<sup>1</sup> Über Stimmtechnik soll hier nichts gesagt werden.

Gewinnung begrifflicher Klarheit verhelfen. Sie sind darum auch in erster Linie ein wissenschaftliches Hilfsmittel für die musikalische Gehaltsanalyse. Ihre pädagogische Bedeutung leitet sich erst hiervon her. Bedenkt man dazu, was oben über die Lehrziele der verschiedenen Schultypen gesagt wurde, so ergibt sich, daß die Methode der Begleitbewegungen mehr noch als in der Volksschule im Musikunterricht der höheren Schule angewandt zu werden verdient. Der Lehrgang ist hier wissenschaftlicher, der Schüler muß die mannigfachen Gehalte der verschiedensten Musiken kennenlernen, die Kunstwerke selbst treten als Objekte auf und sollen behandelt und ausgedeutet werden. Dort sind die Mitbewegungen — einerlei, ob systematisch oder gelegentlich herangezogen — besonders am Platz.

Die von Sievers zu den dänischen Liedern vorgeschlagenen Figuren haben entschieden gewisse Vorzüge. Als starren Kern enthalten sie gemeinsam für den Takt die natürliche Bewegung Ab — Auf. Der Hauptschwerpunkt wird abwärts geschlagen, danach kehrt die Kurve im zweiten Teil des Taktes mit der Bewegung „Auf“ irgendwie zu dem hochgelegenen Ausgangspunkt zurück. Ob der Niederschlag senkrecht oder schräg, schnell oder langsam, stockend oder glatt, stark oder schwach vor sich geht, hat mit dem Schwere Schema nichts mehr zu tun, sondern hängt von dem jeweiligen rhythmischen Fluß ab. Auch der Aufstrich kann in mannigfacher Weise geschehen. Hier ist es vor allem wichtig, ob die zweitschwerste Zeit, die im geraden Takt auf die Mitte, im ungeraden auf Zwei oder Drei fällt, sich gegen den Fluß durchsetzt oder nicht. Je nachdem Schwere oder Fluß überwiegt, biegt die in allgemeiner Aufwärtsbewegung begriffene Kurve noch einmal, mehr oder weniger ausgeprägt, abwärts um<sup>1</sup>. Der Aufschlag kann dann etwa so aussehen (die beigezeichneten Ziffern bedeuten die durchlaufenen Schlagzeiten):



Sievers hat richtig erkannt, daß die in dem Gesangbuch enthaltenen dänischen, norwegischen, schwedischen und deutschen Melodien den Nebenschwerpunkt im Takt deutlich herausbilden. Im Gegensatz etwa zu italienischen Werken, die zumeist alles, was auf den Kyrios Tonos, den Hauptschwerwert, folgt, in schön geschwungenen Zug verschlingen, so daß die Nebenbetonungsstellen nur noch untergeordnete Rolle spielen, entspricht es deutscher und nordischer Art durchweg mehr, die Schlagzeiten einander an Schwere anzugleichen; die Takte lassen sich nicht so glatt und in einem Schwung nehmen und das Schweregerüst behauptet sich fester gegen den Fluß. Vor allem die Dänen selbst koordinieren allgemein die Taktmitte dem Taktanfang, den Nebenschwerpunkt dem Hauptschwerpunkt. Sievers hat das gewiß nicht gewußt; trotzdem stimmen seine Figuren in dieser Hinsicht ganz vorzüglich und bringen den charakteristischen tief herabgezogenen Nebenschlag in jedem Takte. Nur einmal wird gegen diesen durchgehenden Grundzug verstoßen, bei einem von S. Andersen stammenden Kinderlied, dessen Anfang so lautet:

Nicht zu schnell

Kan du nu, min lil - le Pe - ter, væ - re rig - tig sød og rar!

Hier befindet sich Sievers überhaupt auf falscher Fährte und schlägt gänzlich daneben. Schon

<sup>1</sup> Auch der Dirigent ist ja gewohnt, Aufstriche durch kleine abwärtsführende Bewegungen einzuleiten. Man denke etwa an die zweiten und vierten Viertel in langsamen C-Takten der Bach-Händel-Zeit. Meiner Aufstriche erfolgen eigentlich nur angehängt an Niederschläge und nicht isoliert.

aus den wenigen mitgeteilten Takten ergibt sich mit Sicherheit die Schwere und Wichtigkeit der Taktmitten (Takt 3!). Der Charakter des Liedes hängt ganz besonders von den schnell aufeinander folgenden, kurz und bestimmt abwärtsführenden Schwerewerten ab. Die Melodie unterscheidet sich darin durchaus nicht von den anderen dänischen Liedern. Der von Sievers für die Taktmitte verlangte reine Aufschlag ist unbrauchbar.

Durchweg trifft Sievers aber in der Behandlung des starren Gerüsts das Richtige. Das muß bei der primitiven Art der Gewinnung seiner Ergebnisse gebührend anerkannt werden. Verlangt man nun jedoch weitere Aufschlüsse, so zeigt sich die begrenzte Verwendbarkeit der Reaktionskurven überhaupt. Sie sind nur Form und haben keine Dynamik. Wer sie ausführt, wird nur getrieben und ist nicht am Kunstwerk aktiv beteiligt; macht nicht mit, sondern verhält sich passiv, läßt sich mitmachen. Sievers' Figuren haben keinen Druck, sie bestehen lediglich aus Haarstrichen, abwärts wie aufwärts, und schalten damit die Dynamik des Rhythmus völlig aus. Gerade auf diesem Gebiet aber führt die Beobachtung der Mitbewegungen zu wichtigen Ergebnissen. So lassen sich — um bei einem engen Gebiet der Geschichte zu bleiben — Beethovens von höchster Energie erfüllte, durch tiefen Nachdruck kennbare Niederschläge etwa den vorsichtigen, den Druck fast ganz vermeidenden Mendelssohns gegenüberstellen, und der schmale schlanke Schlag bei Schumann unterscheidet sich grundsätzlich von Brahms' breiten Strichen. Da genügt bloße Reaktion nicht. Das Kriterium der Stimmfreiheit ist machtlos, wenn es gilt zu überlegen, ob ein Nachdruck tief genug und mit der nötigen inneren Anspannung dem Kunstwerk entsprechend ausgeführt wird. Es bedarf dazu aktiver Haltung. Nicht genügt es, vom Komponisten sich bewegen zu lassen, sondern man muß sich bewegen, als ob man der Komponist selbst sei. Wie die Dynamik den Rhythmus durchzieht, so hat sie auch in die Mitbewegungen einzudringen, und wir sollen beim Niederschlagen den Druck freudig mitmachen, wenn das Tonwerk — bei Beethoven — dazu Anlaß gibt; die Anstrengung soll vermieden werden, wenn ein Komponist wie Mendelssohn die Ausstattung der schweren Zeit mit Energie und Nachdruck scheut. Sieht ein klassischer Meister seine Aufgabe darin, die Dynamik zu bändigen und zu gestalten, so soll auch der Arm den Niederschlag kraftvoll in Zwang halten und beherrschen; liegt dagegen dem Stürmer und Dränger nichts an klassischer Mäßigung, so schwinde auch die Begleitbewegung aus, wie sie wolle.

Kurven ohne Dynamik sind Kurven ohne musikalischen Gehalt. Mehr wollten allerdings Sievers' Figuren auch eigentlich nicht bedeuten; sie beabsichtigen nicht das künstlerische Erlebnis und wollen naturwissenschaftlich erwiesen sein. Aussagen über den Gehalt musikalischer Kunstwerke können aber nur dadurch Evidenz erlangen, daß sie musikalisch sinnvoll sind: das sinnvolle Ergebnis entscheidet allein, auch über die Richtigkeit der angewandten Methode. Man kann darüber disputieren und durch Auslegung und Erläuterung zu überzeugen versuchen, man kann außerdem stützende Tatsachen, z. B. aus der Ästhetik und Geschichte, heranzuführen — mehr läßt sich zum Beweis nicht tun; der Sinn allein bringt die Entscheidung. Mitbewegungen, die hier Hilfsmittel sein wollen, müssen in all ihren Teilen sinnvoll zu interpretieren sein.

Sievers hat dieses Gebiet, das ihm fernliegt und auf dem er doch nur Zufallstreffer erzielen kann, ursprünglich nicht beschreiten wollen, wagt nun aber in dem dänischen Gesangbuch doch den Versuch. Die Figuren, die dort vorgeschrieben sind, machen ja Anspruch darauf, „Personalkurven“ zu sein, d. h. als konstant für die Komponistenpersönlichkeit im Werke eines Meisters für alle Takte in gleicher Weise zu gelten. Sie wollen also eine gewisse zwangsläufig gleichbleibende Haltung des Komponisten dem Rhythmus gegenüber widerspiegeln und müssen, wenn sie zutreffen und einen Sinn haben sollen, in der persönlichen Eigenart des Meisters gegründet sein. Unumgängliche Voraussetzung für ihre Gewinnung ist künstlerisches Erlebnis dieser Persönlichkeit und Eigenart, erwachsend aus genauer Kenntnis vieler Werke des Komponisten und eingehendem Bemühen um die ihnen gemeinsam eignenden Züge. Der Inhalt einer populären Liedersammlung wie der dänischen, deren Komponisten in der Mehrzahl nur mit einer Nummer (dazu vielfach in fremder Bearbeitung) vertreten und uns überdies nicht geläufig sind, genügt jedoch sicherlich in

keiner Weise zur Bestreitung der notwendigen soliden Grundlage. Selbst wenn ein umfangreiches Material allgemein bekannt und bequem zugänglich ist, wie bei den großen Meistern der letzten Jahrhunderte, bereitet das Arbeiten mit Personalkurven Schwierigkeiten besonderer Art, die nur allmählich bei immer tieferem Eindringen überwunden werden können. Ganz aussichtslos erscheint es daher, einzig aus der Kenntnis etwa dieser Weise

Schlicht *mf*

Jeg els-ker de grøn-ne Lun-de med To-ner-nes vug-gen-de Fald, jeg

cresc. dim.

els-ker de blan-ke Sun-de med Sej-ler-nes Tu-sind-tal.

einen bestimmten Eindruck der Persönlichkeit des dänischen Ministerialbeamten und Gelegenheitskomponisten A. P. Møller erhalten zu wollen, auf Grund dessen die Bestimmung der Personalkurve erfolgen könnte<sup>1</sup>. Die Figur, die Sievers für ihn festgestellt hat, ist denn auch in musikalischer Hinsicht — abgesehen von dem oben erwähnten einen Vorzug — eine leere Verlegenheitsbildung, ein unpersönliches, uncharakteristisches Hinundherschlagen, wohl weniger der Ausdruck positiver musikalischer Qualitäten als eines willenlosen, nur mitschwimmenden Reagierens. Bezeichnenderweise kommt in dem Liederbuche gerade diese Kurve weitaus am häufigsten von allen vor. Man könnte sagen, daß Sievers hier überall seine eigene Reaktionshaltung eruiert hat, nicht aber Eigenschaften der Kunstwerke.

So hat sich eine seltsame Gruppierung der Lieder ergeben. Durch Rubrizierung unter die verschiedenen Kurvenformen ist Nichtzusammengehöriges und Unvergleichbares eng nebeneinander geraten, während nahe Verwandte getrennt worden sind. Es kreuzen sich in der Tabelle eine ganze Reihe von leichter oder schwerer verständlichen Irrtümern verschiedener Art, wodurch die dort gegebene Einteilung völlig verwirrt und nahezu sinnlos geworden ist. Sie soll uns daher nicht weiter beschäftigen. Es sei versucht, mit Hilfe von Mitbewegungen, die im musikalischen Erlebnis fußen, Ordnung zu schaffen. Gerade hier in der dänischen Sammlung ist die Aufgabe nicht schwer. Leicht erkennt man verschiedene Gruppen, die sich nach Maßgabe ihrer Rhythmusauffassung stark voneinander unterscheiden.

Zunächst liefert das überhaupt wichtige Kriterium der Schlagansätze besonders klare und einsichtige Resultate. Der Beginn des Niederschlages sowohl auf der Haupt- wie auf der Nebenschwere des Taktes bringt den Übergang von Leicht-hinauf und Schwer-hinab und birgt allerlei Probleme in sich. Schon bei oberflächlicher Betrachtung — eine eingehendere ist hier nicht möglich und mancher Beweis muß fehlen — ergeben sich verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung dieser Ansatzstelle. Immer leichter werdend, schwingt die alte Taktkurve aus, die volle Schwere des neuen Niederschlages soll nun folgen. Wie tritt sie ein? In vielen Fällen offenbar mit Selbstverständlichkeit. Bis zum Taktstrich (oder entsprechend zur Taktmitte u. ä.) steigt die Bewegung hinauf, dann wirkt die neue Schwere: Arm, Hand und Stab stehen einen Augenblick still und wenden dann „spitz“ um, d. h. die Bewegung kehrt sich, ungefähr der gleichen Bahn wie im Auf-

<sup>1</sup> Die „Personalkurven“ des Liederbuches stehen nur in sehr losem Zusammenhang mit den von mir ausgebildeten Hilfsmitteln der rhythmischen Analyse. An den Bestimmungen bin ich in keiner Weise beteiligt und habe die Ergebnisse erst aus dem fertigen Buch kennen gelernt. Leider haben die Herausgeber ihre Absicht, mir den Entwurf vor der Drucklegung zur Korrektur vorzulegen, nicht ausführen können.

stieg folgend, strickt rückläufig abwärts<sup>1</sup>. Auf sie wirkt einmal die Schwere, die rein mechanische Gravitation, andrerseits spüren wir deutlich die dynamische Ausgestaltung des Niederschlages durch den Komponisten, den besonders beabsichtigten Druck der Kurve; Schwere und Druck sind dabei in ihrem gegenseitigen Verhältnis bei den verschiedenen Meistern durchaus nicht konstant. Von dieser Grundform nun gibt es die mannigfachsten Varianten, die aber alle das Charakteristikum der Gruppe, den spizen Ansatz, bewahren. Bach z. B. verbindet Leicht und Schwer, sowohl auf den Haupt- wie auf den Nebenschlagzeiten, mit ganz einfacher, naheliegender, glatter Wendung; seine Figuren bewegen sich mit großer Ruhe hin und her, der Ansatz von Aufstrich und Abstrich findet zwar spitz, aber nie mit übermäßiger Härte, scharf oder ausgeprägt statt. Die rhythmische Bewegung trägt den Charakter eines unpersönlichen, objektiven Pulsierens. Ganz anders behandelt Mozart die Spitze. Er verwendet sie nur auf den Hauptwerten (die Nebenschläge erfolgen anders) und überhöht sie noch mit einer kleinen Extraspitze. Dieser kleine Glanz, unabtrennbar von Mozarts Rhythmus — es bedarf keiner Mitbewegungen, um das zu spüren —, ist eben wie ein kurzes, in die Luft geschnelltes, spitz zulaufendes Ausholen. Bei manirierten Komponisten wiederum, etwa Deutschen des 18. Jahrhunderts, treten an dieser Stelle schnörkelartige Ansätze auf, die hundert Jahre früher völlig unbekannt waren. Schüzens Zeitgenossen sind im Ansatz noch schwerer beweglich als Bach. Wieder anders Italiener oder Franzosen, und diese verschieden zu verschiedenen Zeiten.

Aber man würde irren, wollte man annehmen, daß diese nächstliegende Form des Ansatzes die einzig mögliche sei. Eine große Gruppe von Komponisten verwendet, ja kennt sie überhaupt nicht. Diese Meister geben nicht zu, daß sich die Schwere wie ein vom Komponisten unabhängiger Faktor auswirkt, und daß die Kurve irgendwie mechanischer Gravitation gehorcht. Für sie gibt es im Rhythmus kein unpersönliches Pulsieren wie bei Bach; alles Objektive bedeutet ihnen nur Widerstand, der überwunden werden muß; ihre Kunstanschauung kennt das Kunstwerk nur als Schöpfung des aktiven Subjekts. An der Tatsache, daß im Rhythmus die Schwere periodisch wiederkehrt, kann natürlich auch ein Komponist dieser Einstellung nichts ändern, sie ist allen in gleicher Weise gegeben, aber zum Kunstmittel wird die Schwere hier erst dadurch, daß der Schaffende sie überwältigt. Er packt sie gewissermaßen und zwingt sie in die von ihm gewollte Bahn hinein. Kein Niederschlag setzt frei an, nirgends findet sich ein Augenblick, in dem die volle Schwere ungehemmt zur Wirkung kommen könnte, sie wird eingegliedert. Man versuche einmal Beethovensche Takte, zunächst am besten aus einem langsamen Satz, mit der Mozartschen „Spitze“ zu begleiten: Gerade die Partie des wichtigsten dynamischen Flusses, der schönsten inneren Bindung, wird man damit durchstoßen; mitleidlos sticht die Spitze an der Stelle des Taktstriches „ins Leben“ hinein. Und ebenso unglücklich, wie er beginnt, setzt sich der Schlag fort. Selbst wenn man ihn noch so langsam ausführt, bleibt er für Beethovens Takte zu rasch, zu selbstverständlich, zu bequem, zu vorwiegend; er ist eben schon fertig, alles ist bereits erledigt, bevor der Beethovensche Niederschlag erst recht in Bewegung kommt. Dies gilt in gleicher Weise für schnelles wie für langsames Tempo, die Mozartsche Schlagform paßt nirgends, Beethoven setzt die Abwärtsbewegung nicht spitz, plötzlich und mit einem Bruch an, sondern allmählich und gebunden. Nach und nach wird der Aufschlag in breitem Bogen und unter Anwendung von viel Dynamik zum Niederschlag umgepreßt. Die Rundung ist hier charakteristisch für den Ansatz. Sie findet nicht überall soviel Zeit wie in den ganz tiefen langsamen Sätzen, und sie ist nicht überall so sehr druck-erfüllt wie dort, aber sie bleibt doch in allen Werken des Meisters. Der allmähliche Übergang von Leicht zu Schwer, der die Schwere nicht gewähren läßt, sondern sie in den Fluß hineinzwingt, läßt sich von Beethovens Persönlichkeit nicht trennen.

Gewiß prägen nun nicht alle Musiker, die grundsätzlich auf den Boden der Beethovenschen Kunstanschauung stehen und die Niederschläge wie er rund bilden, die Eigenheiten dieser Gruppe

<sup>1</sup> Also nicht „rund“ wie zwischen 2 und 3 der obenstehenden Figuren.



in dem gleichen hohen Maße aus. Vielfach erreichen sie als kleinere Geister das Format und die Intensität Beethovens nicht, oder sie entstammen vielleicht einer Zeit, für welche Gestaltung und Beherrschung nicht so sehr die Hauptaufgabe der künstlerischen Betätigung ausmachen wie bei den Klassikern. Doch bleibt auch in dem blassesten Fall der runde vom spizen Ansatz deutlich unterschieden. Keinem Komponisten stehen beide zur Verfügung; jeder Schaffende ist charakterisiert durch die Stellung, die er ein für allemal in der Frage der Schwereeinordnung einnimmt. Sie beruht wieder auf den allgemeinsten Grundlagen der Persönlichkeit<sup>1</sup>.

So führt die Betrachtung der Schwereansätze bereits über die musikalische Sphäre hinaus. „Rund“ und „Spiz“ bedeuten Unterschiede im Verhalten des Komponisten zum Objekt überhaupt, in seiner Stellung zur Welt. Da nun jede Taktfigur nur zwei Niederschlagsstellen hat, die wiederum nur spiz oder rund und nicht auf eine dritte Art gebildet sein können, so ergibt sich eine geringe Zahl von Variationsmöglichkeiten. Ich unterscheide danach drei Gruppen, deren Angehörige in der eben beschriebenen Art — aber nur in dieser — miteinander verwandt sind. Verwandtschaften nach anderen Gesichtspunkten, deren es eine große Zahl, wichtige und minder wichtige, geben mag, sollen damit keineswegs geleugnet werden. Die drei Gruppen bezeichne ich im Anschluß an Nuzens Arbeiten<sup>2</sup>, denen früher auch Sievers folgte, als Typus I, II und III. Nicht nur die äußeren Kennzeichen der Gruppe, sondern auch ihre innere Bedeutung finde ich durch die gesamte mir bekannte Musik hin wieder, jedoch nicht in gleichmäßiger Verteilung. Neben Völkern, deren Komponisten ausschließlich oder vorwiegend nur einem Typus angehören, stehen andere, bei denen alle Möglichkeiten nebeneinander vertreten sind. So kommt in dem dänischen Gesangbuch der Typus I überhaupt nicht vor; er kann hier füglich außer Betracht bleiben. Seine Eigenart: Unterordnung des Schwere Systems unter den spiz ansehenden, überragenden Hauptschlag, geringe Bedeutung der Nebenschwere, dazu glatt und von Taktstrich zu Taktstrich in einem Zug verlaufender rhythmischer Fluß, liegt den Dänen und Norwegern mit ihrer Vorliebe für das starre Gerüst und für die schweren Schläge wohl überhaupt fern. Auch bei den Deutschen, vorwiegend Norddeutschen, und Schweden der Sammlung finden sich keine Angehörigen des ersten Typus, der Mozart-Gruppe<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Es besteht hier natürlich ein wichtiger Unterschied zwischen produktiver Betätigung der Persönlichkeit und rezeptiver Einfühlung in fremde Erscheinungen. Die Grenzen der Rezeption sind viel weiter.

<sup>2</sup> Dittmar Nuz, *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme*, 1908; *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, 1911; *Menschheitstypen und Kunst*, 1921, u. ö. — Ich habe meine Untersuchungen ohne genauere Kenntnis der Nuzschen Lehre ausgeführt und glaube auch heute noch nicht imstande zu sein, die „Körpereinstellungen“ nach Vorschrift anzunehmen. Augenscheinlich sind Ausgangspunkt, Grundlagen und Ziele meiner Arbeit ganz andere als bei Nuz, und es lag nie in meiner Absicht, seine Aufstellungen zu kontrollieren. Trotzdem bin ich zur vollen Bestätigung seiner Typeneinteilung gelangt. Bisher mußte in allen Fällen, deren Nachprüfung mir möglich war, die Rubrizierung auch nach meinen Kriterien in der gleichen Weise erfolgen wie bei Nuz. Ich glaube hierin einen Beweis für die oft angezeifelte musikalische Bedeutung seiner Forschungen sehen zu dürfen. Für die weiteren von Nuz vertretenen Unterscheidungen (warm und kalt usw.) fehlen mir Kontrollmittel, doch komme auch ich zu dem Ergebnis, daß die drei Typen nicht national gebunden sind. Die nationalen Charakteristika, die sich mit Hilfe der Mitbewegungen feststellen lassen, sind ganz anderer Art. Nuzens Ausführungen über anatomische und psychologische Grundlagen der Typen möchte ich nicht ohne Weiteres beistimmen. Für glücklicher und überzeugender halte ich hier Herman Nohls Versuch, den Typen einen weltanschaulichen Hintergrund zu geben. Sein Aufsatz „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“ (2. Aufl. in „*Stil und Weltanschauung*“, 1920), der sich an Nuz anschließt und — angeregt durch Sievers — sogar Mitbewegungen zur Demonstration benutzt, geht beabsichtigtermaßen nicht eben systematisch vor, enthält aber eine Fülle bedeutsamer Beobachtungen. — Von weiterer Literatur vgl. vor allem Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, 1919.

<sup>3</sup> Auch Sievers schreibt die Schlagfigur des Typus I nur ein paar Mal vor, offenbar in irriger Auffassung der betreffenden Stücke. Bei den Männern aus dem Volkstonkreise, J. A. P. Schulz und E. E. F. Weyse, deren Welt uns bereits ferner liegt, ist die Mißdeutung durchaus begrifflich; was aber dazu führen konnte, Carl Nielsen, diesen ganz ausgesprochen „dänischen“ Komponisten mit seinem überaus gehaltenen, schwer schreitenden Rhythmus — ein Andante grazioso schließt bei ihm wie ein Choral! — dem hier so völlig ungeeigneten Typus I zuzuteilen, vermag ich nicht zu erkennen.

Es bleiben denn Typus II und III, dieser der objektiv-darstellende, jener der aktiv überwindende; dieser mit Schlagfiguren, die den nach oben offenen Halbkreis zur Grundform haben, spitz umwendend auf Haupt- und Nebenschlag, jener mit Kurven, die sich als Varianten einer wagerecht oder schräg liegenden 8 erkennen lassen, ohne Härte ansetzend, im Bogen in die Schläge einlenkend; dieser durchweg mit dem mehr oder weniger hervortretenden objektiven Zug eines unpersönlichen Hinundher-Pulsierens von Schwerewerten im Rhythmus, jener immer bemüht, alle „rohen“ Schwerewirkungen auszuschalten und durch persönliche Anstrengung zu ersetzen oder wenigstens durch Führung zu mildern, ein fortwährendes Aufundabwogen dynamischer Spannungen ohne klare Grenzen. Wohin die dänischen Meister gehören, kann nicht zweifelhaft sein. Als repräsentativ stehe hier der wertvollste der im Liederbuch vorkommenden Gesänge mit bekanntem Verfasser, das ernste, trostreiche „Du, som har Sorg i Sinde“ des großen J. P. E. Hartmann.

Allegro maestoso dim.

Du, som har Sorg i Sin - de,      gak ud i Mark og Lund,  
og lad de sva - le Vin - de      dig vif - te karsk og

2. cresc.

sund!      Gak o - ver Høj og da - le og lyd ved Sø - ens Glar til

dim.

Sko - vens Al - vors - ta - le og Kil - dens mun - tre Svar!

Sicherheit, Bestimmtheit und Klarheit des Ausdrucks zeichnen das Stück vor allem aus. Der Text würde eine romantische Behandlung nahelegen, wie sie die deutschen Zeitgenossen gewiß auch gewählt hätten, mit schwimmenden Konturen und wohliger umfangender Stimmung. Davon ist hier nichts. Gleichsam unerbittlich schreitet der Rhythmus Schritt für Schritt vorwärts, die Schlagzeiten kommen mit fast mechanischer Genauigkeit, und die weiblichen Endungen vertragen nicht das geringste schwelgerische Verweilen. Etwas von dem Geiste des Generalbasses der Blütezeit lebt noch in dieser Musik; zumal in den Pausen spüren wir das Bedürfnis nach Füllung durch gehende Wäße, und auch die Punktierungen im 2. und 3. Takt und weiterhin — alles ganz einfache, naheliegende Bildungen — wirken nur darum so stark und sicher, weil sie nicht durch ausdrucksvoll-nachgiebige Überdehnung des punktierten Wertes, sondern gewissermaßen durch mathematische Teilung entstanden sind. Hinter der Dreiachtelnote versteckt sich nicht ein emphatisches Viertel mit unnotierbarem Zwischenwert, den der künstlerische Vortrag erst errahnen müßte, nein, die Werte sind fest abgemessen, und der stetige Puls der Schlagzeiten gibt das Maß dazu. Gleich das Forte des Anfangs setzt klar und mit äußerster Bestimmtheit ein. Es ist kein zugreifendes Zusammenrütteln, wie es einleitende Beethovensche forte-Schläge, deren Ausdruckshöhe durch den Grad der Anstrengung bestimmt wird, zu geben pflegen; im Gegenteil: gleichsam mühelos, gelassen und fest tritt der erste Schlag mit aller Selbstverständlichkeit und Selbstsicherheit ein. Runder Ansat der Begleitkurve würde hier alles verderben; Halt und Haltung dieser, vor allem echten, Musik würden ins Schwanken geraten und in kleinlich-liebenswürdig anmutende, unbedeutende Nachgiebigkeit verkehrt werden. Eine Melodie wie diese, vom Typus II aus betrachtet, ist eine recht mäßige Leistung; erst für den Hörer, der sich in die Grundlagen des Typus III hineinzufinden vermag, wird sie ein wertvolles Dokument. Die Niederschläge setzen glatt und direkt,

ohne alle Windung, fest und bestimmt ein; ein kleiner Aufschlag geht voran, auch zu Beginn, obgleich kein Auftakt da ist. Im Ganzen sehen die Kurven denen Bachs ähnlich, nur führen Hartmanns Schläge tiefer hinab und weiten die Figur des liegenden Halbkreises nach unten aus. Zudem sind sie innerlich noch weniger differenziert als bei Bach. In Deutschland müßte man schon bis in die Zeit H. L. Haslers zurückgehen, um auf Typen von so intakter Ausgeglichenheit zu stoßen. Doch läßt sich dies nicht mehr aus den wenigen Takten des einen Liedes erweisen.

Ähnlich ist die Stellung zum Rhythmus bei Hartmanns Schüler N. W. Gade. Das mag zunächst verwunderlich erscheinen, sind wir doch gewohnt, in Gade den liebenswürdigsten, schmieg-samsten, sentimentalsten Romantiker Leipziger Prägung zu sehen, eine Mendelssohn ähnliche Natur, zwar ohne dessen Genie, aber dafür mit der Verfügung über einen „Jungborn“ folkloristischer Elemente. Die Mitbewegungen geben ein anderes Bild. Gades Rhythmusbehandlung ist von der der deutschen Romantiker weit entfernt und zeigt die Eigenarten, die diesen gemeinsam sind, in keiner Weise.

Es kommt hier ein weiteres wichtiges Kriterium der Mitbewegungen in Frage, das im Gegensatz zu der Betrachtung der Schlagansätze auf ein System von Typen führt, die — wenigstens zu bestimmten Zeiten der Geschichte — historisch gebunden sind. „Romantiker“ in diesem Sinne sind die repräsentativen deutschen Meister in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme von Beethoven, der einem früheren, und Wagner, der einem späteren historischen Typus angehört. Wo die Klassiker mit fest gestalteten, sicher beherrschten, tief und fast senkrecht abwärts geführten Schlägen arbeiteten, vermeiden die Romantiker von Anfang an solche Gestaltungsprobleme. Sie gehen darum der voll wirkenden Schwere aus dem Wege und suchen sie auszuschalten, indem sie die Niederschläge in eine schräge bis nahezu wagerechte Lage bringen. So schweift z. B. Webers Figur weit aus, aber ihre Tiefe ist ganz gering; die Schwere hat kaum Gelegenheit, sich durchzusetzen. Mehr und mehr wächst mit der späteren Romantik die Scheu vor der Schwere. Wie die Kurven ausweisen, müssen Schumann und Mendelssohn das ihnen un-bequem lastende Element von Schlag zu Schlag spüren, und ihre Auseinandersetzung mit ihm ergibt keinen so glücklichen Modus wie bei Weber. Selten nur und oft mühsam findet Schumann den Schwung, der ihn über die unlieb-same Erdennähe hinausführt, und wie vorsichtig hält sich Mendelssohn von allem Hohen, Unbehauenen zurück! Gade kennt solch spätromantische Probleme nicht, weder Schumanns Sorgen noch Mendelssohns Bedenklichkeit. Ruhig, aber frisch und un-bekümmert fallen seine Schläge, wenn auch nicht mit der ursprünglichen Kraft Hartmanns. Sentimentale Biegsamkeit liegt seinem Rhythmus fern; entdecken wir sie bei ihm, so tun wir sie hinzu. Der Puls seiner Zählzeiten hat grundsätzlich denselben objektiv-ungestörten Charakter wie bei Hartmann; die Schläge führen ziemlich senkrecht, aber nicht eben tief hinab und geben in unpersönlichem Hinundher der Musik das feste, unumstößliche Gerüst, dessen der Typus III bedarf. Daß Gade übrigens Mendelssohn stilistisch nahesteht, ist unbestreitbar. Aber nicht, ob zwei Blätter nebeneinander hängen, sondern ob sie vom selben Stamm sind, soll hier gefragt werden. Daß dies nicht der Fall sei, darüber geben die Mitbewegungen klare Auskunft.

So tut man Gade vielfach Unrecht. Doch auch bei objektiverer Würdigung tritt er an Echtheit und Größe hinter Hartmann zurück. Dessen Rhythmusbehandlung entspricht so recht dänischer Eigenart. Sowohl die Volkslieder, wie die Beiträge der anderen dänischen Komponisten zeigen sie durchweg. Gade fehlt hier die Sicherheit des Standpunktes. Zwar bleibt die nationale Grundlage auch bei ihm erkennbar, doch wird sie nicht in den Mittelpunkt gestellt. Gesteigerte Bedeutung kommt ihr nicht zu, und Gade legt das Schwergewicht nicht dort hin, wo die Stärke der Dänen überhaupt liegt. Typus III ist ihre gemeinsame Einstellung, und einfach, unkompliziert und klar, wie ihre Melodien angelegt sind, scheint diese Grundlage überall bis an die Oberfläche durch. Gerade Gade ist einer der schwieriger durchschaubaren Fälle; sonst kommen kaum Faktoren vor, welche die Grundeinstellung durchkreuzen und schwer erkennbar machen. Auch da, wo die zeitgenössischen Komponisten durchaus auf Stimmung ausgehen, bleibt das künstlerische

Bild einsichtig, und nirgends entsteht ein solches Durcheinander von widerstrebenden Einflüssen und so schweren Trübungen der ursprünglichen Anlage, wie sie in der deutschen Musik seit dem 19. Jahrhundert die Bestimmungen so schwierig machen.

Der Ausdruck der dänischen Melodien bewegt sich, im Vergleich zu dem bunten Inhalt eines jeden deutschen Liederbuches, in ziemlich engen Grenzen<sup>1</sup>, die als selbstverständliche Voraussetzungen nicht überschritten werden. Gemeinsam ist ihnen das ruhige, selbstsichere Basieren auf etwas Objektivem. Diesen Halt und diese Abhängigkeit behalten sie immer; weder können sie alles verlieren, noch das Höchste besitzen; vor solchen Extremen, die der Typus II liebt, sind sie geschützt. Zufrieden mit einer vielfach primitiven Technik in der Gestaltung des Objektiven, begnügen sie sich mit den etwas ungelentken Schlägen eines unpersönlich pulsierenden Rhythmus und legen überhaupt auf die kunstvolle Einarbeitung der stereotypen Wendungen des musikalischen Gebrauches nicht viel Gewicht, so z. B. an den Kadenzten (vgl. oben Hartmanns Beitrag!). Hierin erreichen sie manchmal für unseren Geschmack die erlaubte Grenze der Einfachheit und Kunstlosigkeit. Doch läßt man sich immerhin Nabellegendes lieber in solch natürlicher Weise vortragen, als wenn es uns mit Schwall aufgedrängt wird, wie wir es vom Typus II gewöhnt sind.

Die Liste der Vorzüge, wie natürlich auch der Beschränkungen, die den Dänen dadurch erwachsen, daß für sie der objektive Charakter des Kunstwerks selbstverständlich ist, läßt sich noch beliebig verlängern. Vor allem zeigen aber ihre Meister — um nur noch dies eine zu erwähnen — eine entschiedene Begabung dafür, die Dinge so einzuschätzen, wie sie wirklich sind, nicht wie sie sie haben möchten. So verstehen sie durchweg in der Klangbehandlung mit wenig Mitteln und mit besonnener Klangabwägung äußerst geschmackvolle, gewählte Wirkungen zu erzielen. Nur Nygaards Beitrag, der die in allen Ländern nachweisbaren, wenig erfreulichen Kennzeichen der Kriegsliteratur zeigt, stört hier den sympathischen Gesamteindruck der Sammlung. Die Einflüsse des Typus II, der das Tun gern über das Getane stellt und immer in Versuchung ist, die Freude am schwellenden Hervorbringen des Tones zu verwechseln mit der Freude am schönen Klang selbst, sind hier nicht zu spüren. Man stelle sich einmal vor: unser zweites Beispiel (von A. P. Møller), vierstimmig gesetzt mit gleichgültigen Mittelstimmen, und deren eine mit dem sentimentalen Schwall unserer Liedertafelendöre vorgetragen — ich denke, man wird verstehen, daß es nicht paßt.

Überhaupt betrachte man doch jetzt dieses unscheinbare Stückchen einmal etwas näher. In seiner Harmlosigkeit kam es uns zunächst fast wie eine ausgesetzte Harmonieaufgabe vor. Bedeutend ist es auch nach den zwischenliegenden Bemerkungen nicht geworden, aber gewiß erfreulicher. Was zuerst niemand daran erraten, geschweige durch „Reaktion“ feststellen konnte: der schlichte, aber fest betonte nationale Grundzug tritt nun als Anfällung des ganz blaffen und unbestimmten Erlebnisses herzu. War es bei isolierter Stellung des Liedchens dem unerfahrenen Hörer durchaus nicht möglich, auch nur irgend etwas an diesen mit naheliegenden Wendungen gefüllten Takten zu bestimmen — es konnte ja alles auch anders aufgefaßt werden —, so unterliegt es jetzt, nachdem das „dänische“ Milieu sich etwas geklärt hat, keinem Zweifel mehr, daß auch diese Melodie dem Typus III angehört und klare, glatte, spitz einsetzende Schläge verlangt. Verfehlt wäre Drängen und Pressen im Ansatz, denn das „Sentimentalische“ liegt dem Komponisten fern. Er wirkt nicht durch die Intensität seines Strebens und durch das Maß seiner Bemühungen, er strömt sich auch nicht aus, wie es der „Naive“ des Typus I tut, — sein Kunstwerk will, trotz des Textes, keine Kunde vom Tonseker geben und steht wie etwas Objektives und durch sich selbst Wertvolles da. „Es will nicht mehr scheinen, als es ist“, würde man vom Standpunkt des Typus III aus an diesem Werkchen preisen. Es hält sich frei von aller Demagogie, und man spürt in der Betonung des Textes eine stille, aber entschiedene und mit Selbstsicherheit vorgetragene Überzeugtheit. Deshalb wird die Melodie trotz ihrer Kunstlosigkeit in der Deklamation,

<sup>1</sup> „Sangbogen“ trifft überdies eine im einzelnen glückliche, aber im ganzen doch noch besonders einseitige Auswahl.

dem Sinn der Worte vorzüglich gerecht, und die schönen schlanken, unproblematischen, aufgeweckten und frischen Schläge machen sie überdies liebenswert.

Der günstige Eindruck bleibt, solange man das Werkchen von seinen eigenen Voraussetzungen aus begreift. Es gefällt dem deutschen Hörer dann in derselben Weise, wie es dem Komponisten und seinen Landsleuten gefallen hat. Und diese objektive Haltung kann man auch dann noch bewahren, wenn man, um den Typus II kennen zu lernen, unser Lied vom guten Kameraden zum Vergleich heranzieht, an das die ersten Takte Möllers in Tonfall und in der Rhythmisierung des Textmetrums anklängen. Die Trennung der beiden Melodien mit genügender Schärfe vorzunehmen, ist nicht ganz leicht, da die deutsche Weise als echtes Volkslied vielerlei Deutungen zuläßt. Es fehlt an einer einzig-gültigen Originalform, die für uns den Willen des Komponisten darstellen und eine unverrückbare Auffassung erzwingen könnte, und so versagen hier die speziellen historischen Kriterien der Mitbewegung; das Lied läßt sich ebensowohl in Silchers Sinn „romantisch“ fassen, mit Interessewendung auf die Schräglage der Schläge, wie nicht-romantisch, mit indifferenter Schlagrichtung. Allen adäquaten Auffassungen der Melodie jedoch bleiben die Charakteristika des Typus II gemeinsam, zwar nicht in so ausgeprägter Form wie etwa in Liedern von Brahms oder Beethoven, aber immerhin deutlich erkennbar und unentbehrlich für die besondere Wirkung. Als ausgesprochenes Marschlied, das — wenigstens in unserer Auffassung — Begleitung durch mechanisch angegebene Schlagzeiten liebt, eignet sich der gute Kamerad überdies besonders zur Vergleichung mit dem dänischen Werk. Ist denn dieser, mit dem Lied untrennbar verbundene, „gleiche Schritt und Tritt“ nicht dieselbe Erscheinung wie das „objektive, unpersönliche Pulsieren der Schwerewerte“ des Typus III?

Nehmen wir also Möllers Lied noch einmal vor! Bemühen wir uns, seinen eigenen Ton zu treffen, indem wir auf die selbstverständlich-sicher, ganz einfach und nicht aufdringlich einsetzenden Schläge achten, singen wir die Melodie zu Ende und führen wir dazu die Taktbewegungen aus, die — ähnlich denen Hartmanns, aber viel weniger erfüllt — in ausgeglichenerem Puls und schmaler Figur auf Eins rechtshinab, auf Zwei linkshinauf, dann rückläufig linkshinab (3) und rechts wieder hinauf (4) führen. Und fahren wir nun unmittelbar, als ob wir die dänische Weise wiederholen wollten, mit dem guten Kameraden fort; versuchen wir dabei, den Übergang unmerklich zu machen und das neue Lied in der Haltung der alten Schlagfigur weiter zu singen! Natürlich ergibt sich sinnloses Getue. Das zu konstatieren, bedarf es der Mitbewegungen nicht; die Zusammenkoppelung ist eben aus vielen Gründen widersinnig. Im Rhythmus jedoch spüren wir die Mißverhältnisse am ehesten, und hier gewinnen wir am bequemsten Klarheit.

Unser Volkslied, im dänischen Rhythmus gesungen, klingt trocken. Es fehlt die eigenartige Stimmung, und die anheimelnde Atmosphäre, die uns das Lied vertraut macht, ist einfach nicht da. Die Schläge, die eben noch schön und notwendig waren, ragen jetzt wie steife Stelzen aus dem rhythmischen Flusse heraus und verhindern das wandelbar gezogene Mitgehen der rhythmischen Dynamik. Es mangelt den Figuren die Anpassungsfähigkeit. Das deutsche Lied braucht durchgebildete, knetbare, entgegenkommende Bewegungen; seine rhythmische Eigenart kann unter den einfachen, schnell fertigen dänischen Schlägen nicht zur Entfaltung kommen; kaum hat der Fluß begonnen, so wird er schon wieder abgeschnitten; hart setzt die neue Schwere ein und vernichtet alles, was schwellen und ausklingen will. Es ergibt sich so die merkwürdige Tatsache, daß der dänische Niederschlag für unser Lied, trotz des Marschcharakters, zu kurz und zu bestimmt ist. Er setzt zu fest, zu klar und zu unmittelbar ein und kommt zu schnell ans Ende. Die Abwärtsbewegung selbst geht sehr rasch vor sich und „läuft leer“, d. h. man hat das Gefühl, als entspräche ihr eigentlich im Tonrück nichts. Darauf folgt ein Stillstand der Bewegung am unteren Ende der Bahn, es bleibt noch viel Zeit, bis der Aufschlag auf Zwei beginnen kann. Und in diese Stagnation drängt sich nun die ganze Entwicklung der deutschen Melodie, die bis dahin keine Gelegenheit zur Entfaltung gehabt hatte, zusammen und erhält ihr Recht nicht mehr. Schon auf dem ersten Taktstichpunkt, auf der Silbe „hat“, wird das Mißverhältnis der ausgeführten

Bewegung zu der im Kunstwerk geforderten deutlich, noch mehr im zweiten Takt auf „ra“ von Kameraden. Hier spürt man vor allem den falschen Ansat der dänischen Figur. Wie scharf und hart beginnt der Niederschlag und wie langsam und rund „kommt“ die Betonung auf „ra“! Aller überzeugender Nachdruck und aller Gefühlsgehalt der Stelle liegt in diesem rund und allmählich sich vollziehenden Ansat beschlossen. Nach und nach führt der rhythmische Fluß in die Schwere hinein, und rund und crescendo muß auch in der Figur der Niederschlag kommen. Und wie der Fluß sich bald wieder von der Schwere befreit, so gleitet auch die richtige Mitbewegung geschwungen und diminuendo alsbald linksgewendet von der senkrechten Bahn ab. Ganz im Gegensatz zu der dänischen Schlagform ist hier der mechanisch wirkenden Schwere nur sehr wenig Raum gegeben; das fließende Element überwiegt durchaus.

Spitzer und runder Ansat, Typus III und Typus II, dänisches und deutsches Kunstwerk stehen sich gegenüber. Der Versuch, sie zu vermischen oder einander anzugleichen, führt nur zu künstlerischen Unzuträglichkeiten; beide haben einen festen Standpunkt inne, den sie als selbstverständlich voraussetzen und auf den sich der aufnehmende Beurteiler stellen muß, will er Gerechtigkeit üben, wie es die Wissenschaft verlangt. Im letzten Grunde ist es das Gegebene in der Welt überhaupt, vor dem die typischen Standpunkte sich scheiden. Wie der Künstler des Typus III ganz allgemein seine Aufgabe im objektiven Darstellen erblickt, so läßt er auch das objektive Element im Rhythmus, die Schwere, ruhig walten. Dem Typus II dagegen entspricht vor allem Gegebenen eine aggressive Haltung. Auch das Kunstwerk bedeutet hier nur eine Probe subjektiver Bewährung; nicht das Geleistete, die Leistung entscheidet. Wo Gegebenes, Unabänderliches getroffen wird, da wird der Versuch einordnender Überwältigung gewagt; es ist, wie wenn die Welle am Felsen hinaufbrandet: das einzelne Unterfangen zwar aussichtslos, aber in seiner gleichsam frevelnden Energie ein gewaltiges Schauspiel. So steht der Künstler vor der Schwere. Daß er vergebens strebt, hat schon Schiller am sentimentalischen Dichter gezeigt; das Gegebene weicht nicht, dem Rhythmus bleibt die Schwere. Jedoch wird ihre Eigenbedeutung auf das geringste Maß reduziert; sie sinkt im Kunstwerk des Typus II zur Inhaltslosigkeit des Dinges-an-sich herab. Der Künstler überschüttet sie dafür mit einer schwellenden und ebbenden Woge aus dem von ihm gelenkten subjektiv charakterisierten rhythmischen Strom.

So erreicht der Typus II selbst bei höchster Anspannung nicht die klare Sicherheit und selbstverständliche Schärfe der rhythmischen Diktion, die im Kunstwerk des Typus III etwas ganz Gewöhnliches, mit dem mechanischen Walten der Schwere unlöslich Verbundenes ist. Bemüht sich der Typus II um Schärfung der natürlichen Betonungen — er tut es gern, sei es auch nur zur Verstärkung seiner an und für sich geringen Präzision —, so wird dadurch doch nie Mehrung der Schwere oder Annäherung an den objektiven Schwerecharakter des Typus III bedingt. Man denke hier an Beethovens Fortissimi oder an die feurig bewegten Begleitungen bei Weber, etwa an den Schluß der Ozeanarie („Mein Hüon“). Gewiß werden hier alle Mittel und Kräfte aufgeboden, den Rhythmus anzuspornen und die Akzente zu schärfen — und doch, die Schläge bleiben rund. Höchster Schwung wird erzielt, aber keine harten, scharfen Ansätze. Ausführung nach Art des Typus III würde auch hier noch eine viel zu bestimmte, zu klare Rhythmik ergeben. Nicht auf Lautheit oder auf Häufung von Mitteln, noch auf deren Art kommt es an. Beethoven und Weber mögen darin sehr weit gehen, nie trägt jedoch ihre Rhythmik den Charakter des objektiven, unpersönlichen Pulsierens, der wiederum jeder harmlosen dänischen Melodie des Liederbuches ohne weiteres eigen ist. Daß damit auch die Marschbegleitung zum Guten Kameraden nicht verwechselt werden darf, braucht wohl nicht erläutert zu werden. Nicht immer zum Vorteil des Liedes bedeutet sie, ähnlich wie Webers Orchesterbegleitung, eine Schärfung der Zählzeiten und hat mit typischer Charakteristik nichts zu tun.

Alle dänische Musik — soweit mir bekannt — gehört dem Typus III an<sup>1</sup>. So durfte bei

<sup>1</sup> Auch Stuz a. a. O. (Register!) ist zu diesem Ergebnis gekommen.

dem eben durchgeführten Vergleich ein kleinerer Meister als Vertreter der dänischen Rhythmusbehandlung überhaupt gelten. Falsch wäre es dagegen, die am Lied vom guten Kameraden oder an Beethoven und Weber gewonnenen Ergebnisse über die ganze deutsche Musik ausdehnen und somit zu nationalen Kriterien erheben zu wollen. Denn wenn auch in Deutschland der Typus II an Häufigkeit überwiegt, so kommen doch die beiden anderen Typen durchaus nicht selten vor, und deutsche Eigenart ist ihnen in keiner Weise abzusprechen. Jedoch hat der Typus II auch auf sie in besonderer Weise eingewirkt und gewissermaßen abgefärbt. Das zeigt sich bei der Behandlung des Druckes in der Figur. Beim Typus II ist es ja das nächstliegende, daß der größte Nachdruck, der eigentliche Schwerpunkt, bald nach dem runden Crescendo-Ansatz, also schon zu Beginn des Niederschlages erreicht wird. Bei den Typen mit spitzem Ansatz entfällt dieser Grund. Trotzdem findet sich die Hochlage des Schwerpunktes in den Schlägen durchweg bei allen deutschen Komponisten. Stets tritt der stärkste Nachdruck bereits oben im Schläge auf, und der größte Teil der Abwärtsbewegung ist mehr ein Ziehen aus dem Schwerpunkt heraus als ein Streben zu ihm hin. Nicht also die Einstellung des Typus II, sondern diese eigenartige Anordnung des Nachdruckes, die mir aber nur durch Einwirkung des Typus II verständlich erscheint, darf als nationales Kriterium gelten. Je deutscher eine Musik, desto deutlicher dies deutsche Charakteristikum. Man denke nur an die Romantik und an das deutsche Sentiment im Volkslied und in der Kunstmusik. Bei Schubert etwa erfüllt die spitz ansetzenden und sehr schräg verlaufenden Abstriche ein einziges Ziehen und langames Lösen von dem hochgelegenen Schwerepunkte. Man vergleiche damit französische Tonwerke; die Schläge bestehen dort überall — selbst an sentimentalischen Stellen, die romantisch genannt werden — fast ganz aus Elans, die in tiefstliegende Schwerepunkte hineinführen. Die Hauptbewegung liegt hier vor der Erreichung des größten Nachdruckes, in Deutschland folgt sie danach. Wie dem Deutschen seine Art selbstverständlich erscheint, so bedeutet für französisches Wesen der trefflichere, unerbittlich ins Ziel eilende, mit äußerster Präzision durchgeführte Schlag den Inbegriff der rhythmischen Zähigkeit überhaupt.

Zur Beobachtung solcher nationaler Konstanten bietet das dänische Liederbuch nicht viel Gelegenheit. Die in ihm vertretenen Deutschen gehören zwar dem Typus II an, und auch Joh. Chr. Gebauer verleugnet seine deutsche Abstammung nicht<sup>1</sup>. Aber nur Fr. Pacius mit seiner finnischen Nationalhymne und der Altonaer Chr. E. Fr. Weyse zeigen prononziert deutsche Druckführung und Hochlage der Schwerepunkte. Den Dänen liegt der deutsch-sentimentale Zug vollends fern, ihre klaren, glatten Schläge sind in dieser Hinsicht indifferent. Auch die beiden um die Mitte des 18. Jahrhunderts geborenen Liederkomponisten deutscher Abstammung, J. A. P. Schulz und H. D. K. Zinck, messen der Herausarbeitung der Druckverhältnisse keinen großen Wert bei. Ihre — für den Volkston bezeichnenden — Figuren verlaufen ohne dynamische und formale Besonderheiten einfach und still und stellen sich in (bewußten) Gegensatz zu dem barocken Geschaukel des Kantatenstils. Erfahrungsgemäß neigen wir in Liedern dieser Zeit, vor allem, wenn punktierte Noten vorkommen, dazu, im Rhythmus allzusehr „mitzugehen“ und Feinheiten im modernen Sinn herauszuheben. Gewiß zu Unrecht; die zarten Kunstwerke werden dadurch ungebührlich überlastet. Ihnen entspricht, auch in der fröhlichsten Weise, ein stilles, fast schematisches Schlagen, ohne viel Druck und Prägnanz.

So führt die Gehaltsanalyse, die hier immerhin nur angedeutet werden konnte, mit Hilfe der Mitbewegungen zur strengen Scheidung von dänischem und deutschem Wesen, kennbar an der Stellung zum Rhythmus, die bei beiden Völkern auf grundsätzlich verschiedenen Voraussetzungen beruht. Nicht von Stil und Form im gebräuchlichen Sinn ist hier die Rede. Wie Gades Beispiel zeigt, können Ähnlichkeiten im stilistischen und formalen Apparat die prinzipielle Divergenz nicht im geringsten beeinflussen. Si duo faciunt idem, so kommt es auf die Gesichtspunkte an, wo-

<sup>1</sup> Im Liederbuch hat der harmlose Mann (geb. 1808) unverdientermaßen eine ganz barocke Schlagfigur zugewiesen erhalten.

durch die facientes auf das idem geführt werden, und wenn sie Däne und Deutscher sind, non est idem. Denn was bedeuten uns die sogenannten philistischen Abhängigkeiten? Meinen wir nicht ihren Sinn und ihre geistigen Ursachen, wenn wir viel Aufhebens von ihnen machen? Das rohe, unausgebeutete Material, in dem vielleicht Wichtiges, vielleicht auch Gleichgültiges verborgen liegt, hat doch nur vorläufigen Wert als Zwischenprodukt. Nicht auf äußere Beziehungen, die zufällig und beinahe sinnlos sein können, kommt es an; die sorgfältigste Zusammenstellung dänischer Stileigentümlichkeiten braucht ja noch keinen Aufschluß darüber zu geben, weshalb dies alles gerade dänisch sei. Solche Erkenntnisse erschließen sich nur beim Hinabdringen zum Sinn der musikalischen Phänomene, beim Rückdeuten auf eine allgemeinere Sphäre, in der die Erscheinungen wurzeln. Und hier führen die Untersuchungen immer wieder zurück auf den Komponisten und seine Persönlichkeit, auf ihre Grundlagen, ihren Umfang, ihre Grenzen. Von hier aus begriffen, haben die Formen Sinn und Gehalt. „Die Sonate“ ist eine leere Form, die verschiedenen, ja entgegengesetzten künstlerischen Absichten gedient hat; ihre äußere Geschichte bleibt daher ein unrationaler Wirrwarr. „Beethovens Sonate“ dagegen bedeutet nicht nur ein äußerlich fester bestimmtes Gehäuse, sondern fast auch einen deutbaren Gehalt; man kann vernünftigerweise nach ihrem Sinn fragen. Sie enthält für uns das Erlebnis des Beethovenschen Formwillens. Gewisse Grundzüge der Konstruktion ergeben sich uns als untrennbar von der Persönlichkeit des Meisters, als unausbleiblich bedingt durch sein Aufbauideal.

Die Persönlichkeit des Komponisten ist der sichere Boden, den man bei der Sinnerfüllung der musikalischen Erscheinungen unter den Füßen fühlen muß; Ungewisses und Schwankendes erhält von hier aus seinen festen Platz, scheinbar Unverständliches wird bedeutungsvoll. Und weiter schreitet man fort vom Individuellen zum Typischen, von den selbstverständlichen Voraussetzungen der Persönlichkeit zu den gemeinsamen Grundlagen von Gruppen, die durch tief hinabreichende Grenzen — z. B. nationale oder historische — umschlossen werden. Wiederum heißt es, Umstände von allgemeinsten Art ins Auge fassen: Grundhaltungen und letzte Stellungen zur Welt und ihren Aufgaben, Richtung des Strebens überhaupt, Kunst- und Musikanschauung, selbstverständliche Forderungen, die an das Kunstwerk gestellt werden, Meinung von den künstlerischen Werten überhaupt, die verwirklicht werden sollen. Natürlich gelten dabei nicht die Anschauungen, die der Künstler bewußt als die seinen formuliert und verkündet, sondern die, denen er (vielfach unbewußt) in seinem Schaffen folgt. Selten nur hat ein Künstler Klarheit über diese letzteren; sie werden zumeist nicht als etwas Besonderes bemerkt oder aber als das Banalste einer Überlegung nicht für wert erachtet.

Auch der Hörer pflegt achtlos daran vorüberzugehen. Er stellt sich je nach den Erfordernissen des jeweils vorliegenden Tonstücks ein — wenn auch meist nicht mit der nötigen Entschiedenheit —, und dies Allerselbstverständlichste beschäftigt ihn nicht weiter. Hier helfen die Mitbewegungen. Sie lenken die Aufmerksamkeit immer wieder auf die fundamentalen Punkte und leisten, an sich wertlos, gute Dienste, indem sie das Gesuchte anschaulich und unmittelbar, ohne Zwischenschaltung von Bildern und Begriffen, geben. Einsichtigkeit und Evidenz müssen wir von ihren Resultaten verlangen. Es geht nicht an, wenn uns die Methode der „Reaktionen“, die doch für Verwendung in der künstlerischen Sphäre an allzu primitiver Grundlegung leidet, vor rätselhafte, schier unerklärliche neue Tatsachen stellen will. Wir brauchen nicht gefast zu sein auf alles. Im Gegenteil, vom musikalischen Erlebnis gehen wir aus, zu ihm kehren wir auch zurück; anderes, als was in ihm enthalten, kann keine Methode zutage fördern. Und in der Tat deckt die rhythmische Analyse keine neuen Phänomene auf. Sie legt nur fest, scheidet und ordnet, was im Grunde schon einem jeden bekannt war.

Kaien wollen von der Wissenschaft nur Ergebnisse, die Forschung selbst geht sie nicht an. Unbarmherzig wird Zusammendrängung dessen verlangt, was die Wissenschaft auf weiten, mühseligen Wegen erkundet hat. Auch unsere Schüler, die ja nicht zu Fachleuten, sondern zu aufnahmefähigen Hörern erzogen werden sollen, brauchen keine halbfertigen Forschungen — am



wenigsten aus der internationalen Formengeschichte —, sondern sinnvolle, einsichtige Resultate. Ihnen davon einen ganzen Koder zu bieten, ist heute noch keine leichte Aufgabe, und die Anforderungen, die damit an den Pädagogen gestellt werden, sind gewiß nicht geringer als die, denen der Forscher genügen muß. Aber sollte der Schüler höherer Schulen — für die Volksschule kommt das objektive Gerechtwerden hier wohl weniger in Betracht — nicht davon wissen müssen, wie große Meister ihre eigene, eigen-charakterisierte Musik haben, und wie man sich um das Verständnis ihres persönlichen Kunstwillens sowie um das Streben ganzer Völker und Zeiten bemühen müsse, damit ein volles musikalisches Erlebnis zustande komme? Sollte nicht ein jeder die Grundlagen der nationalen, seiner eigenen Musikauffassung kennen lernen? Müßte es nicht — für den jungen Dänen z. B. — wichtig sein, zu erfahren, wie prinzipiell verschieden sich der Deutsche vor musikalischen Aufgaben verhält? Würde es ihm nicht nützen, einzusehen, daß zwar der Norweger mit ihm der gleichen Ansicht ist, daß aber für den Schweden andere Bedingungen gelten, und daß dessen Musik, die wie schon Rus behauptet hat und wie die Probe an den schwedischen Stücken des Gesangbuches ausweist — dem Typus II angehört, die unerbittliche Schärfe und das Stützen auf Objektives fremd sind?

Ruhig Schwedisches Volkslied (Sangbogen Nr. 49).

Wäre es nicht gut, wenn der reifere Schüler lernte, die entschiedene Klarheit im Rhythmus der dänischen Weisen im Gegensatz zu den rund verlaufenden Schlägen und der „arbeitenden“, auf- und abschwellenden, alle Grenzen verwischenden Dynamik des schwedischen Volksliedes als grundsätzlichen Unterschied zu begreifen?

Sollten hier nicht wichtige Aufgaben liegen, weniger für den Unterricht im Musizieren, als für den in der Musik?

## Bücherschau

- Über, Adolf. Die Musikinstrumente und ihre Sprache. (Zellenbücherei Nr. 71.) 8°, 97 S. Berlin 1924, Dürr & Weber. Gz. 1,2.
- Ukos, Pauler. Liszt Ferenc Gondolatvilága. 8°, 62 S. Budapest 1922, Fiadja Budavári Tudományos Társaság.
- Ubbini, Eugenio. Beethoven e le sue cinque sonate per violoncello. Turin 1923, Bocca. 5 L.
- Uttmann, Wilhelm. Chamber Music Literature. Catalogue of chamber music works publ. since 1841. 3. enlarged and rev. ed. 8°, VIII, 170 S. Leipzig 1923, Carl Merseburger; London, Goodwin & Tabb; New York, E. Fischer; Paris, L. Rouhier. Gz. 5.
- Bagier, Guido. Max Reger. 8°, 318 S. Stuttgart-Berlin 1923, Deutsche Verlags-Anstalt.
- Bartók, Béla. Volksmusik der Rumänen von Maramures. (Sammelbände f. vergl. Musikwissenschaft. Bd. 4.) 4°, XXXVII, 224 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 12,50.
- Bas, Giulio. Méthode d'accompagnement du Chant Grégorien et de Composition dans les huit modes, suivie d'un Appendice sur la Réponse dans la Fugue. Tournai 1923, Desclée & Co.

- Beethovens, Ludwig van, Konversationshefte. Hrsg. von Walter Nohl. Erste Lieferung. 8<sup>o</sup>, 178 S. München 1923, D. C. Necht Verlag. Gz. 5.
- Beethoven, Ludwig van. Sämtliche Briefe. Hrsg. v. Emerich Kastner. Völlig umgearb. u. wesentlich verm. Neuausg. v. Julius Kapp. 8<sup>o</sup>, 854 S. Leipzig [1923], Hesse & Becker. Gz. 8.
- Brands, Ernst. Suite, Sonate und Symphonie. Ein Beitrag zur musikalischen Formenlehre. (Sammlung Bartels. Nr. 5.) 8<sup>o</sup>, 32 S. Braunschweig 1923, F. Bartels. Gz. —.30.
- Bridge, Frederic. Shakespearean Music in the Plays and Early Operas. 8<sup>o</sup>. London 1923, J. M. Dent & Sons. 10 s. 6 d.
- Burgess, Francis. The Rudiments of Plainchant. 8<sup>o</sup>. London 1923, Office of Musical Opinion. 1 s.
- Chartier, J. J. F. Des droits du musicien sur son œuvre. 8<sup>o</sup>. Paris 1923, Librairie Dalloz. 25 Fr.
- Corodini, F. A. M. Abbatini, Giov. Apolloni, Lodov. Cenci. 8<sup>o</sup>. Arezzo 1922, Soc. Tip. Aretina.
- Donati Pettoni, G. D'Annunzio e Wagner. 8<sup>o</sup>. Florenz 1923, Le Monnier. 8.50 L.
- Eisenmann, Alexander. Das große Opernbuch. 4.—6. Tsd. 8<sup>o</sup>, VIII u. 418 S. Stuttgart u. Berlin 1923, Deutsche Verlags-Anstalt. Gz. 7.
- Sinizio, L. Quello che ogni pianista deve sapere. 8<sup>o</sup>. Neapel 1923, Frat. Curci. 8 L.
- Sleming, George J. The Music of the Congregation. 8<sup>o</sup>. London 1923, Faith Press. 1 s. 6 d.
- Slemming, Willi. Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. (Schriften d. Gesellschaft f. Theatergeschichte. Bd. 32.) 8<sup>o</sup>, XVI, 308 S. Selbstverlag d. Gesellsch. f. Theatergesch., Berlin 1923. (Nur f. Mitglieder, Jahresbeitrag 7000 M.)
- Slower, Newman. George Frederic Handel, his personality and his times. 8<sup>o</sup>. London 1923, Cassell. 21 sh.
- [Srimmel, Theodor von.] Beethoven-Forschung. Heft 9. 8<sup>o</sup>, 36 S. Mödling 1923, J. Thomas. Gz. —.90.
- Gabeaud, A. Cours raisonné de Solfège et de Théorie élémentaire. Préface de V. d'Indy. Paris 1923, M. Senart. 15 Fr.
- Gardner, George, u. Sydney H. Nicholson. A Manual of English Church Music. London 1923, S. P. C. K. 10 s. 6 d.
- Gianturco, L. Claude Debussy. fl. 8<sup>o</sup>. Neapel 1923, L. Piero. 4 L.
- Guericke, Walrad. Die Orgel und ihre Meister. Eine Einführung in das Instrument u. seine Spielweise. Erlebtes und Erdachtes. (Sammlung Bartels. Nr. 10.) 8<sup>o</sup>, 27 S. Braunschweig 1923, F. Bartels. Gz. —.30.
- Haydn, Joseph. Die Schöpfung. Die Jahreszeiten. Hrsg. v. Georg Richard Kruse. (Dra- torienterte Bd. 2.) fl. 8<sup>o</sup>, 44 S. Leipzig [1923], Ph. Reclam jun. Gz. —.30.
- Heindel, Max. Mysteries of the great operas: Faust, Parsifal, the Ring of the Niebelung, Tannhäuser, Lohengrin. 8<sup>o</sup>. Mt. Ecclesia, Oceanside, Cal.: Rosicrucian Fellowship. 2 \$.
- Juré, J. L'Esthétique de l'Orgue. Préface de Ch. M. Widor. Paris 1923, M. Senart. 18 Fr.
- Jeppesen, Knud. Palestrinastil med særligt henblik paa dissonansbehandlingen. 8<sup>o</sup> 296 S. Kopenhagen 1923, Levin & Munksgaards Forlag.
- Jöde, Friß. Unser Musikleben. Absage und Beginn. 8<sup>o</sup>, 81 S. Wolfenbüttel 1923, J. Zwißler. Gz. 3.50.
- Kirnbauer, Franz. Das deutsche Bergmanns-Volkslied. (Sonderabdruck a. d. Zeitschr. „Das deutsche Volkslied“, hrsg. vom Deutschen Volkslied-Verein Wien, XXV. Jahrg. 1923.) fl. quer 8<sup>o</sup>, 16 S. Zu beziehen durch: Zentral-Inspekt. B. Richar, Wien 4, Schönburgstr. 17.

- Klier, Karl Magnus. Die volkstümliche Querpfeife (Schwegel, Seitenspeife) und ihre Spielweise. (S.-M. aus der Zeitschr. „Das deutsche Volkslied“, hrsg. vom Deutschen Volksliedverein Wien, XXV. Jahrg. 1923.) fl. quer 8°, 16 S. Zu beziehen durch: Zentral-Inspektor W. Michar, Wien 4, Schönburgstr. 17.
- Küfel, Georg. Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr. Mit einem Vorwort des Herausgebers: Grundriß der Ortsmusikgeschichte. (Königsberger Studien z. Musikwissenschaft, hrsg. v. Musikwissenschaftl. Seminar d. Universität unter Leitung v. Joseph Müller-Blattau. 2. Bd.) 8°, 112 S. Königsberg 1923, R. Jüterbock.
- Lach, Robert. Eine Tiroler Liederhandschrift aus dem 18. Jahrhundert. (Akad. d. Wissenschaften. Philos.-hist. Klasse Sitzungsberichte. Bd. 198, Abh. 5.) gr. 8°, 62 S. Wien u. Leipzig 1923, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G. Gz. 3.
- Liszt, Franz. F. Chopin. 6 éd. gr. 8°, V, 312 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 6.
- Maranesi, Francesco. Il Cigno di Pesaro, conferenza. 8°. Fermo 1923.
- Mensel-Klarbach, Alfred v. Alt-Münchener Theater-Erinnerungen. 24 Bildnisse. 8°, 154 S. München 1923, Knorr & Hirth. Gz. 3.
- Meyer, Fritz. Allerlei von der Violine. Unterhaltende und belehrende Vorlesungen mit zahlr. Abb. (Sammlung Bartels Nr. 4.) 8°, 135 S. Braunschweig 1923, F. Bartels. Gz. 1.20.
- Musikjahrbuch, Deutsches. Hrsg. v. Wolf Cunz. Jahrg. 1. gr. 8°, 268 S. Essen 1923, Rhein. Musik-Verlag Otto Schlingloff. Gz. 5.
- Natali, Giulio. La vita e le opere di Pietro Metastasio. (Biblioteca studenti 530/531.) 8°. Livorno 1923, Giusti. 3 L.
- Orel, Alfred. Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst. (In: D. Katanu, Grillparzerstudien, S. 278—298. Wien 1923.)
- Petrich, Hermann. Ernst Moritz Arndt und das Kirchenlied des letzten Jahrhunderts. (Chorführer unseres Kirchenliedes. Nr. 4.) fl. 8°, 8 S. Berlin 1923, Schriftenvertriebsanstalt. 250 M.
- Petrich, Hermann. Paul Gerhardt und die Blüte evangelischen Kirchenliedes. (Chorführer unseres Kirchenliedes. Nr. 2.) fl. 8°, 8 S. Berlin 1923, Schriftenvertriebsanstalt. 250 M.
- Pfordten, Hermann Fr. von der. Der Musikfreund. Gemeinverst. Einführung in die Musik. 2. Aufl. (Wege zur Praxis.) 8°, 87 S. Stuttgart [1923], Francksche Verlh. Gz. 1.20.
- Pulver, Jeffrey. A Dictionary of Old English Music and Musical Instruments. 8°, London 1923, Regan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd. 12 s. 6 d.
- Racq, Jules. Un bienfaiteur de l'humanité: Rossini ou la gaité en Musique. 8°. Montreux 1923, Arts graphiques A. Fiegoraz.
- Sachs, Curt. Die Musikinstrumente. (Jedermanns Bücherei. Abt.: Musik.) 8°, 108 S. m. 40 Bildern. Breslau 1923, Ferd. Hirt.
- Schmig, Arnold. Beethovens „Zwei Prinzipie“. Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau. 8°, 110 S. Berlin 1923, Ferd. Dümmler.
- Servières, Georges. Documents inédits sur les Organistes français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. 8°. Bureau d'édition de la Schola Cantorum. 2.75 Fr.
- Stier, Ernst. Psychologie und Logik in der Musik. Anregungen für Freunde der Tonkunst. (Sammlung Bartels Nr. 9.) 8°, 70 S. Braunschweig 1923, F. Bartels. Gz. 1.
- Truchia, G. Lo studio del Pianoforte. Nuovi principi tecnici e didattici nel sistema Paccagnella. Bologna 1923, Mattiuzzi & Biancani. 2 L.
- Venezian, G. La teoria della musica. 3 voll. 8°. Triest 1923, Trani. 60 L.
- Waltershausen, Herm. Wolfgang v. Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie. (Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen. Nr. 4.) 8°, 171 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 1.75.

- Widmann, Wilhelm. Die Orgel. (Sammlung Kösel 98.) fl. 8°, X, 177 S. Kempten [1923], J. Kösel & F. Pustet. Gz. 3.
- Williams, Alfred. Folk-songs of the upper Thames. With an essay of folk-song activity in the upper Thames neighbourhood. 8°. London 1923, Duckworth. 12 sh. 6 d.

## Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, J. S. Sonate A dur f. B. u. Pfte. bearb. von Max Reger. Berlin [1922], Simrock. Gz. 2.50.
- Bach, J. S. Weihnachtsoratorium. Nach der Ausgabe der Bachgesellschaft und nach dem in der Preuß. Staatsbibliothek befindl. Autograph rev. u. mit Vorwort verf. von A. Schering. Kl. Part. Leipzig [1923], E. Eulenburg.
- Bach, Karl Ph. Em. Dreißig geistliche Lieder f. Gesang mit Pfte., ausgewählt u. hrsg. von Herman Roth. Leipzig [1922], Peters. Gz. 6.
- Bach, Karl Ph. Em. Sonate E dur f. Fl. u. Pfte. bearb. v. A. van Leeuwen. Leipzig [1923], Zimmermann. Gz. 2.
- Bach, W. Friedemann. Konzert in F dur f. 2 Pianoforte neu bearb. v. Br. Hinz-Reinhold. Leipzig [1923], Steingraber.
- Beethoven. Fis dur-Sonate op. 78. Faksimiledruck des Autographs. 16 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 15.
- Boccherini, Luigi. I. Quintett in D dur f. Gitarre, 2 Violinen, Bratsche u. Cello. hrsg. von G. Albert. Leipzig [1923], Zimmermann. Gz. 3.50.
- Boieldieu, F. A. Trio op. 5 pour Piano, Violon et Violoncello. Recueilli par G. de Saint-Foix. Paris, Senart.
- Brahms, Johannes. Vier ernste Gesänge. op. 121. Faksimiledruck des Autographs. 16 S. München [1923], Drei Masken-Verlag. Gz. 20.
- Cesar, Joh. Martin. Magnificat, sechsst. — Sicut mater, dreist. Part. Leipzig [1923], Siegel. Gz. 1.50.
- Dalayrac, Nicolas. Gulnare. Scène IV. — Scène II. Recueilli par H. Capet. Paris, Senart.
- Frescobaldi, Girolamo. Partite per Clavicembalo, trascritte per Pianoforte, raccolte, rivedute e illustrate da F. Boghen. Mailand [1923], G. Ricordi & C.
- Grétry, André E. M. L'amitié en épreuve. Comédie. Act II. (Collection complète des œuvres de Grétry publ. par le gouvern. belge. XLIII<sup>ième</sup> livraison.) Part. Leipzig [1922], Breitkopf & Härtel. Sm. 20.
- Hagius, Conrad. Psalm 117: Lobet den Herren alle Heiden. Sechsst. Magnificat auf Luca Marenzios Madrigal „Itene a l'ombra“. — Et exultavit, fünfst. Hrsg. v. Max Seiffert. Part. Leipzig [1922], Siegel. Gz. 1.50.
- Händel, G. Fr. Gesamt-Ausg. bearb. von Max Seiffert. Concerti grossi. Orch.-Konzert Nr. 24. Wassermusik. Part. Leipzig [1923], Breitkopf & Härtel.
- Händel, G. Fr. Orgelkonzert Nr. 5 d moll. Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausg. ... bearb. von Max Seiffert. Part. Leipzig [1922], Breitkopf & Härtel.
- L. T. A. Hoffmanns musikalische Werke. Hrsg. von G. Becking. Bd. II, Nr. 1 (Quintett). Leipzig, Siegel.

Von Beckings dankenswerter Hoffmannausgabe liegt jetzt das Harfenquintett vor (vgl. des Unterzeichneten Besprechung im Märzheft 1923 dieser Zeitschrift). Des Herausgebers feinsinnige Bemerkungen über die werdende romantische Form der Tonerschöpfungen des Voll-

romantikers räumen hoffentlich endgültig mit der Legende von der Inferiorität und klassischen Befangenheit des Musikers Hoffmann auf. Dieser hält das Interesse der Allgemeinheit dauernd wach. (In Berlin entdeckte Schnapp die Partitur der „Maske“, in Hamburg plant man eine Aufführung der „Luftigen Musikanten“ nach der Pariser Partitur, in München ist das Kunzsehe Familiengemälde, das Hoffmann — überraschend frisch und formvollendet — gemalt, wieder aufgetaucht; ein rühriger Kölner Verlag plant eine Herausgabe der bis jetzt zurückgehaltenen Zeichnungen des Künstlers usw.) Beckings einfühlsame Herausgeberarbeit und seine textkritischen Grundsätze verdienen volle Anerkennung. Er erkennt den „formbildenden Gegensatz zwischen Verwirrung und dolce“ bei Hoffmann, einen Gegensatz, den auch Unterzeichneter in der Gegenüberstellung des Kontrapunktikers und Lyrikers zu finden glaubte. Gerade über diesen (platonischen) Lyriker hat, was zur Ergänzung mitgeteilt sei, unlängst der Literaturhistoriker E. G. v. Maaßen treffende Worte gesprochen (vgl. Julia Mark-Meliquien. Der grundgescheute Antiquarius. Januar 1923, S. 79).

Erwin Kroll.

**Hoffmann, C. T. A.** Klavier-Sonate cismoll und Andante aus der Fdur-Sonate. Hrsg. und eingeleitet von G. v. Westerman. (Musikalische Stundenbücher.) München 1921, Drei Masken-Verlag.

In der hübsch ausgestatteten Reihe der musikalischen Stundenbücher bildet dieses Bändchen naturgemäß einen besonderen Anziehungspunkt; denn der Erzromantiker hält noch immer das allgemeine Interesse rege. Leider genügt des Herausgebers Einleitung weder rein stilistisch (ganz abgesehen von den zahlreichen Interpunktionsfunden), noch auch sachlich den Anforderungen, die man an einen derartig exponierten Stoff stellen muß. Hoffmanns Beziehungen zu Nothlig sind verzeichnet, seine Stellung in der Geschichte der deutschen Musikkritik konnte schärfer umrissen werden, die Natur seiner Musik vollends ist verkannt, da W. sie als durchaus klassisch anspricht. Demgegenüber muß auf die Vorbemerkungen, die Becking seiner Hoffmannausgabe mitgegeben hat, hingewiesen werden. Auch das schwierige, bis an die Wurzeln der romantischen Psyche greifende Problem, weshalb Hoffmann, der Musiker, zum Dichter wurde, ist vom Herausgeber nicht in seiner ganzen Tiefe erfaßt worden. Dankenswert ist sein Hinweis auf J. S. Bachs Tofkaten als Vorbilder der Hoffmannschen Klavier-Sonaten; freilich dürfen hier auch Ph. E. Bachs Werke nicht vergessen werden. Der „Grundsatz“, das Hoffmannsche Autograph „ohne Hinzufügungen“ abzudrucken, wobei zahlreiche Versehen unterliefen, bedeutet eine bedauerliche Härte dem Laien gegenüber, der wenig mit dem Gebotenen wird anfangen können. Hier mußte die Vorlage mit einfühlendem Verständnis bearbeitet werden, wobei ja die Urfassung immer noch irgendwie erkennbar bleiben konnte.

Erwin Kroll.

**Knüpfer, Sebastian.** Motette: Mein Gott, betrübt ist meine Seele f. 2 S., A., 2 T. u. B. bearb. v. A. Schering. Part. Leipzig [1923], Kahnt. Gz. 1.

**Lente-Film Composities.** Nederlandsche Boerendansen. Muzikale Bewerking door Julius Röntgen, Folkloristisch ingeleid door D. J. van der Ven. (Uitgave XL der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis.) 4<sup>o</sup>. 16 S. Text, 19 S. Musik. Amsterdam 1923, G. Alsbach & Co. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**Leo, Leonardo.** Concerto a quattro Violini obbligati; revisione e realizzazione dell'accompagnamento di Pianoforte a cura di Enrico Polo. Mailand [1923], G. Ricordi & C.

**Mattheson, Johannes.** Zwölf Kammer-Sonaten f. Fl. u. Pfte. In freier Bearbeitg. v. e. M. hrsg. von A. van Leeuwen. 2 Hefte. Leipzig [1923], Zimmermann. Gz. à 5.

**Méhul, Et. Nicolas.** L'Irato où l'Emporté. Scène 10. Recueilli par H. Expert. Paris, Senart.

**Leopold Mozarts Notenbuch,** seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen siebentem Namens-tag (1762) geschenkt. Zum erstenmal veröffentlicht v. Hermann Abert. querfolio, VIII u. 51 S. Leipzig 1922, E. F. W. Siegels Musikalienhdlg. (M. Linnemann).

Seinem überaus aufschlußreichen Aufsatz über dieses Notenbuch im Glück-Jahrbuch 1917 (S. 51—87) hat Hermann Abert nun auch die ebenso sorgsame, wie von seiten des Verlegers sehr geschmackvolle Veröffentlichung folgen lassen, und damit nicht nur allein den Mozartfreunden und der Mozartforschung, sondern überhaupt der musikgeschichtlichen Disziplin einen großen,

heute noch kaum abschätzbaren Dienst erwiesen. Denn dieses Notenbuch steht überhaupt einzig da. Einer der kritischsten Musiker seiner Zeit, Leopold Mozart, hat hier mit besonderer Liebe und zu besonderen Zwecken eine sehr umfangreiche Sammlung angelegt, die ihren Wert in sich trägt, und zwar in verschiedener Hinsicht. Vor allem als eine Sammlung von Musikstücken aus der ebenso kritischen wie wichtigen Übergangszeit von 1750 und zwar im Hinblick auf Norddeutschland. Denn, wie Albert einwandfrei nachgewiesen hat und wie sich aus den Stücken von selbst ergibt, weist die Anthologie vorwiegend norddeutschen Charakter auf und hat als solche, da sie zudem von der Ferne, von Süddeutschland aus, gesehen ist, überhaupt kein Gegenstück in dieser Zeit. In diesem Sinn ist das Notenbuch eine stilistische Sammlung ersten Ranges und dürfte in Zukunft von keinem außer acht gelassen werden, der auf diesem Gebiet — ausgewählte norddeutsche Haus- und Gesellschaftsmusik von 1740—60 — seine Studien treibt. Außerdem gehört das Buch in die Geschichte der Suite, zu der sie einen originellen Beitrag gibt. Indessen, über alle diese Fragen findet man in dem genannten Aufsatz, den man erst jetzt seiner vollen Bedeutung nach würdigen kann, in Kürze auch in dem Vorwort zu der Ausgabe gründlichsten Bescheid. Manches läßt sich noch zum Nachweis einzelner Stücke tun, einiges könnte auch ich beibringen, doch scheint mir nunmehr diese Frage von nebensächlicher Bedeutung zu sein. Statt dessen seien lieber ein paar andere Fragen angeregt.

Man darf als erstes fragen, wie Leopold dazu kam, der Sammlung einen derart norddeutschen Charakter zu geben. Leopold stand, trotz seiner sonstigen Vorliebe für norddeutsches Geisteswesen, musikalisch durchaus auf süddeutsch-italienischer Grundlage, die gerade bei ihm, einem beschränkten Talent, ihre Grenzen klar genug aufzeigt. Daß sich dieser Leopold bewußt geworden war, erscheint mir bei diesem kritischen Manne geradezu selbstverständlich, und daß er seinem Sohne beizubringen das zuführen wollte, was er für seine Person versäumt hatte, nicht minder. Das eben ist Leopolds allergrößte Erziehungsstat seinem Sohne gegenüber, die wir selbst heute noch kaum in der Lage sind, ihrer ganzen Bedeutung nach zu würdigen. Es wäre hier eine längere Auseinandersetzung darüber nötig, was der damalige, ebenfalls im Übergang sich befindende norddeutsche Stil bedeutete und wie er sich gerade in dem Notenbuch kundgibt. Einige Andeutungen werden vielleicht immerhin willkommen sein. Die Hauptfrage betrifft in einer besonderen Art die Melodik. Während diese — es kommt der Stil der freien Instrumentalformen in Frage — sich in der süddeutschen Musik, teilweise durch den Einfluß Italiens, immer mehr vom harmonischen Grund aus erhob, und von hier aus weit freier und ungehinderter sich zu entfalten begann, hielt die konservativere norddeutsche Kunst schon insofern an einer begrenzteren, dabei aber scharf zeichnerischen Linie fest, als die Melodie noch stark sich mit dem Baß, dem Baß des Generalbaßzeitalters, verbunden fühlt, jeden Schritt von diesem kontrolliert findet und gerade von hier aus, durch die sich unbewußt vollziehende Bindung, zu jener in sich gedrängten Sifellierung gelangt, die der eigentlichen Rokoko-Melodik ihr Gepräge gibt. Diese feindisziplinierte, scharf artikulierte, dabei seelisch begrenzte Melodik ist in diesem Sinne noch eine Art Kontrapunktischer Melodie — mag nachher auch der „Generalbaß“ fallen — und im Prinzip der sich harmonisch-melodisch ergehenden, bei der man überhaupt nicht mehr von selbständigen Bässen, sondern nur von einem ihr zugehörenden harmonischen Untergrund reden kann, ziemlich scharf entgegengesetzt. Man spiele einmal die ganz in diesem Stil gehaltenen Klaviersonaten Leopold Mozarts — in dem von M. Seiffert herausgegebenen Denkmälerband —, greife dann aber sofort zu unserm Notenbuch, das wahre Prachtstücke in dem andern Stil enthält, und man wird instinktiv merken — schon die ganze klavieristische Einstellung ist anders —, was mit den paar Worten zur Andeutung gelangte. Nochmals, man muß vom innersten Kern dieser Melodik ausgehen, von ihrer gebundenen, in sich zentralisierten Kraft, die sich in scharf zeichnerischer Formgestaltung äußert. Je schärfer man die beiden Stilarten — zu deren Erkenntnis trotz der neueren stilistischen Untersuchungen noch Entscheidendes getan werden muß — einander gegenüberstellen kann und ihre Unterschiede instinktiv zu fühlen vermag, um so mehr erkennt man ihre grundsätzliche Verschiedenheit. Und hierin besteht, worauf Albert selbstverständlich nachdrücklich hinweist, das kolossale Verdienst Leopolds mit seinem zu allem hin rührend fleißig zusammengestellten Notenbuch, daß der kleine Wolfgang, dessen vielgestaltige Natur denn doch vor allem südlich gerichtet war, derart frühe mit der norddeutschen Kunst in Verbindung kam. Es war dies die weittragendste und entscheidendste der vielen, von ihm eingegangenen Synthesen, die er dann bekanntlich später bis

zu einer Amalgamierung der Kunst Händels und J. S. Bachs erweiterte. So viele Pfade Mozart auch noch einschlagen und so sehr seine eigentlichsste Natur in einer auf harmonischem Grund sich erhebenden Melodik ergehen sollte, die Präzision und Exaktheit seiner Melodiegebung, ein wichtiges Charakteristikum seiner Kunst, hat er sich ganz besonders auf dem Wege über diese norddeutsche Kleinkunst erworben, wobei sein ganzes Wesen und weitere Einflüsse für eine ganz andere Weite des Ausdrucks sorgten. Ich will weiter unten immerhin an einem Beispiel zeigen, was im einzelnen gemeint ist, weise vorher aber auf eine Besonderheit mancher dieser Melodien hin, die für Mozart recht wesentlich geworden ist, dabei mit dem Moment der Präzision in Verbindung steht. Manche dieser Melodien sind überaus vielgestaltige Gebilde, sofern verschiedenste Melodiestücke gleichsam aneinander gesetzt sind, so daß man meinen könnte, die Gesamtmelodie müßte auseinander fallen. Daß dies nicht zutrifft, liegt vornehmlich an der Prägnanz dieser einzelnen Thementeile, daran, daß jeder von ihnen sofort die Kraft hat, sich durch seine Plastik durchzudrücken. In Mozarts Kunst spielt nun teilweise der Themenreichtum, besser die Vielgestaltigkeit an thematischen Bildungen, eine sehr große Rolle, auch in jenem Sinne, daß dieser Reichtum es ihm keineswegs leicht gemacht hat, zu organisch sich entwickelnden großen Formen zu gelangen. Auch in dieser Beziehung wird man sich mit dem Notenbuch sehr nützlich beschäftigen können.

Und nun ein Beispiel, an dem sich verschiedenes klar machen läßt. Ein Fdur-Menuett beginnt folgendermaßen:

The image shows a musical score for a Minuet in F major. It is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the first two staves. The top staff has a trill (tr) above the final note. The second system shows the next two staves, ending with 'usw.' (etc.).

So scharf diese Melodie ziseliert ist, sie rechnet, und zwar auch in den ersten Takten, auf den Bass als mitgehende zweite Stimme; der vierte, einer Korrespondenz mit dem zweiten ausweichende Takt ist sogar ohne den sich betätigenden Bass gar nicht recht zu denken, wie die weitere Fortsetzung im kontrapunktischen Sinn streng zweistimmig ist. So ausgesprochen melodisch gerade auch diese Fortsetzung ist und man ohne weiteres das Gefühl hat, die Melodie könnte sich vollkommen auf sich allein stellen, so, wie sie nun einmal ist — und hierauf kommt es mir an — nämlich in ihrer gebundenen Kraft bei aller melodischen Präzision, so ist sie trotzdem nur geworden durch das, zunächst im Komponisten noch ganz unbewußt mitwirkende Gefühl der Mitwirkung eines ebenfalls so weit selbständigen Basses, eines Generalbass-Begleiters. Einer derartigen Melodik sind Grenzen gezogen, oder schärfer, sie zieht sich von allem Anfang Grenzen, weil sie gar nicht selbstherrlich sein will, und eben in diesen Generalbassgrenzen spricht sich ihr Wesen aus. Man kann eine derartige Melodie nicht mit weitem, irgendwie breitem Ausdruck spielen, im Gegenteil legt sie ohne weiteres ein Zentralisieren auf einen engen Raum nahe, sie läßt die einzelnen Töne scharf nebeneinander setzen, und wer sich beim Spiel beobachtet, wird ein Einstellen auf einen scharfen präzisen Vortrag mit kleinem, aber konzentriertem Ton bei schärfster Artikulation bemerken. Diese Musik ist als solche enge, im engsten Rahmen aber herrscht peinliche Ordnung, man muß sich in dieser engen Welt heimisch fühlen, darf keine großen Schritte machen und die Fenster weit aufreißen wollen, sondern ebenso gesetzt wie bestimmt sich in ihr bewegen. Und daß dies geschieht, dafür sorgt immer wieder auch der Bass, eine Art Oberkontrolleur mit der Würde

eines exakt gebildeten Hausherrn. Kurz, derartige Musik verlangt eine ganz besondere Einstellung, die sich instinktiv ergeben kann, wenn man zu dieser Welt unmittelbare Beziehungen besitzt.

Und nun spiele man Mozarts berühmtes, in der gleichen Tonart stehendes und mit dem gleichen Motiv beginnendes Menuett. Welch' ganz andere Welt! Wie weitet sich hier sofort das ganze Gesichtsfeld, die Mauern fallen förmlich und wir blicken in eine geöffnete Welt, in der bei aller Deutlichkeit die Töne keineswegs das Bestreben zeigen, gewissermaßen auch einzeln, für sich, genommen zu werden, sondern sie stehen in einem viel weiteren Komplex. Das hängt größtenteils mit dem harmonischen Untergrund zusammen, der einer aus ihm hervorgegangenen Melodie ganz andere Ausdrucksweiten erschließt, wie man denn auch — und das ist natürlich sogar Vorbedingung — das Mozartsche Menuett mit instinktiv anderer Einstellung spielen wird. Sehr nützlich ist bei derartigem die Gegenprobe, daß man also für Mozart den ganz gleichen Vortrag zur Anwendung bringt, der sich für das erste Menuett ergeben hatte. Das Don Juan-Menuett erklingt dann korrekt, penible, schulmeisterlich exakt, spitz und trocken, also sehr unmozartisch. Aber trotzdem ist ohne weiteres zu erkennen, daß Mozart durch die Schule der norddeutschen Kunst gegangen ist, deren Wesen er eben seiner Individualität und sonstigen Entwicklung gemäß umgestaltete.

Aberts mit größter Liebe besorgte Ausgabe ist vortrefflich. Er hat die Stücke auch — gelegentlich wohl etwas zu stark — mit Füllnoten versehen und überhaupt für den Vortrag hergerichtet. Unsere Klavierschulen dürften wohl im Lauf der Jahre durch manches famose Stück dieses Notenbuchs bereichert werden. Denn zu allem hin ist die Sammlung, soweit der instrumentale Hauptteil in Betracht kommt, auch in rein künstlerischem Sinn voll zu nehmen.

A. Heuß.

**Praetorius, Michael.** Eine feste Burg ist unser Gott. Achtst. mit Orch. u. Org. Part. Leipzig [1923], Siegel.

**Scarlatti, Alessandro.** Composizioni per Clavicembalo, rivedute da Alessandro Longo. Mailand [1923], G. Ricordi & C.

**Schütz, Heinrich.** Deutsche Konzerte . . . bearb. von F. Sporn. (Nun danket alle Gott — Das Vaterunser.) Leipzig [1922], Breitkopf & Härtel.

**Schütz, Heinrich.** Drei kleine geistl. Konzerte f. 1 Singst. mit Org. od. Pfte. bearb. von A. Mendelssohn. Leipzig [1923], Peters.

**Schütz, Heinrich.** Kleines geistl. Konzert: Psalm 121: Ich hebe meine Augen auf, f. 4 Solostimmen, Kapellchor u. Org. bearb. v. Max Seiffert. Part. Leipzig [1922], Siegel.

**Wagner, Richard.** Siegfried-Idyll. Faksimiledruck des Autographs. 41 S. München [1923], Drei Masken-Verlag. Gz. 20.

## Mitteilungen

Dem Privatdozenten der Musikwissenschaft an der Universität Bonn, Dr. Arnold Schmitz, wurde ein Lehrauftrag für Musik des Mittelalters und musikwissenschaftliche Methodologie erteilt.

Dr. Herbert Biehle bittet Besitzer von Briefen Carl v. Winterfelds (1784—1852) um gefl. Mitteilung nach Charlottenburg 2, Grolmanstr. 12.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer schreibt uns: „In den Bericht über die Feier des dreißigjährigen Bestandes der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ (V/12, S. 666) hat sich ein Mißverständnis eingeschlichen, das richtig gestellt sei: Gegenüber den Gesamtausgaben einzelner Heroen der Tonkunst haben die „Denkmäler“ insofern einen schwierigeren ökonomischen Stand, als sie neben Werken führender Geister aus Rücksicht auf die entwicklungsgeschichtliche Darlegung der Tonkunst auch Kunstwerke von Meistern zweiter Ordnung bringen müssen, besonders um den Übergang der Stile zu kennzeichnen. Solche Kompositionen haben trotzdem manchmal mehr künstlerischen Wert, als die aus gleichen Rücksichten in die Gesamtausgaben aufgenommenen schwachen Werke, beson-



ders aus der Jugendzeit der betreffenden Tonsetzer. Übrigens enthalten die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ auch einige Gesamtausgaben oder Teilabschnitte aus solchen. „Der Sternenhimmel der Kunst wird aber erst reich durch die Kenntnis der Sterne zweiter und dritter Ordnung“ — so lehrte Goethe.

Wir erhalten folgende Zuschrift: In Nummer 12 (5. Jahrg.) greift mich die Zeitschrift für Musikwissenschaft, das offizielle Organ der Deutschen Musikgesellschaft, in ungewöhnlicher Weise persönlich an. Ich begnüge mich an dieser Stelle auf Folgendes hinzuweisen, und ich hoffe, mich nicht gezwungen zu sehen, mich nochmals öffentlich meiner Haut wehren zu müssen.

1. Am 10. Januar 1919 forderte mich der damalige Vorstand der DMG, Oskar v. Hase, auf, Mitglied der Gesellschaft zu werden, indem er mir schrieb: „Schon über 40 Mitglieder sind der neuen Gesellschaft beigetreten, doch vermischen wir leider noch ihren Namen . . .“ Meiner Ungünstigkeit uneingedenk, leistete ich dem Rufe Folge und bin bis vor kurzem Mitglied der DMG gewesen. Kaum dürfte es irgendwo in der Welt eine gelehrte Gesellschaft geben, die ihre Mitglieder nicht einmal vor unsachlichem Angriff (ich erinnere bloß an die ehrenvolle Erwähnung meiner Köchin!) innerhalb ihres engen Kreises schützt! Es ist mir unverständlich, daß die S. 671 f. nicht wenigstens vom Leser der Korrektur im Verlag unterdrückt worden ist. Die mir wenig glaubhafte Entschuldigung des heutigen Inhabers der Firma Breitkopf & Härtel, es sei ausnahmsweise keine Korrektur gelesen worden<sup>1</sup>, vermag meine Verwunderung nicht zu mildern.

2. Meine leidenschaftslose Stellung sachlicher Kritik gegenüber hat ein anderer Zünftiger, Dr. Karl Grunsky, im vergangenen Sommer in den Bayreuther Blättern mit den Worten gekennzeichnet: „Über Arthur Schurigs Mozartwerk haben wir seinerzeit (1914) ausführlich berichtet. Die zweite Auflage erwähnt unsere Besprechung mit verbindlicher Anerkennung, und das hat uns umsomehr erfreut, als wir damals keineswegs mit Aussprache von Bedenken zurückgehalten hatten. Heute steht die Sache so . . .“ usw. — Angesichts der Besprechung meines Mozarts (diese von mir vorgezogene Genitivform ist die stärkere, ältere, goethische, schönere; vgl. auch Wustmanns „Allerlei Sprachdummheiten“, 4. Aufl., S. 8) in der ZfM protestierte ich lediglich gegen Art und Form. Nachdem mir erklärt wird, man „sei nun einmal“ ohne Urbanität und Gentileffe, nehme ich auch in diesem Punkte mit der Resignation, die wir Leidtragenden aus dem ancien régime längst hinlänglich zu üben gewohnt sind, meinen Protest lächelnd zurück. Was ich über den Wert oder Unwert der von mir als „unmethodisch“ abgelehnten Kritik halte, verschwiege ich.

3. Ich habe der ZfM keine Erlaubnis erteilt, meine ihren Privatcharakter gewiß nicht verleugnende Postkarte (geschrieben unmittelbar nach der Lektüre des Angriffs!) abzudrucken. Wenn gleich Meister Mozart jenes gewisse Wörtchen bekanntlich geliebt hat, so gehört es (meiner unmaßgeblichen Meinung nach) doch nicht in die Annalen einer gelehrten Gesellschaft.

4. Gänzlich unentschuldigbar aber ist die andre Indiskretion. Wenn einem Herrn C. vertraulicher Einblick in den Briefwechsel zwischen den Herren A. und B. verstattet wird, so erteilt man ihm keineswegs zugleich das Recht, sich über das ihm Anvertraute öffentlich und gar bei einem persönlichen Angriff auszusprechen. Sind Takt und gute Sitten im marxistischen Deutschland zum alten Eisen geworfen? Wenngleich weder Herr Hermann Abert noch meine Wenigkeit vor der Öffentlichkeit verpflichtet sind, Rechenschaft über ihre Briefe abzulegen, so muß ich zur

<sup>1</sup> Solchen Unsinn habe ich selbstverständlich nicht behauptet. Breitkopf & Härtel haben vielmehr unterm 12. 10. 23 an Herrn Dr. Schurig geschrieben: „Der von Ihnen gerügte Artikel des Herrn Dr. Einstein hat zusammen mit den übrigen Mitteilungen auf S. 671 der Zeitschrift für Musikwissenschaft ausnahmsweise dem Verlag vor dem Satz nicht vorgelegen, da diese Mitteilungen in der letzten Stunde erst eintrafen.“ Korrektur ist natürlich gelesen worden, aber da die Maschine bereits lief, nicht vom Verlag, sondern von der Druckerei. Herr Dr. Schurig sollte sich versehen, mir „wenig glaubhafte“ Angaben (eine „Entschuldigung“ kam nicht in Frage) zu unterstellen.

unwahren Behauptung des Redakteurs der ZfM doch einige Worte sagen. Wer mich persönlich kennt, weiß, daß ich absoluter Einzelgänger bin. Niemals, weder im Leben noch in der Literatur habe ich Anschluß noch gar Protektion durch heuchlerische Schmeichelei zu suchen nötig gehabt. Ich gehöre — die ZfM braucht dies nicht zu betonen; vgl. Erstausgabe meines Mozarts S. 24! — nicht zur Zunft der Musikwissenschaftler; ich bin in jeder Hinsicht mein freier Herr. Ich habe mich als Autor ohne fremde Hilfe durchgesetzt. Was könnte mich also bewegen, bei Herrn Abert, der für mich weniger der Doyen der zünftigen Musikgelehrten, vielmehr der mir interessanteste zeitgenössische Kenner Mozarts ist, sozusagen „arschzukriechen“? Ich hoffe, Herr Hermann Abert gestattet es mir, den verehrten Lesern der ZfM in aller Bescheidenheit zu verraten, daß ich meine freimütige Grundsbergische Kampfnatur auch in meinen Briefen an ihn durchaus nicht verleugne.

6. Die sechsmalige auffällige Anrede auf S. 671 f. der ZfM mit „Herr Major!“ mag auf Motiven beruhen, die mir als Kenner meiner Zeit nicht verborgen sind. Ich gehe hier nicht darauf ein und bemerke nur, daß neben meinen schönen 23 Dienstjahren als Berufsoffizier der Feldartillerie, 20 Jahre als freier Autor auf universellem Gebiet und 13 Jahre als Doktor der Universität Leipzig (ich bin Germanist der Schule Albert Kösters) nicht zu vergessen sind! Nicht zum Lobe der deutschen Rezensenten füge ich hinzu, daß ich vor den Feinden, denen ich an der Somme im gefürchteten Pierre-Baaste-Walde und auf den blutgetränkten Hügeln vor Ypern als Artilleriesführer entgegengestanden habe, alter Soldatensitte gemäß lebenslang meinen schäbigen Zivilhut abnehmen werde, während 90 vom 100 derer, die mich hin und wieder in der Arena der Literatur mißgünstig befehden haben, einer andern, nicht minder berühmten Geste wert sind. Eines betone ich zum Schluß: Wir Soldaten der Alten Armee sind voll Stolz noch immer, was wir in deutschen Tagen waren! Honny soit qui mal y pense!

Dresden, am 9. November 1923.

Arthur Schurig.

[Der Verfasser dieser Erwiderung hat mir außerdem eine zweite Karte geschickt, die den gleichen Geist einer freimütigen Grundsbergischen Kampfnatur und alter Soldatensitte atmet wie seine erste. Zu erwidern fällt mir nicht ein. Nur der Vorwurf der Unwahrheit erfordert für Leute, die mich nicht kennen, die Erklärung, daß ich pflege beweisen zu können, was ich behaupte. U. E.]

## Kataloge

Fürstner, Adolph. Verlagskatalog. 9. 8<sup>o</sup>, 390 S. Berlin 1923. Gz. 3.

November	Inhalt	1923
		Seite
	Bertha Ant. Wallner (München), Die Bilder zum achtheiligen oberdeutschen Totentanz . . . . .	65
	Max Zulauf (Bern), Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach . . . . .	75
	Gustav Becking (Erlangen), Über ein dänisches Schul-Liederbuch, über Mitbewegungen und Schaltsanalyse . . . . .	100
	Bücherschau . . . . .	119
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	122
	Mitteilungen . . . . .	126
	Kataloge . . . . .	128

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Märnberger Straße 36/38

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft

6. Jahrgang

Dezember 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)

Von

Gustav Friedrich Schmidt, München

V.

Ästhetisch-theoretische Abhandlungen über die frühdeutsche Oper und Operndichtung. Barthold Feind und sein Traktat „Gedanken von der Opera“. Erdmann Neumeister und Hunold-Menantes als Operndichter und ihre Poetiken.

Hatte schon Scheibe den schwülstigen Stil der frühdeutschen Operndichter mit den Geschmacksverirrungen der Zeit hinreichend motiviert, so verdient dieser Beweggrund erst recht Beachtung für die Gesamtanlage der Barockoper mit ihrem ganzen maschinellen Apparat. Die ständige Rücksichtnahme auf den Geschmack und die Gunst hoher Herren, auf ein schaulustiges Publikum, auf die unter besonderer Protektion stehenden allgewaltigen Sänger und Sängerinnen enthob die Dichter und Komponisten der Verantwortung für den dramatischen Aufbau der Oper. In ästhetisch-literarischen Bekundungen über das „gesungene Schauspiel“ hat es damals in Deutschland ebensowenig gefehlt wie in Frankreich und Italien, aber eine tiefer dringende Opernästhetik stellte sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, nach dem Buffonistenstreit und den Glückkämpfen der französischen Ästhetiker, welche, wie Schering scharfsinnig betont, „in allen Teilen produktive Kritik übten und den Opernbegriff nach der theoretischen und praktischen Seite hin systematisch durcharbeiteten“<sup>1</sup>.

Wenn wir auch wissen, daß sich das ästhetische Raisonnement über die Oper in Deutschland bis inklusive Gottsched im wesentlichen um die ethische und moralische Bestimmung des Musikdramas drehte und die literarischen Kämpfe für und wider seine Existenzberechtigung vorwiegend zwischen orthodoxen protestantischen Theologen

<sup>1</sup> ZfM I, S. 301.

und fachgenössischen Vertretern der musikalischen Kunst und der Operndichtkunst ausgefochten wurden, so ist es doch von großem Interesse und für eine gerechte Beurteilung der ersten deutschen Oper von Wichtigkeit, des Näheren zu untersuchen, inwieweit die ästhetischen Anschauungen ihrer Zeit sich sowohl in den theoretischen Schriften über Musik und Dichtkunst, wie in den Vorberichten der Operntextbücher und im Briefwechsel hoher Häupter, Standespersonen und bürgerlicher Schöngeister widerspiegeln und Dichter und Komponisten beeinflusst haben. Denn mit Recht will Hugo Goldschmidt der Aufklärung über das musikalische Kunstempfinden einer Periode und sein Verhalten zur Oper das gleiche Recht wie der Erforschung der praktischen Musikkultur zugestanden wissen. „Erst wenn wir erfahren haben werden, wie sich die Gebildeten damals zu dem Phänomen Musik, der dramatischen insbesondere, gestellt haben, erst dann wird die Psyche der Oper von damals unserem Verständnis völlig erschlossen werden“<sup>1</sup>.

Während der italienische Komponist und Kapellmeister am Dresdener Hofe Bon-tempi in der Vorrede zu seiner dort im Jahre 1662 aufgeführten Oper „Il Paride“ erklärt hatte, er wolle etwas völlig Neues schaffen, sein Werk sei weder eine Komödie noch Tragödie, auch kein Drama, sondern ein „Erotopegno Musicale, quod est ludus de amore, ad musicam pertinens“<sup>2</sup>, betrachtete die Mehrzahl der italienischen und französischen Dichter und Literaturhistoriker die Oper noch nicht als eine eigene Kunstgattung, in welcher Dichtung, Musik, Tanz und Dekoration zu einer höheren Einheit verbunden sind, sondern sah in ihr eine „gesungene Tragödie“. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt die bislang einseitig den Text behandelnde Kritik einen philosophischen Zug, indem man jetzt die Oper als Gesamtkunstwerk ins Auge faßte<sup>3</sup>.

Einer der auch in Deutschland verbreitetsten Traktate, die das Ideal der Oper in der Vereinigung aller Künste predigten und auch auf die Gluck'sche Opernreform und Calzabigi nicht ohne Einfluß waren, war des Grafen Algarottis „Saggio sopra l'Opera in Musica“. Der Saggio trägt das Datum 1762, war aber schon 1756 geschrieben<sup>4</sup>; er wurde auch ins Deutsche und Englische übersetzt. In den Braunschweiger Anzeigen erschien bereits im Jahre 1762 eine deutsche Übersetzung. Die von Algarotti aufgestellte Forderung von der Oper als Gesamtkunstwerk bringt er gleich mit den einleitenden Worten seiner Abhandlung zum Ausdruck: Es sei mit der Oper, schreibt er, „wie mit denen sehr zusammengesetzten Maschinen, wo die Wirkung nicht anders erreicht wird, als wenn alle die einzelnen Theile sich in einer übereinstimmenden Bewegung, zu einer gemeinschaftlichen Absicht vereinigen“<sup>5</sup>.

Der Gedanke von der Verbindung aller Künste in der Oper hatte in Deutschland bereits vor Algarotti Schule gemacht, wenn auch noch nicht in der idealen Form, die der Musik gleich den anderen Künsten zur Hebung des Dramas eine dienende Stellung zuwies. In Joh. Chr. Gottfried Krauses Buch „Von der musikalischen Poesie“, Berlin 1752, wird die Oper als ein eigenes, an sich selbst berechtigtes Kunst-

<sup>1</sup> Vgl. Goldschmidt, Einleitung zu seiner Ausgabe ausgewählter Werke von Tommaso Traetta. Denkm. d. Tonkunst in Bayern, XIV, 1 S. XII.

<sup>2</sup> Vgl. Robert Haas, Geschichtl. Opernbezeichnungen. Archäomar-Festschrift, Leipzig 1918, S. 43.

<sup>3</sup> Vgl. Fehr, a. a. D. S. 22.

<sup>4</sup> Ebenda S. 24, Anm. 2.

<sup>5</sup> Braunschweiger Anzeigen, Jahrg. 1762, S. 105.

gebiet, als eine „vom Schauspiel unterschiedliche Spezies“ aufgefaßt, in welcher Poesie und Musik miteinander arbeiten müßten, jede müsse in etwas nachgeben<sup>1</sup>. Aber schon lange vor dem Erscheinen der Krauseschen Schrift fanden Algarottis Ideen von der idealen Auffassung der Oper in Uffenbachs und Matthesons Theorien über die „Singspiele“ greifbare Gestalt. Uffenbach verteidigt die Opern gegen Gottscheds Angriffe und gibt ihnen den Vorzug vor den Komödien, weil in ihnen „die vornehmsten Künste, nemlich die Malerey, Mechanic, Bau- und Perspectiv-Kunst, Music, Tanz und Erfindungs-Kunst in Kleidern, Feuerwerckeren, Poesie und Redner Vortheile ihr bestes mit gesammten Kräfften anwenden und sich vereinbahren, um des Zuschauers Sinn und Gemütthe zu ergötzen, und ihme ein prächtiges Fabel- oder Dicht-Wercke vorzubilden, wenn zu gleicher Zeit ihme eine liebliche Helden-That nach hergebrachter oder hypothetischen Wahrscheinlichkeit zur Nachahmung tugendhafter und guter Sitten vorgestellet wird“<sup>2</sup>. Mattheson begründet in der „neuesten Untersuchung der Singspiele“ (1744) die Vorherrschaft der Opern damit, weil „Poeten, Maler und Maschinen alle dabei in Betracht kommen und durch die Musik in ein helleres Licht gestellt werden“<sup>3</sup> und an einer andern Stelle seiner interessanten Apologie erklärt er ein gutes Operntheater als „nichts anders, als eine hohe Schule vieler schöner Wissenschaften, worinn zusammen und auf einmal Architectur, Perspective, Malerey, Mechanic, Tanzkunst, Actio oratoria, Moral, Historie, Poesie, und vornehmlich Musik, zur Vergnügung und Erbauung vornehmer und vernünftiger Zuschauer sich aufs angenehmste vereinigen, und immer neue Proben geben“<sup>4</sup>.

Interessante Ausführungen über das Wesen des Balletts und der Oper enthält ferner eine von der Musikwissenschaft bislang noch nicht beachtete und auch Goldschmidt<sup>5</sup> unbekannt gebliebene, im Jahre 1744 ins Deutsche übersetzte, in Leipzig erschienene Schrift des Franzosen Juvenal de Calencas, die darum besondere Hervorhebung verdient, weil der Autor einer der wenigen französischen Literaten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist, die die Oper als eigene Kunstgattung anerkannten und sie nicht nach den aristotelischen Regeln der antiken Tragödie maßen. Gleich dem Bologneser Martelli (1715)<sup>6</sup> erkannte auch Calencas die Oper „als Kunstobjekt der Tragödie gegenüber an“<sup>7</sup> und wies der Poesie eine der Musik dienende Stellung zu.

„Wenn das Ballet dem Verstand durch die Feinigkeit der Anspielungen gefällt“, schreibt der Franzose, „so vergnügt die Opera Augen und Ohren durch die Pracht der Vorstellung, und durch die Schönheit des Gesanges. Dieses Gedicht nach den Regeln eines Drama untersuchen wollen [wie es die Operngegner taten], ist so viel, als sich der Gefahr bloß geben,

<sup>1</sup> Hugo Goldschmidt, *Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*. Berlin und Zürich 1915, S. 281.

<sup>2</sup> „Des Herrn Joh. Friedr. von Uffenbach gesammelte Neben-Arbeit in gebundenen Reden . . .“, Vorrede, Hamburg 1733. (Exemplar in der Gymnasialbibliothek Merseburg: Ga 432.) Einen Nachdruck dieser Vorrede bringt Lorenz Mizler in seiner „Musikalischen Bibliothek“, III. Bd., 3. Teil, Leipzig 1747, S. 377 ff.

<sup>3</sup> [Joh. Mattheson], „Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe liefert hiemit Aristorenuß, der Jüngere“. Hamburg 1744, S. 79. Die Widmung an den dänischen Geh. Rat Benedikt von Alfeld, von Mattheson unterzeichnet, datiert von Ostern 1744.

<sup>4</sup> Ebenda S. 86/87.

<sup>5</sup> Goldschmidt, *Musikästhetik*, a. a. O.

<sup>6</sup> Dr. Pier Jacopo Martelli, *Della Tragedia antica e moderna*, Rom 1715.

<sup>7</sup> Goldschmidt, a. a. O., S. 275.

andern Sinnes zu werden, oder ein falsches Urtheil zu fällen . . . Eine Opera wird vollkommen werden, wenn man der schönen Übereinstimmung eine sinnreiche Veränderung der Verwandlungen und Maschinen beysüget. Die Wagen, der Flug, welche wider die Ernsthaftigkeit des Trauerspiels zu laufen scheinen, erwecken hier das Bewunderungswürdige, schmücken die Erdichtung aus, und sind an statt des Wahrscheinlichen vorhanden. In der Oper ist die Poesie der Musik unterworfen, und der Musikus schreibt dem Poeten Gesetze vor“<sup>1</sup>.

Gleich Calencas geben auch alle andern Autoren aus der Zeit Zenos und Metastasio die Herrschaft der Musik über die Poesie zu, obwohl sie es nicht immer billigen<sup>2</sup>. Die Frage nach der Berechtigung der dienenden Stellung der Poesie gibt Mattheson Veranlassung, Muratoris<sup>3</sup> Beanstandung, „daß der Dichter sich dem Componisten in einigen Stücken unterwerfen“ müsse, zu widerlegen, indem er bemerkt<sup>4</sup>:

„Tonkunst und Poesie bleiben immer Schwestern; jene nur ist wirklich die älteste und erste unter zwey gleichen. Man sollte nicht so partyisch oder begierig seyn, Hader und Sauf unter Geschwister anzuspinnen; die eine zur Tyrannin, die andre zur Selavin zu machen; sondern man sollte vielmehr auf ihre beständige Einigkeit bedacht seyn, und lieber von beyden Seiten etwas nachgeben . . . Es ist vielleicht die Ursache des musikalischen Verfalls, daß der Poet dem Capellmeister [d. h. dem Componisten] in keinem Stücke weichen will; da doch dieser oft mehr, als zu verantworten siehet, sich gerne nach jenem richtet. Einer muß dem andern, in billigen Dingen, nachgeben . . .<sup>5</sup> Man entscheide die Frage aufrichtig, ob es denn nicht, in solchem Fall, vernünftig sey, daß der Poet, der sich vornimmt, ein Gedicht zu machen, welches vermittelt der Musik ergehen soll, dasselbe eben nach dem gesunden Geschmack der Musik, und wie es ihm ein gewiegter Componist an die Hand gibt, einrichten; nicht aber nach seinem eignen Kopf, wenn er gleich in andern Dingen noch so fähig wäre, vielmehr nach der vermeynten Stärke seiner aufgeblasenen Gedanken und hochfliegenden Einbildung angreife, sondern der Musik mehr dienen als befehlen müsse?“

Das 17. Jahrhundert wird in der Geschichte der deutschen Literatur mit Recht das Jahrhundert der Theorie genannt. Fast jeder Dichter von Bedeutung nahm Stellung zu den theoretischen Fragen seiner Zeit und brachte seine meist aus Lehrbüchern gewonnenen Kunstanschauungen gelegentlich in einem eigenen Lehrbuch von der Poetik zum Ausdruck. Der große Einfluß dieser theoretischen Literatur hatte aber unliebsame Folgen. Die Häufung von Regeln über Regeln legte sich schwer wie ein Bleigewicht auf alle poetischen Schöpfungen und hinderte auch die dramatischen Dichter, ihrer Künstlerphantasie freien Lauf zu lassen. Die von Opitz, Harsdörfer, von Birken u. a. aufgestellten Regeln über das Drama führten zu einer völligen Verkennung des dramatischen Wesens. Ihre Theorien waren nicht das Resultat eigenen Studiums, sondern die Früchte der Studien ausländischer Poetiken: Scaliger, Heinsius, Konfard u. a. waren ihre Glaubensmänner<sup>6</sup>. Der gelehrte,

<sup>1</sup> „Herrn Juvenal de Calencas Versuch einer Geschichte der schönen, freyen u. mechanischen Künste, wie auch aller Wissenschaften. Zwei Theile. Aus dem Franz. übersetzt von Joh. Erhard Kappens“, Leipzig 1749 u. 1752, I. Th., S. 101 u. 102.

<sup>2</sup> Fehr, a. a. D., S. 29.

<sup>3</sup> L. M. Muratori, Della Perfetta Poesia italiana spiegata e illustrata con varie osservazioni, Modena 1706. Vgl. Fehr, a. a. D. S. 13.

<sup>4</sup> [Mattheson], Die neueste Untersuchung der Singspiele, Hamburg 1744, S. 35.

<sup>5</sup> Ebenda S. 31–35.

<sup>6</sup> Vgl. Georg Popp, Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts. Leipziger Diss. Leipzig 1895, S. 30 ff.

von Franz I. in Frankreich naturalisierte italienische Kriegsmann Julius Cäsar Scaliger hatte 1561 eine „Poetice“ in Druck gegeben und darin Stellung gegen Aristoteles genommen. Er verlangt von der dramatischen Poesie, daß sie „nicht, wie Aristoteles meint, Handlungen, sondern Affekte darstellen“ soll<sup>1</sup>.

Da nun Opiz und seine deutschen Gefolgsmänner — diese beriefen sich bis in die Zeit Gottscheds hinein auf ihren Urahn — fast ganz im Banne der Scaliger'schen Anschauungen standen, so legten sie in ihren Dramen und Operntexten auf die Ausarbeitung der Affekte meist mehr Gewicht als auf die Fortführung einer dramatisch bewegten Handlung. Namentlich den Opernlibrettisten war es eine besondere Freude und Genugtuung, immer und immer wieder auf Opiz als den nachahmenswerten Meister der deutschen Dichtkunst hinzuweisen<sup>2</sup> und in ihren Textdichtungen auf den Ausdruck der Affekte, wie Zorn, Furcht, Hoffnung, Mitleid, Rache u. a., den größten Wert zu legen, um damit auch zugleich der Musik, als der „Sprache der Affekte“, dienen zu können. Auch die Musiker hielten die Darstellung der Affekte für die Hauptaufgabe der Oper (Keiser, Heinichen).

Gleichwie in Italien die Opernkomponisten mit Beginn der venetianischen Periode wegen des Aufhörens der Drucklegung von Partituren nur höchst selten Gelegenheit nahmen und fanden, über die Oper zu philosophieren — Benedetto Marcello<sup>3</sup> machte eine rühmliche Ausnahme — und das Theoretisieren den Dichtern und Literaturhistorikern, wie Muratori (1706)<sup>4</sup>, Gravina (1708)<sup>5</sup>, Martelli (1715)<sup>6</sup>, Crescimbeni (1731)<sup>7</sup>, Vecelli (1732)<sup>8</sup>, Quadrio (1736)<sup>9</sup> u. a. überließen<sup>10</sup>, so war es auch in Deutschland. Wollen wir etwas über die zeitgenössische Theorie und Ästhetik der frühdeutschen Oper erfahren, so müssen wir in der Hauptsache die Poetiken und die Vorberichte der Operntextbücher zu Rate ziehen, Quellen, die, ähnlich wie die italienischen, die Oper in erster Linie von der literarischen Seite aus betrachten, d. h. ihre Textbuchfrage behandeln. Mit den folgenden Werken Keisers, Matthesons, Heinichens, Stölzels, Scheibes, Grauns und Telemanns sind wohl die Hauptquellen der Theorien zeitgenössischer deutscher Musiker über die Oper so ziemlich erschöpft:

Reinhard Keisers Vorbericht und Vorrede zu den „Componimenti Musicali“ (Hamburg 1706)<sup>11</sup> und zu den „Divertimenti serenissimi“ (Hamburg 1713)<sup>12</sup>, Hei-

<sup>1</sup> Vgl. Finkler, Homer und die Neuzeit. Berlin u. Leipzig 1912, S. 134.

<sup>2</sup> Auch die als Verderber des Geschmacks gebrandmarkten Dichter der zweiten schlesischen Schule, Chr. Hofmann von Hofmannswaldau und Daniel Casper von Lohenstein, die sich die deutschen Operndichter zum Vorbild nahmen, haben trotz ihrer von dem Neapolitaner Marino beeinflussten Abweichung, ihres schwülstigen, gleichnisüberladenen Stils im Gegensatz zur Opiz'schen Nüchternheit, diesen doch stets als ihren Meister anerkannt. (Vgl. Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur, I, S. 131. Samml. Götschen, Berlin und Leipzig 1918.)

<sup>3</sup> Benedetto Marcello, Il Teatro alla moda, 1720/21.

<sup>4</sup> Muratori, a. a. D.

<sup>5</sup> Gian Vincenzo Gravina, La Ragione poetica, Rom 1708.

<sup>6</sup> Martelli, a. a. D.

<sup>7</sup> Crescimbeni, Istoria della Volgar Poesia, Venedig 1731.

<sup>8</sup> Giulio Cesare Vecelli, Della Novella Poesia, Verona 1732.

<sup>9</sup> Quadrio, Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia, Bd. I, Venedig 1736, Bologna 1739; Bd. II—VII, Mailand 1741—1752 (Fehr a. a. D. S. 20).

<sup>10</sup> Vgl. Fehr a. a. D. S. 13 ff.

<sup>11</sup> Handelt von dem Rezitativ, das nach Keiser die Mitte halten soll zwischen dem allzu gesangsmäßigen der Franzosen und dem übertrieben sprechähnlichen der Italiener, und von dem Wesen der Arie und ihrer Affekte. Die Hauptaufgabe der Oper ist für ihn die Darstellung der Affekte. „Die

nichens beide Ausgaben der Generalbaßschule (Hamburg 1711 und Dresden 1728)<sup>1</sup>, Matthesons „Das Neu-Erdöffnete Orchestre“ (Hamburg 1713), „Das beschützte Orchestre“ (Hamburg 1717), „Der musicalische Patriot“ (Hamburg 1728), „Kern melodischer Wissenschaft“ (Hamburg 1737), „Der vollkommene Capellmeister“ (Hamburg 1739) und „Die neueste Untersuchung der Singspiele“ (Hamburg 1744), Stölzels Manuskript gebliebene „Abhandlung über das Rezitativ“ (1739)<sup>2</sup>, Joh. Ad. Scheibes „Critischer Musicus“ und der von Max Schneider publizierte Briefwechsel zwischen Graun und Telemann über das Rezitativ<sup>3</sup>.

Was die vor Neumeisters, durch Hunold bearbeitete und im Jahre 1706 zum erstenmal herausgegebene, „Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen . . .“<sup>4</sup> erschienenen Poetiken von Martin Opiz, J. P. Tieg (1642), Ph. von Zesen (1647), J. Ph. Harsdörfer (1648 oder 1653), Joh. H. Hadewig (1660), J. G. Schottelius (1663), August Buchner (1663), Christian Weise (1675, 1677, 1691 ff.), S. von Birken (1679) und Chr. Kaldenbach (1683)<sup>5</sup> in ihren Abhandlungen über das Wesen der „Singspiele“ bringen, — manche gehen garnicht auf sie ein — hat wenig Bedeutung, da sie nicht die unter italienischem Einfluß stehende deutsche Oper (mit Rezitativ!) behandeln, sondern nur literarisch-ästhetische Betrachtungen anstellen über die Aufgaben und den Zweck und Wert der Musikeinlagen in den Schau-, Freuden-, Misch-, Hirten- oder Singspielen im älteren Sinn, d. h. mit gesprochenem Dialog. Am ausführlichsten von allen bespricht Harsdörfer in seinem „Poetischen Trichter“ (Nürnberg 1648 oder 1653) das musikalische Wesen der alten Singspiele. Im Kapitel über die „Tragico-Comödien“ schreibt er u. a.: „In diesen allen ist zu nehmen der Chor oder die Musik, dienend dergestalt, daß zwischen jeder Handlung ein Lied gesungen werden soll. Dieses Lied hat die Lehren, welche aus vorhergehender Geschichte zu ziehen, begriffen, und in etlichen Reimsätzen mit einer oder mehr Stimmen deutlich hören zu lassen.“ In diesem Satze ist die Forderung der im Lied zum Ausdruck kommenden Morallehre von Wichtigkeit, da ja diese These auch oft für den Opernariertext bis spät ins 18. Jahrhundert hinein Gültigkeit behielt. Namentlich Metastasio's Arien sentenzenreichen und betrachtenden Inhalts geben den jener Zeit eigenen moralisierenden Zug wieder. So nimmt Mattheson in seinem „Mithridat“<sup>6</sup> Stellung gegen den in einer welschen Satire, genannt „La Musica“, erhobenen Vorwurf, deren Autor die Arien „einer Enttheiligung oder

Affekten des Zorns, des Mitleidens, der Liebe, samt den Eigenschaften der Großmut, Gerechtigkeit, Unschuld und Verlassenschaft stellet sie in ihrer natürlichen Blöße dar und macht durch ihre verborgene Kraft dazu alle Gemüther rege, ja sie zwingt fast die Herzen heimlich zu einer Passion nach Willen, wie ein sonst unverbränlicher Amiant durch ein künstlich geschliffenes Spiegel Feuer fangen muß“.

<sup>12</sup> Handelt auch von den Affekten, im wesentlichen von der Aufgabe der Sänger, „den Sinn dessen zu erfassen, was sie zu singen haben“, und „so woll des Poeten als Musici Expressionen natürlich hervorzubringen“.

<sup>1</sup> Joh. Dav. Heinichen, „Neuerfundene und gründliche Anweisung . . .“, Hamburg 1711, und „Der General-Baß in der Composition“, Dresden 1728.

<sup>2</sup> Hugo Riemann, Musiklexikon.

<sup>3</sup> Vgl. Georg Philipp Telemanns „Der Tag des Gerichts“ und „Ino“. Denkm. d. Tonkunst. 1. Folge, Bd. 28, Einl.

<sup>4</sup> Menantes (Hunold), „Die allerneueste Art . . .“ Hamburg 1706.

<sup>5</sup> Vgl. Popp, a. a. O. und August Koberstein, „Gesch. d. deutschen Nationalliteratur.“ 5. Aufl. Herausg. v. Karl Bartsch, Leipzig 1872, II. Bd., S. 50 ff.

<sup>6</sup> Mattheson, „Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre, genannt: La Musica“ [wahrsch. 1719 in Amsterdam italienisch in 8<sup>o</sup> erschienen], Hamburg, S. 36.



Entweihung beschuldiget, und sie profanissime“ nennt, und versucht, ihn mit dem Hinweis auf Metastasio's dramatische Werke mit ihren „großmüthigen Staats- und Sittenlehren“ zu widerlegen.

Aber noch eine andere Stelle des „Poetischen Trichters“ handelt vom deutschen Singspiel. Im Kapitel über die Hirtenspiele beruft sich Harsdöfer auf die Italiener, nach deren „Art sollen alle solche Gedichte ganz in Reimen verfaßt seyn, und benebens einer Theorbaklang vornemlichst gesungen werden, wie unsere Seelewig<sup>1</sup>, in dem IV. Theil der Gesprächspiele“.

Eines andern, ebenfalls dem Kreise der Pegnitz-Schäfer angehörenden Dichters, Sigmund von Birken's Ausführungen im vierten Kapitel seiner „Teutschen Rede- und Dicht-Kunst, oder kurze Anweisung zur teutschen Poesy“ (Nürnberg 1679) unterscheiden sich nicht merklich von den Harsdöferschen.

„Das dritte Hauptstück“, beginnt Birken seine Betrachtungen über die „Tragico-Comödien oder Trauer-Freudenspiele“, „sind die Ehre oder Zwischenlieder, welche nach allen Handlungen zwischen eingeschaltet und entweder von einem oder mehreren Personen, in eine Musik pflegen abgesungen zu werden. Diese Lieder reden gemeiniglich von den Tugenden oder Lastern, welche die vorhergehendsten Spielpersonen an sich gehabt: da jene gelobet, und diese gescholten werden. Diese Lieder dienen nicht allein den Spielschauern zu zeigen, was sie aus dem Schauspiel zu lernen haben, sondern auch den Schauspielern, daß sie Zeit gewinnen, sich etwa nach notdurft umzukleiden“<sup>2</sup>.

Wie ein Nachhall der alten Nürnberger Theorien klingen Matthesons klagende Worte über den Verfall der Singbühne, daß sie den Verfall des ganzen musikalischen Wesens nach sich ziehe: „worunter Gottes Lob und Ehre denn auch leidet, welches viel wichtiger ist, als alles andere“, denn nach Birken's Theorie sei der Zweck, wonach ein christlicher Poet trachten soll, nicht nur „Nuzen und Belusten“, welche Aufgabe bereits Opitz dem Drama oktroyiert hatte, sondern auch „drittens oder vielmehr erstens die Ehre Gottes“<sup>3</sup>.

Auch die Poetiken nach Neumeister und Hunold von Morhof, Dmeis, Prasch, Roth, Neukirch u. a. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein, als die Operngegner Gottsched und Ludwig und die Opernverteidiger Hudemann, Uffenbach u. a. die Kämpfe für und wider die Singspiele begannen, berühren in ihren Abhandlungen keine wesentlich neuen Punkte über die Theorie der Oper. Alle betrachten diese nicht als ein besonderes Kunstobjekt, sondern als eine Nebengattung der Schauspiele, stehen also auf dem gleichen theoretischen Standpunkt, wie die meisten italienischen und französischen Literaturhistoriker.

M. Franciscus Wokenius definiert in der „Anleitung zur Teutschen Poesie“ (Leipzig 1716) die Oper als „eine auserlesene, und der Musik unterworfenene Comödie oder Tragödie, zur Auffrischung der Sinnen und Besserung des Gemüthes abzielend, das durch diesen poetischen und musikalischen Zucker die sonst unangenehmen Vermahnungen besser eingehen mögen. Welche dieser Idee zuwider ist, die ist mir ein Monstrum“<sup>4</sup>. Gottlieb Stolle steht ganz im Banne Saint-Evremont's, auf dessen „Oevres mêlées, Tom. II, p. 266“ er sich beruft, daß „Schau-Spiele vorstellen sollen, was im menschlichen Leben zu geschehen“ pflege . . . „Wo pflegt man aber seine

<sup>1</sup> Musik von Sigm. Gottlieb Staden, Nürnberg 1644.

<sup>2</sup> Popp, a. a. O. S. 34.

<sup>3</sup> Koberstein, a. a. O., II. Bd., S. 52.

<sup>4</sup> Vgl. Beyträge z. Crit. Hist. I. Bd., Leipzig 1732, S. 67.

Neden alle singend und mit Beystimmung allerhand Instrumenten vorzutragen? . . . Inzwischen leugne ich nicht, daß die Ohren und Augen insgemein dabey viel Vergnügen finden; ich leugne nur, daß der Verstand darinne Satisfaction erhalte.“<sup>1</sup> Die Opern sind für Stolle auch eine „Gattung der Schauspiele, darinnen vornehme und geringe Personen nach Belieben, aber alle singend aufgeführt werden“. Im Weiteren nimmt er noch ausführlich Notiz von dem Florentiner Dichter Ottavio Rinuccini und dem Komponisten und „Römischen Rathsherren Emilio Cavalieri“ als „Erfinder der Opern“, berichtet, daß Rinuccinis Opern „Daphnis, Eurydice, Arthusa, Ariadne großen Beifall gefunden“ hätten. Des französischen Dichters Quinaults Opern, berichtet er, würden „vor unvergleichlich gehalten“. Gleichwohl habe Quinault es aber sehr bedauert, fügt Stolle mit etwas sarkastischem Ton hinzu, „daß er seine Zeit auf dergleichen eitle Arbeit angewandt, und den Schluß gefaßt, ins künftige bloß Gott und seinen König zu preisen“<sup>2</sup>.

Gründlicher und schon durch die Erfahrungspraxis einem tieferen Verständnis für das eigentliche Wesen der Oper weit geneigter gemacht als die poetikenschreibenden Literaten und Gelehrten behandeln die deutschen Librettisten das Thema „Opera“. Abgesehen von den interessanten, oft mit gelehrtem Wissen vollgepfropften historischen Vorberichten der Textbücher und Gedichtsammlungen sind uns nur zwei Werke aus dem Zeitalter der ersten deutschen Oper überliefert, in denen die Operndichtung eine eingehende ästhetisch-theoretische Behandlung erfährt: die Neumeister-Hunoldtsche vorhin schon angeführte Poetik vom Jahre 1706 und Barth. Feinds „Deutsche Gedichte“, Stade 1708 (S. 14—114): „Gedanken von der Opera“. Was aber jene Poetik vor dem Feindschen Traktat auszeichnet, ist nicht nur die größere Ausführlichkeit und systematische Gliederung des Stoffes, sondern vor allem die höhere sittliche Auffassung von der Oper. Schon die einleitenden Worte seiner Abhandlung charakterisieren den Hamburger Advokaten und Lizentiaten der Rechte, der, wie Kresschmar treffend bemerkt, der Hamburger Oper nicht bloß durch seine unentbehrlich gewordene lustige Figur, sondern noch mehr „durch den unsittlichen, unmoralischen Geist in der Auffassung der Fabeln“ schadete<sup>3</sup>. Mit Feind, fährt Kresschmar fort, schwinde aus den Handlungen der Ernst, die Hamburger Oper gehe unwillkürlich auf Karikatur und Parodie aus. Deshalb brauchen wir uns nicht zu wundern, wenn Feind seine „Gedanken von der Opera“ mit den Worten beginnt:

„Niemand darff mich eben für einen Misanthropen ausrufen, wenn ich sage: daß eine Opera, Drama per Musica, oder Musicalisches Schau-Spiel, ein unnatürliches Ding und prächtige ‚Gaukeley‘ sei, worinnen die Poesie mit der Music, so wol Sing- als Spiel-Kunst, in der höchsten Fürtreflichkeit pfllegt angetroffen zu werden.“

Ebenso wie Kresschmar Feinds dichterische Begabung nur ganz gering bewertet und ihn wegen der Beseitigung der sittlichen Wirkung der Oper für deren Verfall mitverantwortlich macht, so spricht auch Chrysanter dem Hamburger Dichter mit seinem zu Satire und Pasquill neigenden Wesen jegliche poetische Kraft ab, um eine wirkliche Tragödie gestalten zu können<sup>4</sup>. Wesentlich günstiger als Kresschmar und Chrysanter urteilt Feodor Wehl über Feind, in dessen poetischen Werken er ein entschieden sehr bedeutendes Talent erkennen will. Wehl bedauert es sehr, daß Feind

<sup>1</sup> Gottlieb Stolle, Anleitung zur Historie der Gelahrtheit. Jena 1718 u. 1724, S. 194.

<sup>2</sup> Ebenda S. 195.

<sup>3</sup> Kresschmar, Geschichte der Oper, S. 143.

<sup>4</sup> Vgl. Allg. Musil. Ztg., Jahrg. 1880, S. 55.

sich nach Postel gebildet und viele von dessen und seiner Mitstrebenden Abgeschmacktheiten nachgeahmt habe, aber trotzdem seien in ihm, fährt jener lobend fort, „ein gewisser Sinn für das Bessere und Höhere und besonders eine leichtere und elegantere Diction nicht ganz erstickt und verschüttet worden“<sup>1</sup>. Schätzt man ein Kunstwerk nach dem Ethos ein, das in ihm zum Ausdruck kommt und die hohe sittliche Kraft seines Schöpfers offenbart, so muß man Wehls Urteil entschieden ablehnen. Denn weder eine ethische, noch eine moralische Wirkung haben Feinds Opern auf seine Mitwelt ausüben können, was man dagegen manchen Postelschen und Bressandschen nicht absprechen kann. Wie in der Kunst ein unedler Charakter, so war Feind im Leben ein unruhiger und streitsüchtiger Mensch, der sich durch sein zänkisches Wesen und seine Pamphlete überall unbeliebt machte, so daß seine Schriften zweimal vom Henker verbrannt wurden, ihm einen mehrmaligen Stadtverweis zuzogen und ihn schließlich wegen Beleidigung der Krone Dänemarks einige Zeit in schwedische Festungshaft brachten. Die Opernfreunde unter seinen Zeitgenossen liebten an Feinds Bühnenstücken die „galanten Intrigen“ und schätzten ihn darum nicht gering ein. Als sein „Masagniello furioso“ (Hamburg 1706) im Jahre 1711 in neuer Bearbeitung unter dem Titel „Die Syrische Unruh, oder die belendigte Liebe“ zu Leipzig gegeben wurde, lobte der Bearbeiter diesen Text als „eine Opera, welche ihren Ursprung der galanten Arbeit des berühmten Poeten, Herrn Barth. Feinden, einzig und allein zu danken“ habe, denn seine „geschickten Operen“ verdienten mit Recht, „daß sie, wegen ihrer galanten Intriguen, auf jedwedem Theatro mögten aufgeführt werden“<sup>2</sup>. Was aber diesem vielseitig gebildeten und sprachkundigen Hamburger Operndichter in der Geschichte der deutschen Literatur Bedeutung gibt, sind seine Bestrebungen, die Ergebnisse von Wissenschaft und Philosophie auf die Poesie zuerst angewandt zu haben, und weil er, worauf Servinus zuerst hingewiesen hat, „als der erste Deutsche den berühmten englischen Tragiker Shakespeare kennt und lobend erwähnt“<sup>3</sup>.

So geringschätzend nun Feind einerseits von der ethischen Bestimmung der Oper denkt, so hoch bewertet er sie andererseits als eine selbständige Kunstgattung, der man nicht mit der Theorie eines Schauspiels auf Grund einer rationalistischen Kunstanschauung beikommen kann. Deshalb weist er auch im Gegensatz zu Stolle St. Evremonts Angriffe gegen das gesungene Schauspiel mit folgender Begründung ab:

„Mich deucht, ein Knabe, wenn er zum erstenmahl eine Opera liest und siehet, fällt gleich ein solches Urtheil, wenn man ihn, wie alle Zuschauer, zu überreden trachten würde, daß solches wahr, und der Poet durch seine Acteurs solches für etwas ganz natürliches ausgeben wollte, was eine Fiction seyn soll. Die Wahrheit wird in den Schau-Spielen durch Fictionses vorgestellt, denn sonst müssen es keine Verse seyn, die man redet und absinget. Man ahmet nur der Natur einiger maßen nach und wer was ganz natürliches sehen will, dem giebt der große Schau-Platz der Welt täglich neue Präsentationes, nicht aber der kleine, in Opern und Comödien.“

Schlägt Feind hier nicht schon verwandt klingende Töne an, wie sie Mattheson vierzig Jahre später findet, als er Muratoris Polemik gegen die Oper wegen ihrer Unwahrscheinlichkeit und Unnatürlichkeit abwehrt?

<sup>1</sup> Feodor Wehl, Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrh., Leipzig 1856, S. 39.

<sup>2</sup> Vgl. auch des Verfassers Aufsatz über die frühdeutsche Oper in Leipzig. Sandberger-Festschrift, München 1918, S. 246.

<sup>3</sup> Vgl. Benno Diederich, Hamburger Poeten, Leipzig 1910, S. 18.

„Was würde doch für ein wunderliches Spiel entstehen,“ schreibt Mattheson, „wenn man alles so roh auf die Bühne brächte, wie es der Markt gibt“<sup>1</sup>. Ueberhaupt dürfe der dramatische Dichter und Komponist, fordert Mattheson, das Abgebildete „in denjenigen Dingen, welche nachgeahmt werden, . . . seinem vorgesezten Muster niemals so ähnlich machen, daß kein merklicher Unterschied dazwischen sey“<sup>2</sup>. Das Singspiel lasse „bey seiner Nachahmung nichts von demjenigen aus, das sich vorzustellen geziemet; und weiß doch, vermittelst der Musik, einen merklichen Unterschied zwischen dem Urbilde und seiner Abbildung, zu machen. Es ahmet die Oper die ungemeinste Vorrichtungen der vornehmsten Personen auf eine gleichmäßig vornehme und ungemene Art nach. Handlungen, Sitten, Worte, Kleidung, Geberden und Stimmen kommen immer völlig mit einem wahrhaften, ausnehmenden Geschäfte überein; da indessen die harmonischen Klangzüge und der rührende Gesang diese bloße Verstellung von einer wirklich gegenwärtigen Begebenheit, auf eine angenehme Art, künstlich unterscheidet“<sup>3</sup>.

Die von St. Evremont, Muratori, Gottsched u. a. gegen die Oper erhobenen Vorwürfe, daß gesungene Handlungen auf der Bühne unnatürlich seien, weist Mattheson mit Beispielen aus der eigenen Theaterpraxis zurück:

„Ich brannte mir, als ein Mutius Scävola, die Hand, und entleibte mich, als ein Antonius, auf dem Theater. Mein Singen und das Accompagnement hinderte die Aehnlichkeit dieser Thaten so wenig, daß viele Zuschauer aus Angst ein Geschrey erhuben; andre aber erblaßten, und den Mund aufsperrten, als ob es recht wahr gewesen wäre. Ja, ich selber verlor die Farbe dabey; ob ich gleich am besten um den Pöffen wußte“<sup>4</sup>.

Aber weit früher als in seiner „Neuesten Untersuchung“ (1744), die in der Zeit der Gottsched-Kämpfe entstand, behandelte Mattheson diese theoretischen Fragen über die Anwendung der Nachahmungslehre der französischen Ästhetiker auf die Oper. Obwohl ein überzeugter Rationalist und Anhänger der französischen Theorie und Ästhetik, indem er verlangt, daß „bey der Theatral. Music . . . uns die Natur zu Musicalischen Mahlern mache“<sup>5</sup>, will er von einer zu genauen Nachahmung der Natur in der Kunst, Musik und Oper nichts wissen. Bezugnehmend auf die auch von Feind beanstandeten St. Evremontschen Angriffe, erörtert Mattheson in seinem „Neueröffneten Orchestre“ (Hamburg 1713) diese Grundfragen der theatralischen Musik auf das Eingehendste.

„Was sonst die Theatralische Music anlanget“, schreibt er, „so sollte sich dieselbe billig . . . nach dem Sujet oder nach der Materie richten, diweil das Sujet nicht die Music, sondern diese jenes zu zieren, da ist. Denn das rechte Corpus aller Schauspiele sind Comödien oder Tragödien (in Lust oder in Traurigkeit auslaufende Vorstellungen), welchen man nur zum Zierath die Music anleget, und es wegen der operösen Berrichtung eine Opera nennet, so gar, daß man im Anfang sehr viel wider diesen Habit (der oft prächtiger als ihn der Leib meritivet), einzuwenden hatte, und diejenigen auslachen dürffte, die in einem solchen Dramate alles mit einander ohne Ausnahme gesungen haben wolten. Da mochte es ihnen unter andern nicht in den Kopf, daß zum Exempel ein König, der über einer wichtigen Sache Rath hielte, die Proposition en chantant

<sup>1</sup> [Mattheson], Neueste Untersuchung . . . , a. a. O., S. 35. Auf diesen bedeutsamen Fundamentalsatz in Matthesons sonst ziemlich rationalistisch gefärbter Musikästhetik und Theorie der Oper wies bereits Kressschmar in seinem gedankenvollen Aufsatz „Für und wider die Oper“ hin. Jahrb. der Musikbibl. Peters f. 1913, S. 65.

<sup>2</sup> [Mattheson], „Neueste Untersuchung . . .“, S. 73.

<sup>3</sup> [Mattheson], „Neueste Untersuchung . . .“, S. 76.

<sup>4</sup> Ebenda S. 76.

<sup>5</sup> Mattheson, Das beschützte Orchestre. Hamburg 1717, S. 140.

thun sollte. It. daß einer den andern nach dem Tact erschläge und ersteche, und dazu sänge; daß man sich fein melodieuſement herum zandte, und was dergleichen Casus mehr sind, die St. Evremont, in sine Tomi 2 di Oeuvres melées, insonderheit sehr sarpivet und ridicul zu machen beſſen ist, die muß demjenigen, der eben kein Opern Freund, auch niemahls, oder wenige gute Opern gesehen, beym ersten Anblick etwas frembde vorkommen müssen. Allein, hierauf dienet, daß man solcher Gestalt eben das von der Poëſie ſagen könnte, was man in hoc passu an der Muſic tadeln wil; daß nemlich natürlicherweiſe kein König in gebundener Rede ſeinen Antrag thun, noch jemand den andern re verâ reinweiſe erſtechen; eben ſo wenig auch niemand ſich im Ernst zandten, und aus ſeinen Injurien ſchöne auſerleſene Verſe machen würde. . . [Man werde] Gelegenheit genug finden, ſich über den ſonſt ſuper-klugen St. Evremont in dieſem Fall weiblich zu moquieren. Ueber dem weiß ja ein jeder, daß Opern und dergleichen nur Scherz- und Luſt- aber keine Ernst-Spiele, und kan dannhero nicht böſe werden, daß man zu der Zuſchauer Vergnügen, auch alles was Menſchen ſchönes und künstliches haben, hervorſuche. Ferner iſt es in dieſem Stück mit dem Theatro als wie mit einem Gemählde beſchaffen. Denn wer in der Mahlerey der bloßen Natur gar zu genau folgen will, der wird nimmer reuſſiren, ja nicht einmahl eines Mahlers, ſondern nur eines Copiſten Mahmen verdienen: alſo, wer in Scenicis nichts vorſtellen wolte, als die ſimple Natur, ohne einigen Zierrath, der würde blutſchlecht ankommen, und wenige Surpriſen machen. Leidet nun nicht allein beydes, Mahlerey und Theatrum, ſondern erfordert ausdrücklich, und auff alle Weiſe, hier eine Verſteckung und Verbergung derjenigen Sachen, die zwar natürlich ſind, aber nicht à propos kommen, dort ein Additamentum oder Zuſatz ſolcher Dinge, die, ob ſie gleich nicht ſo gar natürlich, als eine Pfeiffe Toback, ſind, ſich doch ſehr wol ſchicken und zur ungemeynen Zierde dienen, wie viel weniger ſoll man die ſingende Menſchen-Stimme, die ja ungleich höher zu achten, als die redende, vom Theatro gleichſam verbannen, oder nur in gewiſſen wenigen Fällen, aus ſonderbaren Gnaden, ſtatt finden laſſen: zumahlen, da durch des Componiſten und der Sänger Geſchicklichkeit alle und jede Affectus beſſer als in der Oratorie, beſſer als in der Mahlerey, beſſer als in der Sculpture, nicht allein vivâ voce ſchlecht weg, ſondern mit Zuthun einer convenablen Action, und hauptſächlich vermittelſt Herz-bewegender Muſic, gar ſchön und natürlich mögen exprimiret werden“<sup>1</sup>.

Auch die Schilderung der Affekte in Dichtung und Muſik findet in Feinds Abhandlung eingehende Erörterung. Die Affekte ſind für ihn der eigentliche Nerv der Handlung, denn wo dieſe fehlen, „da ſind auch keine Actiones, und wo keine Actiones ſind, da wird es auf dem Theatro ſehr frieren.“ Die Auffaſſung, daß das „Singen“ in der Oper nichts anderes ſei „als die Erhöhung der Rede und Stimme mit der höchſten Krafft und Nachdruck“, teilt er mit den alten Florentiner Helleniſten, die für den neugewonnen Reſitativſtil dieſelben Marimen aufgeſtellt hatten<sup>2</sup>. Der Poëſie will er in der Oper ebenſo wie Mattheſon und andere Zeitgenoſſen eine der Muſik ſubordinierende Stellung zugewieſen wiſſen, aber doch ſoll letztere nicht derartig vorherrſchen, daß man den Eindruck erhalte, die Verſe ſeien der Muſik wegen da, ſondern die Muſik ſolle „der Verſe wegen“ gebraucht werden, „nicht aber umgekehrt, weil der Poet den Muſicum zu allerhand Inventionen veranlaſſet, und der Muſicus dem Poeten folgen muß.“ Was dieſe Ausführungen Feinds beſonders auszeichnet, iſt ſeine bedeutsame Auffaſſung von der wichtigen Rolle, welche der drama-

<sup>1</sup> Mattheſon, Das neu-eröffnete Orcheſtre. Hamburg 1713, S. 164—168.

<sup>2</sup> Auch Mattheſon formuliert den dramatiſchen Stil mit den Worten: Sein „Abzeichen“ ſei, „daß er ſo ſingen lehre, als ob man nur redete, und doch ſo rede, als ob man ſänge“. Kern melod. Wiſſenſch. Hamburg 1737, S. 20.

tischen Poesie in der Oper zukommt, die sich von der damaligen nicht gerade landläufigen, aber doch oft ausgesprochenen und mit Recht bespöttelten Anschauung unterschied, daß die Poesie in der Oper nur dazu da sei, um in Musik gesetzt zu werden und den Sängern Gelegenheit zu geben, mit für Koloraturen geeigneten, gesungenen Worten ihre Kunstfertigkeit zu zeigen. Feind verlangt aber, daß die Inspiration des Musikers von den Intentionen des Dichters aus zu erfolgen habe und die Wiedergabe der musikalischen Affekte ganz dem Dichterwort angepaßt sein müsse<sup>1</sup>. Wegen dieser idealen musikalischen Fundamentalforderung, der engsten Übereinstimmung von Text und Musik, könnte man Feind gar manches verzeihen, was er als Dichter gesündigt hat. Aber leider beherzigten nicht viele Dichter seine hochkünstlerischen Ratschläge, und die Nichteignung so mancher ausdruckslosen Poesie für die Komposition veranlaßte schließlich die Affektenlehre jener Zeit zu der unkünstlerischen, musikwidrigen Notregel, ein der Arie voraufgehendes oder nachfolgendes Rezitativ zu Rate zu ziehen, falls die Arie selber „kein einziges Wort“ enthalte, „welches zur Exprimierung eines Affectes die geringste Gelegenheit gebe“<sup>2</sup>. Auf die wichtige Rolle, die die Poesie in der Oper spielen soll, bezieht sich auch noch eine Anmerkung Feinds am Schluß des Vorberichtes seiner „Octavia“ (Hamburg 1705):

„Die ihre Absicht bey den Schau-Spielen bloß auf die Music und Zierrathen des Schau-Plazes richten, denen möchte diese Anmerkung unnötig düncken: Ich bin aber einmahl der Meinung, daß die Poesie (ich meine keine Reimerey) ein recht wesentliches Stück eines Sing-Spiels sey, und bin mehr als zu wol versichert, daß ich in diesem Urtheil viele kluge und bey der ganzen Welt für gelehrt angesehene Leute zu Vorgängern habe.“

Einen hohen Wert legt der Hamburger Librettist auf die Unterscheidung der „Charakteres der auffzuführenden Personen mit ihren Gemüths-Beschaffenheiten“, welche „genau in Obacht genommen werden“ müssen<sup>3</sup>. Ferner will er die strenge Einhaltung der Aristotelischen Regeln von den drei Einheiten nur für die „redenden Trauer-Spiele“ gelten lassen; in den Opern dagegen, sagt er, „läßt man sich nicht gerne so enge Gesetze vorschreiben.“ Genaue Kenntnisse von dem Maschiniewesen, die für die Verwandlungen des Theaters von Wichtigkeit sind, hält er beim Dichter für unbedingt nötig:

Dieser „muß des Theatri kundig seyn, das ist: Er muß wissen, wievielmahl in einer Opera die Seiten-Scenen können changiret werden“ u. a. mehr; denn „durch schöne Vorstellungen sonderet sich ein Opern-Theatrum von dem andern, insonderheit von der Comedien-Bühne ab, daher ein Poet auch hierinnen seine Erfahrung kan sehen lassen, und billig solte er etwas von der Architectur und Mechanic verstehen“.

Den für jene Zeit typischen moralisierenden Zug will Feind in der Operndichtung nicht missen, obwohl er ihn in seinen eigenen Texten durch die übertriebene, rohe Art der Parodie um seine Wirkung bringt und die Frage, ob einer der Belehrung und um des Nutzens willen in die „Comedie und Opera“ gehe, verneint. Trotzdem

<sup>1</sup> „Je natürlicher der Musicus die Gedanken des Poeten exprimiret“, schreibt Feind im Vorbericht der Oper „Simson“ (Hamburg 1709), „darnach mißt man seinen Verstand und Capacité ab, weil er eben so weit, als der Poet, sehen muß.“

<sup>2</sup> Nach Heinichens theoretischem Werke, „Der Generalbaß . . .“, a. a. O., Vorrede. Vgl. auch Richard Lanner, Joh. David Heinichen als dramatischer Komponist, Leipzig 1916, S. 12.

<sup>3</sup> Über Feinds Erdtrierungen, welche Stoffe und Sujets sich am besten für die Oper eignen, vgl. des Verfassers Arbeit „G. E. Schürmann und die frühdeutsche Oper“, II. Teil, zweites Kapitel.

aber soll „ihr Endzweck“ sein: „entweder unter einer Fabel, Verhüllung einer erdichteten Begebenheit, oder allein natürlicher Vorstellung wahrhafter Geschichte, das Volk auf eine angenehme Art zu unterrichten und zu belehren, anbey hauptsächlich den Nutzen mit, durch und in der Belustigung zu verknüpfen.“

Im Gegensatz zu Zeno und den meisten Operndramatikern seiner Zeit kann Feind in der Oper den durch ihren höfischen Charakter mitbedingten glücklichen Ausgang nicht immer gutheißen. Aber auch dem für die „Französischen Opern . . . ordinairement“ gewordenen „Beschluß: die Ermordung einer oder mehr Personen“ weiß er keinen Geschmack abzugewinnen.

Es sehe garstig aus, „wenn man die Leute auf dem Schauplatz hendet, wie den Haman: oder wenn man sie in den Back-Ofen steckt, und verbrennet: oder sie in Bären und Monstra verwandelt, und an statt des Singens brummen und brüllen lästet. Solches ist wider das Opern-Decorum.“

Den englischen Tragikern gibt er vor den französischen deshalb den Vorzug, weil jene das Morden und Sterben auf der Bühne zur Darstellung bringen, bei diesen aber, „wenn es den Untergang einer Person betrifft“, die „fürnehmste Action des Acteurs in einer wehmühtigen Erzählung allein besteht“. Die Erzählung, fährt er fort, mache ihm „kaum eine halbe so gute Idée, als die ware Vorstellung eines Dinges, zu geschweigen, daß man der Erzählung nicht allemahl glauben“ beimeffe, und überdies „gehen lange Narrationes von etlichen Seiten endlich in der Comedie, nimmermehr aber in Opern, an, allwo weder der Zuschauer so lange Gedult es absingen zu hören würde, noch der Sängler es aushalten könnte“. Noch einige Jahre später, im Vorbericht zu seiner Oper „Desiderius“, bekundete Feind wiederum seine dramatische Auffassung von der Oper, in welcher ihm Handlung die Hauptsache sei. Dieses Stück, schreibt er, gebe „Gelegenheit zu allerhand Actiones auf dem Theatro“, und er verfertige „nicht gern Schauspiele . . ., worinnen die Acteurs viele Zeit zu träumen haben“.

Was die allgemeine Zeitauffassung von der Operndichtung verlangte, ein Intrigenrezept mit möglichster Durcheinanderwürfelung der verliebten Paare, war auch ihm höchstes Gesetz:

„Das Ende des ersten Actus muß auf eine gänzliche Verwirrung hinauslaufen, und die Personen so durcheinander geflochten werden, daß weder der Zuschauer noch Leser des Poeten Absehen errathen kann. Solche Verwirrung muß nicht allein den ganzen 2. Actum durch, sondern auch bis zum allerletzten Auftritt continuiren, damit der Zuschauer bey der Attention beygehalten werde.“ Die Lösung des Knotens dieser Verwickelungen soll dem Zuschauer erst im letzten Akt überraschend kommen, denn er darf „das Ende und den Zweck des Schau-Spiels ja nicht schon nach dem Lesen und Zuschauen des 2. Actus oder gar schon des ersten erraten“.

Wie Uffenbach, Mattheson u. a., so fordert auch Feind in der Oper ein Zusammenwirken der verschiedensten Künste, der „Musique, Poesie, Malerey und Architectur, welche vier Stücke ein essentielles Wesen von der Opera“ sind im Gegensatz zur „teutschen Comedie“. Eine ausführliche Betrachtung schenkt Feind der Behandlung der lustigen Person, für die er, wie schon berichtet, sehr zum Schaden der Hamburger Oper, die Lanze brach, um, ohne es zu billigen, dem Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen. Was Feind schließlich noch weiter von der dichterischen Beschaffenheit des Rezitatifs, der Arien, die „in der Opera die Erklärung des Rezitatifs“

und die Hauptträger der Affekte sein sollen, der Duette, Ensemblesätze und Chöre fordert, ist an anderer Stelle besprochen worden<sup>1</sup>.

Eine weit größere Verbreitung als die Feindschen „Deutschen Gedichte“ (1708) hat die vorhin genannte Neumeister-Hunoldsche Poetik gefunden, welche wegen ihrer musterhaften Art der Ausarbeitung wohl allen deutschen Operndichtern aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ein klassisches Hilfs- und Nachschlagewerk gedient haben mag. Die erste Ausgabe, mit einer von Menantes, „Freudenthal, den 28. Juli 1706“ unterzeichneten Vorrede versehen, erschien im Jahre 1707 zu Hamburg im Druck und erlebte bis zum Jahre 1742 nicht weniger als sieben Neuauflagen<sup>2</sup>.

Daß dieses gut fundierte Lehrbuch über die Technik der Oper, Kantate und geistlichen Lyrik sich damals so allgemeiner Beliebtheit und Wertschätzung zu erfreuen gehabt hat, war weniger ein Verdienst seines Herausgebers Hunold, als vielmehr der Umstand, daß dieser hier die wertvollen Forschungsergebnisse und Dichtungen eines tüchtigen Gelehrten und nicht ganz unbegabten Opern- und Kantaten-Dichters benutzt und mitverarbeitet hat. „Wider Wissen und Willen des hochgelehrten Autoris“, schreibt Hunold in der Vorrede, fühle er sich verpflichtet, dessen interessante Theorien über die Dichtkunst zu veröffentlichen, denn Neumeister sei „bis auf die Opern gegangen“, und habe „ein so gutes Muster (nach einem darzu fähigen Teatro) als auch wohlgegründete Regeln davon entworfen“. Hunold weist aber auch gleichzeitig auf sein eigenes Werk, die „Theatralischen Gedichte“, Hamburg 1706, hin, in welchen er sich auch schon auf Neumeister berufen hatte und „man imgleichen wegen der Music und des Theatri nachschlagen“ möge, „was hierinnen nicht dürft zu finden seyn“. Das von Hunold benützte Originalmanuskript des durch seine geistlichen, auch von Sebastian Bach vertonten, Kirchenkantaten noch heute bekannten Kirchenliederdichters und lutherisch-orthodoxen Theologen war die Frucht des von diesem auf der Universität Leipzig in den Jahren 1695—1697<sup>3</sup> gehaltenen Collegium Poeticum<sup>4</sup>.

Neumeister hat die Operndichtkunst nicht nur theoretisch behandelt, sondern sich auch praktisch darin versucht. Die Texte zu einer größeren Anzahl der am Weißenfeller Hof aufgeführten Opern stammen wohl aus seiner Feder. In der „Poetik“ bringt Hunold dramatische Werke Neumeisters zum Abdruck, eine aus dem Italienischen übersezte dreiaktige Opera, „Bellerophon“, die für „eine Hochzeit nach Augsburg“ geschriebene komische Kantate „Die verliebte Nonne“ und die komische „Pastorelle“: „Die getreue Schafferin Daphne“. Die Frage, ob die beiden Neumeisterschen Opern-erte nicht nur theoretische Bedeutung, wie z. B. die nach der asiatischen Banise Zieglers bearbeiteten Operntexte Joachim Beccauss<sup>5</sup>, sondern auch praktischen Wert gehabt haben, ist bislang noch nicht gestellt und beantwortet worden. Der in Weißenfels im Jahre 1720 aufgeführten, von Kobelius komponierten Oper: „Die vom Himmel geschützte

<sup>1</sup> Vgl. des Verfassers „G. E. Schürmann und die frühdeutsche Oper“.

<sup>2</sup> Vgl. Vogel, a. a. O. S. 83, 84. Vogel kennt die Ausgaben von den Jahren 1707, 1712, 1717, 1722, 1724, 1729 und 1742. Die Bayer. Staatsbibl. München ist im Besitze einer Ausgabe vom Jahre 1732.

<sup>3</sup> Im Jahre 1697 gab Neumeister seine eben begonnene Dozentenlaufbahn wieder auf und ging als Hilfsprediger nach Vibra in Thüringen.

<sup>4</sup> Allgemeine Deutsche Biographie, Art. Neumeister.

<sup>5</sup> „Blutiges doch muthiges / Pegu, / Ober / Banise, / Aus dem bekannten / Roman / Des / Herrn Zieglers / In eine / Opern-mäßige Vers-Art geschlossen / und / In Zwey Theile verfaßt.“  
Theatr. Gedichte u. Übersetzungen. Hamburg 1720, S. 103—246.



Unschuld und Tugend oder Bellerophon“<sup>1</sup> wird der Neumeistersche gleichnamige Text oder wenigstens dessen Neubearbeitung zur dichterischen Grundlage gedient haben, da Neumeister in seinem „Collegium Poeticum“ bei der Besprechung der Operntitel ausdrücklich betont, daß eine Opera „entweder nach einer oder zweyen Haupt-Personen“ benannt werden kann, oder „nach dem Haupt-Inhalt des Werckes, also daß der Bellerophon auch könnte intituliret werden: Die vom Himmel geschützte (belohnte) Unschuld und Tugend. Bisweilen wird auch beydes zusammengesetzt“<sup>2</sup>. Meine früher einmal ausgesprochene Vermutung, daß die während der Neujahrsmesse 1710 in Leipzig aufgeführte einaktige Oper „Die getreue Schäfferin Daphne“ mit dem gleichnamigen in Weißenfels in den Jahren 1698 und 1709 gegebenen Stück „verwandt oder das gleiche sei“<sup>3</sup>, habe ich bestätigt gefunden, denn die von Hunold veröffentlichte „Pastorelle“ Neumeisters hat viele gemeinsame Züge mit dem Leipziger Operntext. Allerdings ist dieser erheblich gekürzt — aus dem dreiaktigen ist ein einaktiger gemacht — und mit einigen neuen, zum Teil komischen Zutaten bedacht worden, aber die Personen sind dieselben geblieben und der Neumeistersche Dialog und Arientext ist oft wörtlich mit übernommen worden.

Das Urteil, welches der kenntnisreiche Literaturhistoriker von Waldberg über Neumeisters Poetik abgibt, trifft auch für dessen Operndichtungen zu, die „mit den zahlreichen Werken jener Zeit viele Geschmacklosigkeiten, Rohheiten und Erotika gemein“ haben, „aber alle durch flotte humoristische Darstellungsweise“ übertreffen“. Neumeisters „Dichtung“, fährt Waldberg fort, ist trotz seiner Vorliebe für lehrhafte Wendungen und gnomische Pointen, „von einer, bei einem so kirchlich gesinnten Manne überraschenden Weltfreudigkeit und Genußsucht“<sup>4</sup>.

Einige poetische Proben aus der komischen Oper „Daphne“ sollen hier dargeboten werden, um einen Einblick in die weltliche Dichtkunst Neumeisters zu geben. Die „Daphne“ ist ein Schäferspiel, das zu den bedeutendsten Stücken der deutschen komischen Opernlibrettistik jener Zeit gehört, da es durch die abwechslungsvolle und durchweg komisch wirkende Handlung eines gewissen Reizes und einer individuellen Darstellung eines lustspielartigen Stoffes nicht ermangelt. Selbst die Liebesszenen zwischen Daphne und ihrem getreuen Schäfer Fideno entbehren der Komik nicht. Daß der Dichter aber bei allen oft sehr verfänglichen Situationen wohl zuweilen den guten Geschmack, doch nie den guten Ton der Anständigkeit vermessen läßt und nie in die frivole und laszive Sprache der Hamburger Operntextschreiber (wie Postel, Postel, Feind, Hunold u. a.) verfällt, sei ihm zum höchsten Lobe angerechnet.

Fast wie Verse von Wilhelm Busch muten uns die Worte des alten Schäfers Meliboeus an, als er seine mit ihrem Liebhaber kofende Pflegetochter Daphne überrascht und die Pflichten und wohlberechtigten Sorgen eines Vaters in einer Arie zum Ausdruck bringt:

„Ein Vater hat wohl seine Noth,  
Er sorget vor das liebe Brodt,  
Und hat darzu noch alle Tage  
Mit seinen Kindern seine Plage.

<sup>1</sup> Arno Werner, a. a. O. S. 119.

<sup>2</sup> Menantes: „Allerneueste Art . . .“, S. 414.

<sup>3</sup> Sandberger-Festschrift, a. a. O. S. 242.

<sup>4</sup> Allgemeine Deutsche Biographie, Art. Neumeister.

Erst Töchter können Sorge machen,  
Die muß man Tag und Nacht bewachen.  
Das theure Fleisch macht Herzens-Wein,  
Wenn man muß Ehren-Hüter seyn."

An Lorkings Arie der alten Trumentraut: „Welt, du kannst mir nicht gefallen“ aus dem „Waffenschmied“ werden wir erinnert, wenn Neumeister die alte Amme Mlecto also singen läßt:

„Wie ändern sich die lieben Zeiten!  
Es sind nur etwan funffzig Jahr,  
Daß bey uns jungen Leuten  
Kein solch Geziere war,  
Als wie sich jetzt die Mägden schniegeln.“

Auch einen schlicht-volkstümlichen, innigen und herzswarmen Ton für den Ausdruck der Liebe weiß Neumeister zuweilen gut und unendlich besser zu treffen als seine deutschen Kollegen, so z. B. in der Arie des Fidenio, welcher singt:

„Nun brauchts kein weiter Zeugnuß nicht,  
Daß du mich treulich liebst,  
Und daß du mir, du schönstes Licht,  
Dein ganzes Herze giebst.  
Was du mir giebst, das geb ich dir,  
Mein ganzes Herz ist dein.  
Die Liebe zwischen dir und mir  
Soll unzertrennlich seyn.“

Neumeister widerspricht sich auch nicht so sehr in Theorie und Praxis, wenn er von der Opera fordert, daß sie „mehr ernsthaftes als kurzweiliges in sich begreifen soll“<sup>1</sup>, wie Feind und Hunold, die beide die Rücksichtnahme des Operndichters auf die große Menge, um ihr, wie Hunold schreibt, „durch allzu lustige, natürliche, und verblühte unreinliche Sachen gefallen“ zu wollen, verurteilen, aber in den praktischen Werken kein Bedenken tragen, ihren Theorien untreu zu werden.

Obwohl seines verwandten Wesens wegen mit Feind auf das innigste befreundet und mit ihm durch die gemeinsamen Fehden wider den Operndichter und Pastor Feustking, einen, wie ihn Vogel<sup>2</sup> mit Recht charakterisiert, gemeinen und rohen Gefellen ohne Talent und Bildung, verbunden, vertritt Hunold in seinen Theorien über die Oper eine etwas höhere künstlerische Auffassung von deren Bestimmung als sein ihm befreundeter Kampfgenosse. Er hält sie für die wichtigste und schwierigste Dichtungsart, für „das Haupt-Werck aller theatralischen Gedichte“. Nur „ein rechtschaffener Poet“ werde etwas Gutes zustande bringen, er müsse ein „Kenner des Theatri. Ein guter Quartiermeister der Personen wegen der Szenen. Und ein geschickter Intriguen-Macher seyn“<sup>3</sup>. Aber wie mißachtend Hunold bereits 1706 über seine beiden Opernschöpfungen „Salomon“ (Hamburg 1703) und „Nebucadnezar“ (Hamburg 1704) dachte, geht aus der Vorrede seiner Ausgabe der Neumeisterschen Poetik hervor, die er nach seiner Ausweisung aus Hamburg<sup>4</sup> auf dem Schlosse von Gleichen bei Freuden-

<sup>1</sup> Menantes, a. a. D. S. 396.

<sup>2</sup> Vogel, a. a. D. S. 35.

<sup>3</sup> Menantes, Theatralische Gedichte (Hamburg 1706), Vorrede, und Vogel, a. a. D. S. 82.

<sup>4</sup> Die Ausweisung aus Hamburg hatte Hunold sich als Strafe für seinen die Hamburger Sittenlosigkeit mit persönlichen Hieben geißelnden „satyrischen Roman“ zugezogen.

thal abfaßte. „Das Pläsier“, schreibt Hunold, „war das meiste, so mich darzu überredete . . . So schön und angenehm, so ärgerlich ist das Opern-Spielen! Wie will ich das beweisen? Eine Opera ohne Liebes-Begebenheiten vorzustellen, ist so hölzern, so wenig profitabel, als wenig vergnüglich.“ Mit dem Hinweis auf ein gefallsüchtiges und seinem Geschmack nach dekadentes Großstadtpublikum entschuldigt Hunold seine eigenen „schlüpfrigen“ Opernmachwerke und die anderer Dichter. Er getraue sich „zu behaupten“, schreibt er, „daß wo nicht in allen, doch in den allermeisten Opern in Hamburg, was wider den Wohlstand, Ehrbarkeit und Christliche Sitten-Lehre mit untergeschlichen“. Ganz im Banne einer pietistischen Weltanschauung stehend, schließt er seine Vorrede mit ein wenig an Quinaults Gebahren erinnernden Worten: „Daß keine vergnügtere und dabey edlere Beschäftigung ist, als seine Poesie dem Himmel, sich selber, oder seiner Gemüths-Zufriedenheit, und hohen, wie auch andern tugendhaften, als Tugend-bedürftigen Personen zu Gefallen und Ruhm zu verfertigen.“ Was Hunold in seinen „Theatralischen, Galanten und Geistlichen Gedichten“ (Hamburg 1706 u. 1715) — auch seine beiden biblischen Opernterte gelangten hierin zum Abdruck — über Oper und Kantate sagt, sind keine wesentlich neuen Gedanken. Gleich Feind fordert er vom Dichter auch praktische Kulissenerfahrungen, genaue Kenntnis des Theaters, der Maschinen, Dekorationen usw., denn es sei durchaus nötig, dem Publikum immer wieder neue szenische Überraschungen zu bieten. Sollen während eines Aktes Verwandlungen stattfinden, so müsse man einige Szenen auf der vorderen Hälfte der Bühne spielen lassen, während im Hintergrunde, durch einen Zwischenvorhang verdeckt, der Szenenwechsel vor sich gehe. Bei dieser Gelegenheit sei auch zur Ausfüllung der Pause eine Entrée sehr angebracht. Am besten sei es, wenn die Bühne immer voller Menschen ist. „Mehr Einzelszenen nach einander ermüden“<sup>1</sup>. Als Stoff für einen Operntext empfiehlt er mehr die römischen „Historien“ als eine Geschichte aus der Mythologie, „weil wirkliche Begebenheiten größeres Interesse erwecken.“ Wie in den Kantaten der Inhalt der Arien hauptsächlich „galant“ sein soll, so verlangt er gleich Neumeister und Feind auch für die Oper ein „galantes“ Intrigenrezept. Ebenfalls auf Neumeisters theoretischen Ausführungen über die „Arien“ fußend, legt Hunold, was die Poesie der Oper anlangt, besonderen Nachdruck auf einen gut singbaren und keine „häßlichen, mißklingenden Worte“ enthaltenden Text<sup>2</sup>.

Aus der Hunold'schen Ausgabe der Neumeisterschen Poetik ist nicht immer klar zu ersehen, was eigene Erfindung und was von diesem übernommenes geistiges Gut ist. Später, im Jahre 1713, schrieb Hunold noch eine eigene Poetik: „Academische Nebenstunden“ (Halle 1713 u. 1726), die aber recht unvollständig ist<sup>3</sup>.

Wenn Hunold auch als Dichter seinen Vorbildern Postel und Neumeister sehr unterlegen ist, so kann er doch, wie Chrysander meint, „nicht eben zu den schlechtesten“ gerechnet und muß „in der damaligen Armuth geradezu mit Auszeichnung genannt werden“<sup>4</sup>. Die „galanten“ Sachen waren die Domäne Hunolds. In diesen hat er, wie man Chrysander beipslichten muß, „mitunter recht nette Einfälle“, aber die Gaben eines dramatischen Dichters, „einen Stoff einheitlich zu bewältigen“, waren ihm nicht

<sup>1</sup> Vgl. Vogel, a. a. D. S. 83.

<sup>2</sup> Vgl. ZfM V, S. 661.

<sup>3</sup> Vgl. Vogel, a. a. D. S. 85.

<sup>4</sup> Allgem. Musif. Ztg., Jahrg. 1880, S. 20 ff.

beschieden<sup>1</sup>. Als Nachahmer der marinesken Richtung Lohensteins vertrat Hunold den Geschmack der Postelschen Dichtungsart und folgte diesem in der Übertreibung und Ausmalung erotischer Bilder, konnte aber sein Vorbild nicht annähernd erreichen, was die einheitliche Gestaltung der dramatisch wirksam verbundenen Szenen und die Verteilung von Sologefängen, Chören, Instrumental- und Ensemblestücken betrifft. Die neueste Literaturgeschichte räumt Hunold eine historische Ehrenstellung ein, weil er eine neue Epoche andeutet, „indem er Lafontaines Fabeln übersetzt und die Reihe eröffnet, deren Schluß Lessings Fabeln krönen<sup>2</sup>“.

Es ist hier nicht von Belang, die Neumeistersche Poetik bis ins Detail zu zergliedern. Nur die Hauptgesichtspunkte seiner ästhetischen und theoretischen Anschauungen sollen jetzt im Zusammenhang mit unserer Betrachtung der ersten deutschen Operntheorien besonders hervorgehoben werden.

Als typischer Vertreter der galanten Dichtung sieht Neumeister in der „Opera“ oder dem „Sing-Spiel . . . das galanteste Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu ästimiren pfleget“, und ordnet den Text gemäß der höheren Bestimmung der Tonkunst der „Göttlichen Music“ unter, da diese „in der Opera ihre Vortreflichkeit am besten sehen“ lasse. Die Oper will er mit der Komödie insofern auf eine Stufe gestellt wissen, als man von ihnen nicht etwa im rationalistischen Sinne eine naturgetreue Wiedergabe des gewöhnlichen Lebens zu erwarten habe, denn eine „Comödie, oder . . . Opera — genau betrachtet,“ schreibt er, „sei nichts anders, als ein Gespräch, welches etliche Personen unter sich zusammen, etliche mit sich allein halten. Und daher scheint es nicht allzu natürlich zu kommen, wenn sie Versweise, so wol redend als singend eingeführet werden, weil dieses im gemeinen Leben niemals zu geschehen pfleget“, denn „wer wolte wegen der Göttlichen Music . . . nicht etwas Menschliches begehen“. Begegnen wir nicht hier schon ähnlich lautenden abweisenden Worten, wie sie einige Jahre später Feind und Mattheson als Erwiderung auf die Angriffe St. Evremonts und Muratoris fanden?<sup>3</sup>

Nach der allgemeinen Definition der Oper und einigen einleitenden Betrachtungen über das Maschinenwesen, über die Wahl der Opernstoffe, ob sie aus den „heidnischen Fabeln“ oder „einer Christlichen oder politischen Historie“ zu treffen sei, und über die „lustigen Chosen“ beginnt Neumeister mit der Behandlung der Operndichtung unter zwei Rubriken, der „Invention“ und der „Disposition“. Unter der Invention versteht er die Erfindung und Verarbeitung der Fabel und gibt dem Dichter den dringenden Rat, „weil es einmahl so eingeführet ist, nach der vornehmsten Materie, etwas Verliebtes“ zu wählen. „Ja, es müßte die Aufgabe des Dichters sein, „Liebes-Sachen . . . mit einer geschickten Manier“ hinzuzudichten, wenn sie im dichterischen Vorwurf einer Fabel, Historie oder Heldenbeschreibung fehlen sollten. Man nehme „entweder eine Heydnische Fabel ex Mythologicis, oder eine wahrhaftige Historie, sie sey geistlich oder weltlich, oder fingire selber etwas“. Von geschichtlichem Wert ist Neumeisters Warnung vor den „Anachronismen“, worin bekanntlich die meisten venezianischen Operndichter bis zum Eingreifen der Zenoschen Reform arg gesündigt haben.

Die das eigentliche dramatische Wesen einer Opernhandlung noch völlig verkennende

<sup>1</sup> Ebenda S. 20.

<sup>2</sup> Diederich, a. a. D. S. 16.

<sup>3</sup> Vgl. S. 138 und ff.

Auffassung jenes Zeitalters prägt sich in Neumeisters Forderungen von „Verwirrungen oder Intriguen“ aus, welche „das Hauptwerck“ der Oper sein sollen. Daß „man solche darzu aussinnen“, wenn in der Historie selber keine sind und sie „vornehmlich . . . auf die Haupt-Personen“ richten müsse. „Kann es bey den andern auch geschehen,“ fügt er hinzu, „so ist es desto artiger“<sup>1</sup>. Wie Feind diese Intrigen und Verwirrungen bis auf den Schluß des letzten Aktes durchgeführt wissen wollte, so auch Neumeister, denn so sei es „galant“. „Es stehe nicht wohl,“ fährt er fort, „und soll auch von rechts wegen nicht seyn, wenn man gleich im Anfange oder Mitte wissen kann, wie das Werck sich enden wird, weil die Spectatores an der Attention gehindert werden.“

Eine bestimmte Einhaltung der Zeit, welche in den kategorischen Forderungen der Aristoteles-Schwärmer von den drei Einheiten als Regel für das Drama aufgestellt worden war, hält Neumeister bei einem „Dramate“ nicht für anwendbar und nötig, sondern es „gehe wohl an, wenn die Zeit etliche Tage, etliche Wochen, auch wohl etliche Monate ausmachtet“. „Weitläufftige Geschichten“ sollen cyklenartig auf zwei, drei oder mehr Stücke verteilt werden, „als da ist Joseph in drey Operen zu Dresden; Ulyffes in zweyen zu Wolfenbüttel, praesentirt worden“.

Der zweite Teil in Neumeisters Abhandlung „Von der Opera“, die Disposition, befaßt sich ausführlich mit der Charakteristik, der Anzahl und dem Auf- und Abtreten der Personen, mit den Verwandlungen, Maschinen, Balletten und Entrées, mit den Arien, dem Rezitativ, Prolog, Epilog, den Vermerken im Vorbericht oder Vorwort eines Terzbuches und mit der Betitelung der Oper. Den „Stylo Recitativo“, die „Arien“, „Duette“, die „Cavata“, das „Echo“ hat Neumeister schon im siebenten und in den hierauf folgenden Kapiteln seiner Poetik besprochen im Zusammenhang mit den „Cantaten“, der „Serenata“, dem „Ballett“ (Entrée und Mascarade), der „Operetta“ („Operina“) und den „Pastorellen“.

In Neumeisters Definition von den „Charakteren“ einer Oper kommt jener alte Affektbegriff, „die Lehre von den Lebensgeistern, vom Fluidum nervum, von den Temperamenten“ zum Ausdruck, eine Anschauung, von der unsere moderne Ästhetik wieder abgekommen ist. Auf die Wichtigkeit dieser alten Seelenlehre für die Musik hat unlängst Arnold Schering in seinem scharfsinnigen, kultur- und evolutionsgeschichtlich tiefgreifenden Referat über Goldschmidts „Musikästhetik“<sup>2</sup> mit besonderem Nachdruck aufmerksam gemacht<sup>3</sup>. Mit Hilfe dieser „Lehre von den Temperamenten“, schreibt Schering, indem jeder Mensch seinem „Geblüt“ nach einer bestimmten Temperamentenklasse (Sanguinicus, Melancholicus usw.) zugerechnet wurde, erklärten die Musiker und Operndichter „sich die verschiedenartige Wirkung der Musik auf die Hörer“<sup>4</sup>. Gemäß den Anschauungen seiner Zeit definiert nun Neumeister die Charaktere der Personen folgendermaßen:

<sup>1</sup> Schon L. v. Bostel hatte im Vorbericht seiner Oper „Attila“ (Hamburg 1682) die sinnreichen Verwirrungen „die Seele solcher Schauspiele“ genannt und den Italienern recht gegeben, daß sie „kein so gar großes Bedenken tragen, in ihren poetischen Gedichten von der Wahrheit abzugehen“.

<sup>2</sup> Goldschmidt, a. a. O.

<sup>3</sup> ZfM I, S. 303.

<sup>4</sup> Vgl. auch Barthold Feinds „Vorbericht: Von derer Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten“. Deutsche Gedichte, a. a. O. S. 1—73.

„Nur dieses lasse ein Poet bey den Personen sein Haupt-Werck seyn, daß es jedweder ihren Charakter wohl exprimirt, und eine Verliebte verliebt, eine Großmüthige großmüthig, eine Listige listig, eine Lustige lustig etc. vorstelle.“

Im gleichen Sinne spricht sich Feind im Vorbericht zum „Simson“ (Hamburg 1709) über die Charakteristik der Personen seiner Oper aus:

„Wir haben gesagt, daß man bey Formirung der Ideen von einer Person auch an derselben Action und Passion gedencken muß, das ist: derselben Gemüths-Beschaffenheit genau betrachten, ihnen darnach die Worte in den Mund legen, alle Umstände scharf examiniren, alle actiones als gegenwärtig concipiren, und alle Ideen nach der objecti innerlichen Trieb und Bewegung formiren, es sey in der Ehrsucht, Geiz oder Wollust, es betreffe die Tugenden oder Laster, etwas Gegenwärtiges oder Zukünfftiges, einen glückseligen oder unglückseligen Zustand, oder auch eine gleichgültige Sache, und alles nach dem verschiedenen Caracter der Personen. Dabey muß die Fähigkeit des Acteurs und fürstellenden Person zu diesem oder jenem Affect reifflich erwogen werden, weil einer zu etwas Heroisches, der andere zu etwas zärtliches und affectuoses geschickt, etliche alle affecten, etliche auch nur einen vorzustellen wissen . . .“

Was die Anzahl der Personen einer Oper betrifft, so sollen darin nach Neumeister „mehr Mannes-Personen als Frauenzimmer“ und nicht mehr als zwölf Verwendung finden, kleine Partien, „als etwan ein Geist, Bothe etc.“, seien dabei nicht mitgerechnet und von einem dieser „12 Agenten“ mitzubenehmen. Um der Opera ein prächtiges Aussehen zu geben, führe man stumme Personen ein, „welche sich gut praesentiren können, wenn ein König oder andere Haupt-Person auftritt, damit sie ein starke und ansehnlich Gefolge bey sich habe. Item, wenn Soldaten, Schäfer, Jäger etc. etc. auftreten“, könne „man ihre Zahl nach Gefallen und Möglichkeiten vermehren“. Auch für die Verwendung von Instrumentalmusik bei „Gefechts- und Schlägerei“-Szenen tritt Neumeister ein, da diese sich für das Singen nicht schicken, und zwar seien „solche, nach dem Stande der Personen, unter einer Music von Trompeten oder Hautbois & c. aufzuführen“.

Möglichste Freiheit will Neumeister dem Dichter bezüglich der Akt- und Szeneneinteilung einer Oper lassen: sie habe in der Regel drei Akte, könne aber auch vier und fünf haben, in jedem Akt können wieder 10—20 Szenen vorkommen. Die Monologszenen in den Opern, die die Schauspielästhetiker als „widernatürlich“ verurteilten, sollen „einer einzelnen Person Gelegenheit geben, ihren Affect auszulassen“, müssen aber „fein kurz“ abgefaßt und nicht zu zahlreich sein, „damit das Theatrum nicht leer sey, sondern so wohl die Augen, als daß Gehöre, fülle“.

Die Verwandlungen sollen möglichst öfter als alle halbe Stunde vor sich gehen, „damit die Zuschauer immer mit etwas andern mögen divertiret werden“, aber auch „nicht zu geschwinde, weil die Arbeiter und Handlanger nicht allemahl auch so geschwinde damit fertig werden können. Oder man kan sich dieses Vortheils bedienen, daß man entweder zwey oder drey Arien, oder eine Entree in dieselbe Scene machet, da dann dazwischen die Verwandlungen können zurechte gemacht werden, welches auch bey den Maschinen zu beobachten ist.“

Wie sehr sich das Verlangen des schaulustigen Publikums nach möglichst schnellem Szenenwechsel im Laufe eines Jahrzehntes steigerte, geht u. a. aus Feinds Bericht über das „Hamburgische Theatrum“ hervor, welches „wol die mehreste Repraesentationes zeigen“ kann, „indem daselbst die Seiten-Szenen 39 mahl können verändert werden, . . . und der übrigen Mittel-Vorstellungen könnte man etliche hundert bey-sammen bringen“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Barthold Feind, a. a. O. S. 110.

Außer auf seine eigenen praktischen Beispiele weist Neumeister noch auf die in Weiffenfels aufgeführten Opern und auf die Leipziger, von Strungk komponierten, von Giulio Cesare Corradi, Aurelio Aureli — beide Stücke in der deutschen Übersetzung Thiemichs — und Bressand gedichteten Werke „Alceste“ (Ostermesse 1693), „Nero“ (Michaelismesse 1693) und „Atalanta“ (Ostermesse 1695) als nachahmenswerte Muster hin. Wie groß die Abhängigkeit der deutschen Dichter von den weltberühmten italienischen Opernroutiniers war und wie gern und bereitwilligst, zumeist allerdings wegen Mangel an eigenem Können, jene ihre eventuelle Eigenart der formengewandten Schreibweise der Italiener preisgaben, beweist uns u. a. auch Neumeisters Anerkennung der Dichter Corradi und Aureli, welche nicht zu den bedeutendsten Vertretern der venetianischen Opernlibrettistik gehörten, sondern beide, wie es Adolf Sandberger so treffend im Hinblick auf Aurelis dichterische Begabung präzisiert, den „Typus des talentvollen Theaterdichters in einer dekadenten Periode“<sup>1</sup> repräsentieren.

## VI.

### Die Kämpfe für und wider die Oper.

Die Neumeister-Hunoldtsche Poetik und Feinds „Gedanken von der Opera“ waren die ersten bedeutenden theoretischen Abhandlungen über die Oper, welche in Deutschland erschienen sind, aber an Traktaten und Flugschriften mit moralkritischen Untersuchungen für und wider ihre Existenzberechtigung war schon vor 1700 kein Mangel gewesen. Gar manche Theologen verfluchten in ihrer zelotisch-pietistischen Engherzigkeit von der Kanzel herab die junge musikdramatische Kunstschöpfung als ein „Werk der Finsternis und des Teufels“ und bekämpften ihren — wie sie meinten — „sittenverderbenden Einfluß“ auf die gläubigen Christen mit feindseligen Worten in seitenlangen Broschüren. Während die katholische Kirche in Deutschland niemals als prinzipielle Gegnerin von Schauspielen und Opern auftrat, sondern im Gegenteil bestrebt war, die Macht der Kirche durch „den religiösen Einschlag im Volksschauspiel“ (Jesuitenspiele) jahrhundertlang zu festigen<sup>2</sup>, fanden sich unter der orthodoxen-protestantischen Geistlichkeit gleichzeitig die wärmsten Freunde und erbittertsten Gegner des Theaters. Die Anhänger der calvinistischen Glaubenslehre hingegen verhielten sich von vornherein dem Theater gegenüber einstimmig ablehnend. Diese theaterfeindliche Bewegung der Calvinisten ging im 16. Jahrhundert von der Schweiz aus (Guillaume Farel, Basel 1523, und Joh. Jacob Breitingen, Zürich 1624, waren eifrige Theatergegner)<sup>3</sup> und machte sich auch bald in Deutschland, besonders aber in Norddeutschland fühlbar, wo z. B. in den deutschen Hansestädten schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts ihres reformierten Glaubens wegen vertriebene Niederländer Zuflucht fanden und einen großen Einfluß auf alle Bürger ausübten<sup>4</sup>. Einen treuen Bundesgenossen im Kampfe gegen das Theater fand der Calvinismus in dem aufkeimenden deutschen Pietismus, der immer gern die reformierten niederländischen Theaterfeinde zitierte<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Sandberger, a. a. O. AfM I, S. 97.

<sup>2</sup> Ernst Hövel, Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert, Dissert. Münster 1912, S. 13.

<sup>3</sup> Ebenda S. 40.

<sup>4</sup> Ebenda S. 63.

<sup>5</sup> Ebenda S. 78.

Wie der Hauptvertreter der pietistischen Glaubenslehre Ph. Jacob Speener als Oberhofprediger in Dresden (1686—1691) von der Kanzel herab die Oper mit der Bezeichnung „Teufels Versuchung“ gebrandmarkt hatte<sup>1</sup>, so zogen auch andere Anhänger des Pietismus gegen das junge Musikdrama zu Felde, da es ihrem lustfeindlichen Empfinden zuwider war, zunächst schon wegen seiner sinnbetörenden Musik, noch mehr aber wegen der Darstellung von Stoffen aus den heidnischen Fabeln und der biblischen Geschichte, ganz abgesehen von den anstößigen Reden der für die Oper unentbehrlichen Spaßmacher. Die hartnäckigsten Kämpfe für und wider die Oper entspannen sich im Lager der Hamburger Geistlichkeit<sup>2</sup>. Ihre Hauptgegner in der pietistischen Gemeinde waren der Prediger von St. Jacobi, Magister Anton Reiser, der im Jahre 1682 seine Schrift: „Theatromania oder die Werke der Finsterniß“ herausgab, und nach dessen Tode der Pastor Johann Winkler an der Sankt Michaeliskirche. Als Verteidiger der Oper taten sich außer dem unvermögenden Magister Rauch<sup>3</sup> der Amtsnachfolger Reisers Dr. Joh. Friedrich Mayer<sup>4</sup>, welcher der orthodoxen antipietistischen Richtung angehörte, und der bekannte Operndichter und Prediger zu St. Catharinen Heinrich Elmenhorst hervor<sup>5</sup>. Dieser veröffentlichte im Jahre 1688, nachdem sich bereits durch das Gutachten der juristischen und theologischen Fakultäten von Rostock und Wittenberg der um die Oper entbrannte Sturm so ziemlich gelegt hatte, seine „Dramatologie antiquohodierno“. Elmenhorsts ganz vom Moralistenstandpunkte aus abgegebene Urteile über die Oper haben keinen besonderen theoretischen Wert, nur einige kurze für die Stellung und Bedeutung der damaligen Oper im gesellschaftlichen Leben Hamburgs charakteristische Sätze mögen hier Platz finden:

Die Oper ist für Elmenhorst „ein Sing-Spiel, auf dem Schau-Platz vorgestellt, mit erbaren Zurüstungen und anständigen Sitten, zu geziemender Ergöglichkeit der Gemüther, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Music“ (S. 101). Auch Neumeisters Anschauung von der hohen Bestimmung der „Göttlichen Music“ in der Oper brachte bereits Elmenhorst mit ähnlichen Worten zum Ausdruck: „Wiewohl nun, was geschrieben ist, auch ohn öffentliche Theatralische Vorstellung vielen Nutzen kan schaffen, jedoch, wenn die lebendige Aussprache oder Sing-Stimme, mit Saiten-Spielen vergesellschaftet, das Werk deutlich ausbildet, so hat mehr Leben, Geist und Nachdruck. . . So ist kein Zweifel, es erlange[t] die herrliche Poesie und Musica, die edle Gottes-Gabe, welche kein Mensch in diesem Leben auslernen wird, durch der Sing-Spiele Ausfertigung und Vorstellung immer mehrere Vollkommenheit“ (S. 114). Die in der Oper vorherrschende Moral tendenz bekräftigt er mit folgenden beiden Sätzen: „Die Oper-Spielende bilden ab, die Tugend im Leyden, und die Laster in ihrer Blüthe, lehren aber dabey im Ausgange der Laster Fall und Straffe, hergegen der Tugend Ehr und Belehrung“ (S. 134). Das Gemüt des Zuschauers wird „durchs Anschauen Lehr-reicher Geschichte und Erfindungen, so auf den Theatris vorgestellt werden, zur

<sup>1</sup> Ebenda S. 90.

<sup>2</sup> Vgl. E. D. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, Berlin 1855, und Geffken, „Der erste Streit (in Hamburg) über Zulässigkeit des Schauspiels, 1677—1688“, und „Die ältesten Hamburgischen Opern, zunächst in Beziehung auf die in ihnen behandelte heilige Geschichte; beide Abhandl. i. d. Zeitschr. d. Vereins f. Hamb. Gesch. III, S. 1—55.

<sup>3</sup> Rauch, Theatrophania zur Bertheidigung der christlichen, vornehmlich aber der musikalischen Opera, 1687.

<sup>4</sup> Mayer kam von der Wittenberger Universität, welche ebenso wie die Leipziger die Pflanzschule des Pietismus Halle bekämpfte (vgl. Hövel, a. a. O. S. 100).

<sup>5</sup> Auch der Gründer der Oper und Erbauer des Opernhauses in Hamburg Gerhard Schott gab eine Verteidigungsschrift von der Oper heraus: „Vier Bedenken von Opern“. Frankfurt a. M. 1693.



Liebe des Guten, und Haß der Laster, als durch gegenwärtig geschehendes aufgemuntert“ (S. 176). An vier berühmten „Charakteren“ aus der Opernliteratur beleuchtet Elmenhorst seine Definition von der nutzbringenden Aufgabe der Bühne als „Moralbildungsanstalt“, an Nero, Agrippina, Krösus und Sejanus. „Des Lydischen Königs Croesus Vertrauen auff sein Glück“, schreibt er, „die Unbeständigkeit seines Standes, die wundersame Wiedereinsetzung in sein Königreich, wird zum nützlichen Unterricht in vielen Gottseligen und Tugendlehrenden Büchern gelesen; zu eben solchem Unterrichte führet man an die Opera, vom Croesus<sup>1</sup>. Sejanus im Steigen und Fallen<sup>2</sup>, wird in der Opera als ein Lehrmeister vieler Leute, die auff Menschen-Gunst und Eigen-Nutz sich verlassen, das Glück zum Abgott machen, nicht ohne Nutzen angeschaut“ (S. 177).

Von ungleich wichtigerer Bedeutung für unser Kapitel von der Theorie der frühdeutschen Oper als die soeben angeführten Sätze Elmenhorsts über die moralische Wirkung der Oper sind seine theoretischen Angaben von den begleiteten Gesängen und der Orchesterbesetzung der Ritornelle.

„Sing-Spiele“, schreibt Elmenhorst, „sind die Opern, das ist solche, die nicht in ungebundener Rede beschrieben, oder, ob sie so wären, im Ausreden nach jedermanns Belieben ausgesprochen und hergesaget, sondern in gewissen Ton und Abmessung des Tacts gesungen werden, nebst anmuthiger Erklingung des Fundaments und Grund-Stimme eines Spinetes, Baß-Violen, Bandoren und dergleichen, dabey denn, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violinen zuweilen ein wenig sich hören lassen“ (S. 102).

Die Kämpfe glaubenseifriger Theologen gegen die Oper blieben nun im Zeitalter des Pietismus nicht etwa auf Hamburger Boden beschränkt, sondern tobten, wenn auch nicht gleich so heftig wie in der alten Hansestadt, überall, wo ein frei schaffender Kunstgeist sich nicht am Gängelband einer durch pfäffischen Zelotismus beengten Weltanschauung führen lassen wollte. Erst wenn der Kreismar'schen Anregung, die Archive zu befragen<sup>3</sup>, Folge geleistet und das Aktenmaterial über diese kulturgeschichtlich interessanten Fehden der Geistlichkeit wider das Theater vollständig mitgeteilt worden ist, werden wir ein abschließendes Urteil abgeben können über den dem jungen deutschen Musikdrama durch die geistliche Zensur und opernfeindliche Gesinnung gewisser Glaubensfanatiker zugefügten Schaden. Wie in Hamburg, so war auch in Nürnberg zu Beginn der Opernperiode die unter dem Einfluß der Kirche stehende Richtung der Dichter eine vorwiegend religiöse, da auch hier der Geistlichkeit die Zensur zustand<sup>4</sup>. In Thüringen und Sachsen begannen die Opernstreitigkeiten nach dem Erscheinen einer im Jahre 1696 im Druck herausgegebenen Rede, die der Gothaer Gymnasialdirektor Gottfried Bockerodt zur Schulfeier der Fürstenschule gehalten hatte, einen immer erregteren Charakter anzunehmen. In dieser „Consultatio . . . de cavenda falsa mentium intemperatarum medicina“ betitelten Schrift sprach sich der rigorose Schulmann über den Mißbrauch der freien Künste, insbesondere der Musik aus, indem er der unmäßigen Liebe des Caligula, Claudius und Nero zu den Künsten die Schuld gab für ihre Hintansetzung und Vernachlässigung aller anderen Wissenschaften<sup>5</sup>. Die Broschüre Bockerodts rief die Entrüstung vieler Musiker und Musik-

<sup>1</sup> Text von L. von Bostel, Musik von Förtsch. Hamburg 1684.

<sup>2</sup> „Der steigende Sejanus“ und „Der fallende Sejanus“. Aus dem Ital. des Nic. Minato, übers. von Richter, kompon. von N. A. Strungl, Hamburg 1678.

<sup>3</sup> Jahrbuch Peters für 1913, S. 64.

<sup>4</sup> Sandberger, a. a. O. AfM I, S. 85.

<sup>5</sup> Vgl. über die Opernstreitigkeiten Bockerodts mit Vorber, Währ und Wenzel die Artikel in Eitners Quellenlexikon.

freunde hervor. Diese hielten mit ihrer grenzenlosen Verachtung des gestrengen Schulmeisters auch öffentlich nicht zurück und schlugen in ihren Verteidigungsschriften zum Schutze der edlen musikalischen Kunst einen ziemlich unparlamentarischen Ton gegen Bockerodt an. Ihre Hauptverteidiger fanden Musik und Oper in dem kaiserlich gekrönten Poeten und Hofadvokaten Johann Christoph Lorber, dem weissenfelschen Konzertmeister Johann Bähr und in dem Schuldirektor in Altenburg, dem späteren Nachfolger Christian Weises in Zittau, Johann Christoph Wenzel. Die ersten Gegenchriften, Lorberr's „Lob der Musik“ (Weimar 1696) und Bähr's „Ursus murmurat, d. i. klar und deutlicher Beweis, welcher gestalten Herr Gottfried Bockerodt . . . in seinem 1696 herausgegebenen Programme der Music . . . zu viel gethan“ (Weissenfels 1697), beantwortete der Gothaer Musik- und Theaterfeind mit der in Frankfurt a. M. (1697) erschienenen Broschüre: „Mißbrauch der freyen Künste, insonderheit der Music . . . was von Opern und Comödien zu halten sey? Gegen Herrn Joh. Christn. Lorberr's und eines Weissenfelschen Hof-Musicantens Schmähschriften gründlich . . . vorgestellt.“ Der als Verfasser von Theaterstücken, Opern, der „Concordantiae poeticae“ und eines Gebetbuches für die studierende Jugend bekannte Altenburger Schuldirektor Wenzel<sup>1</sup> beteiligte sich schon Anfang oder Mitte des Jahres 1697 mit am Kampfe gegen Bockerodt, wie aus dem Titel von Bähr's Verteidigungsschrift hervorgeht, mit welcher dieser noch im gleichen Jahre die letzten Angriffe seines Gegners erwiderte: „Ursus vulpinatur. List wider List oder musikalische Fuchs-Jagd, darinnen Gottfried Bockerodtens . . . seiner wider Herrn. Dr. Wenzeln, Hr. Lorbern und wider mich, den Authoren dieser Schrift, ausgegangenen Apologie, der Balg abgejagt, ausgestreift, auch ohne einige Vulpinationirung der Fuchschwänzerei tapfer ausgegerbt . . .“ (Weissenfels 1697). Die Entgegnung Lorberr's fand ihren Ausdruck in dessen „Vertheidigung der edlen Musik wider einen angemastten Musik-Verächter, ausgefertiget 1697“ (Weimar). Im nächsten Jahre versuchte nun Bockerodt nochmals zu den Schmähschriften seiner Widersacher Stellung zu nehmen und gab zu Frankfurt a. M. und Leipzig folgende Broschüre heraus: „. . . widerholtes Zeugniß der Wahrheit gegen die verderbte Musik und Schauspiele, Opern und Comödien und dergleichen Eitelkeiten . . .“.

Zu den heftigsten Operngegnern<sup>2</sup> gehörte auch der unter pietistischem Einfluß stehende Kantor am Friedrich Werderschen Gymnasium zu Berlin, Martin Heinrich Fuhrmann, nach Niemann<sup>3</sup> einer der besten Theoretiker und Kritiker seiner Zeit. Die mit beißendem Spott geschriebenen Schriften Fuhrmann's erschienen meist anonym. Den unmittelbaren Anlaß für seinen ersten gegen das Theater gerichteten Traktat „Gerechte Wag-Schal“ (Altona 1728) gab ihm der zwischen Mattheson und Joachim Meyer entstandene Streit über die theatralische Kirchenmusik<sup>4</sup>. Weitere die Oper

<sup>1</sup> Vgl. Friedr. Jarncke: Christian Neutter, Der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1884, in den Abhandl. der philos. histor. Classe der Kgl. Sächs. Ges. der Wissenschaft, Nr. V, Leipzig 1884, S. 481/82. Vgl. auch Ope!, Kampf der Universität Halle gegen das Theater, in den Blättern für Handel, Gewerbe usw. (Beiblatt zur Magdeburger Zig., 1881, Nr. 20).

<sup>2</sup> Auch der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau wurde nach eigenen mißglückten Opernversuchen ein grimmiger Gegner dieser Kunstgattung, aber nicht aus Rache wegen seiner Mißerfolge, sondern weil er die Herübernahme von musikalischen Formenbestandteilen — Rezitativ und Da-capo-Arie — von der Oper in die Kirchenmusik nicht billigte. Vgl. Richard Münnich, Kuhnau's Leben, *SMG* III, S. 516.

<sup>3</sup> Hugo Niemann, *Musiklexikon*.

<sup>4</sup> Meyer, der Professor der Musik, später auch der Rechte und der Geschichte in Göttingen

und das Schauspiel bekämpfende Schriften Fuhrmanns waren „Liebhold und Leuthold. Das in unsern Opern-Theatris und Comoedien-Bühnen siechende Christenthum und siegende Heidenthum“ (1728), „Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Kapelle, darin dem Jehova Zebaoth zu Leid und verdruß und Baalzebub zur freud und Genuß“ (1728) und „Die von den Pforten der Höllen bestürmete, aber vom Himmel beschirmete evangelische Kirche“ (1730)<sup>1</sup>.

## VII.

### Charakteristische Eigenschaften der frühdeutschen Oper.

#### Die moralisierende Tendenz in der Oper.

Wie schon betont wurde, gab die Rücksichtnahme auf die Zensur der Geistlichkeit den Operndichtern, zu welchen ja auch nicht selten Vertreter der orthodoxen protestantischen Theologie zählten, hinreichend Grund, ihren dramatischen Werken einen religiösen Anstrich zu verleihen, indem sie trotz der von pietistischen Kreisen erhobenen Widersprüche Stoffe aus der Bibel wählten und bearbeiteten. Die von den alten Griechen übernommene, den Dramen Senecas und der unter ihrem Einfluß stehenden Dichtung des 16. Jahrhunderts eigene lehrhafte Absicht war ebensowohl ein bis zu Schiller charakteristisches Symptom aller theatralischen und dramatischen Kunst<sup>2</sup>, wie ein für die geistlichen Zensoren bei der Ausübung ihres Kritikeramtes nicht minder ausschlaggebender Faktor. Nicht allein aus Überzeugung, sondern wohl auch mit Berechnung erklärten darum die meisten theoretischen Schriftsteller und Operndichter in jener Zeit — diese in der Regel in den Vorberichten ihrer Textbücher — die moralische Wirkung auf die Zuschauer zum Haupterfordernis einer guten Oper. Elmenhorst berief sich in der Begründung seiner Theorie von dem didaktischen Wert der Opern auf den Ausspruch Philipp Melancthons „in der Vorrede über den Terentium“, welcher lautet: „Darinn ist man einig, daß die Comödien-Schreiber ihre Spiele vorstellen, als ein Exempel der Sitten und Menschlicher Fälle, dadurch wir gleichsam erinnert werden, von Menschlichen Dingen kläglicher als sonst zu urtheilen.“<sup>3</sup> Auch Neumeister, Hunold und Feind<sup>4</sup> heben, worauf bereits hingewiesen wurde, immer

war, gab im Jahre 1726 seine gegen die Kirchenkantate gerichteten „Unvorgreiflichen Gedanken über die neulich eingeriffene theatral. Kirchenmusik“ heraus, auf die Mattheson mit dem „Göttingischen Ephorus“ (1728) antwortete. Meyer schrieb hierauf eine Gegenschrift mit dem Titel „Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine crisi“ (1728).

<sup>1</sup> Vgl. Eitner, a. a. D., und Heinr. Reimann, Musikal. Rückblicke, Berlin 1900, Bd. 1 S. 69 ff.

<sup>2</sup> Im Jahre 1782 schreibt der Benediktinermonch Joachim Schuhbauer in seiner Abhandlung „Über die Singspiele“ die für die damalige Kunstanschauung bezeichnenden Worte: „Dem Volke am Theater Hochachtung für die Religion, Ehrfurcht gegen die obrigkeitlichen Gesetze, Vaterlandsliebe, Tapferkeit, Edelmut und tatvolles Bestreben nach jeder wahren Tugend mit lebendigen Zügen tief und unauslöschlich ins Herz zu prägen, kurz, die durch das Drama schon rege gemachten Empfindungen noch heftiger in Wallung zu bringen, und die geheimsten Tiefen aller Seelen zu erschüttern, dazu wählten die Griechen, jene ewig zu verehrenden Verbesserer und Meister der schönen Künste, vorzüglich die Musik.“ Vgl. Reipschläger, a. a. D. S. 18.

<sup>3</sup> Elmenhorst, a. a. D. S. 168. Vgl. auch vorigen Abschnitt.

<sup>4</sup> Auch Rothnagel, der Verfasser des Keiserschen „Ballets“ zur Krönungsfeier des Brandenburgischen Kurfürsten zum Könige von Preußen (Hamburg 1701), bekennt sich in der Vorrede des Textbuches als Anhänger der Moraltheorie. Ein „Gedicht ohne etwas Sittenlehriges“, schreibt er, sei „einer Uhrlocken gleich“, die ohne Zeiger schlage und deren gegebene Zahl so vergänglich sei, „als derselben Thon und Schall.“

wieder die moralische Bestimmung der Oper hervor, letzterer allerdings würtzt seine diesbezügliche Theorie schon mit einer starken Dosis Skepsis. Im „Vorbericht“ der „Octavia“ (Hamburg 1705) bekennt sich Feind aber zu der vollen Überzeugung von der veredelnden Wirkung der Oper, wenn er schreibt:

„Diejenige, so keine Schaubühne der Eitelkeit unbestiegen gelassen, und das weiche Pflaster der sinnlichen Lüste an alle Ecken betreten, gehen oftmahls mit weit anderer Absicht an einen Ort, von welchem ihr verblindetes Gemüht manchmahl unverhofft mit einer Erleuchtung zurücke kehret, wenn die natürliche Abbildung der Laster ihnen mit einem erschrocklichen Ende gezeiget wird. Dieses senckt sich am allerersten in verhärtete Gemühter ein, und läst einen kräftigen Nachdruck nach sich, zumahl wenn die Music, die ohne dem eine schier übermenschliche Kraft, das Herz zu bewegen, an sich hat, dazu kömmt und die in der Poësie enthaltene Sitten-Lehren durch eine verborgene Wirkung lebhafter und annehmlicher macht, worzu sich eine bequeme Gelegenheit in den Schauspielen ereiget, da einem fremde Personen durch ihre Aufführung gleichsam einen Spiegel der Selbst-Erkänntnis vorhalten.“

Auch in den Urien, „als dem fürnehmsten Stück einer Opera“, will er „ein Morale, Gleichnis oder Allegorie“ angebracht wissen. Ein Jahr später aber, im Vorwort zu der Oper „La costanza sforzata“ (Hamburg 1706), zieht Feind den moralischen Einfluß der Oper wieder stark in Zweifel.

„Man möge ihm keinen Vorwurf daraus machen, schreibt er, daß er „meist Personen von sträfflichen Gemühts-Beschaffenheiten“ auftreten lasse, „welche ihre schädlichen Passionen allzu weit schießen lassen“, und damit gegen die Regeln der Aristoteles-Verehrer verstößen. Er halte es nicht mit diesen, die da glauben, „ein Poet müsse in seinen Gedichten nichts lasterhaftes vorstellen, sondern lauter tugendhafte Actiones imitiren,“ und glaube, daß es besser sei, die Fragen unbeantwortet zu lassen, ob es nutzbringender sei, „Laster abscheulich vorzustellen, um die Gemühter abzuschrecken, oder die Tugend löblich abzubilden, um jemanden dadurch zu animiren?“ Denn er sei der Ansicht, „daß einer bey diesen Zeiten seinen Zweck so wenig in einem als dem andern erhalte,“ weil er „das schlechte Vertrauen habe, daß so wol aus dieser Absicht niemand in die Opern gehe, als viele aus der Kirchen blieben, wenn sie es nicht für eine Gewohnheit, oder wider das Decorum hielten, wiewohl dennoch Harsdörffer uns keinen geringen Vortheil angezeigt, den vor diesen ein Schau-Spiel vom verlohrenen Sohn gehabt“.

Wesentlich anders als die Feindschen, die moralische Wirkung der Oper anzweifelnden Äußerungen klingt die in ernsthaftem Priestertone gehaltene „General-Vorrede“ zu dem Singspiel „Ursprung der Römischen Monarchie“, das am 7. Mai 1684 zu Eisenberg zur Aufführung kam. Die hier ziemlich vollständig mitgeteilte Vorrede zeigt uns, wie verhaßt zuweilen Darstellungen von „Geistlichen Historien“ und „Abgöttischen Heydnischen Fabeln“ auf der Schaubühne sowohl den pietistisch gesinnten geistlichen Herren und Schulmännern, wie auch den ihrer Kunst-diktatur sich willig beugenden Monarchen waren.

„General-Vorrede / zur / Römischen Monarchie. Ist die Göttliche Ehre der Zweck aller Menschlichen Verrichtungen, so sollen fürwahr auch die Schau-Spiele aus denen Schrancken dieser Schuldigkeit nicht aufgeschlossen werden. Daher leicht zu gedencken, daß Abgöttische, Heydnische Reden, Fluchen, unzüchtige Worte und Geberden, und was die Menschheit mehr ärgern kan, sich auf dem Theatro verbergen müsse. Zwar ist die Welt ein allgemeiner Schau-Platz, und im Gegentheile auch ein jedes Theatrum eine kleine Welt, auf welchem die Welt-Händel nacheinander aufgeführt, und denen Menschen entweder zum Abscheu, oder zum Exempel der Nachfolge vorgestellt werden. Allein deswegen hat niemand die Freyheit, alles, was in der Welt vorgehet, auf dem Schau-Platz ans Licht zusehen, und das, was

entweder der Ehre Gottes zu nahe greift, oder was die schamhafte Natur verborgen halten will, vor einer großen Menge Volcks sichtbar zu machen. Eine Schau-Bühne ist eine Politische Kanzel, und gleichwie diese nichts, als Erbauung der Zuhörer, suchet, also soll auch jene nach keinem andern Ziel trachten, als daß die Zuschauer durch die vorgestellten Handlungen zur Tugend beherzt und erheit gemacht werden mögen. Und also ist billig vor einen Mißbrauch zu schätzen, wenn man auf dem Teatro nichts mehr suchen wolte, als nur die Welt lachend zu machen. Und nachdem dieser ungefällige Mißbrauch auch bey heutigem Zustande gar hoch gestiegen, als ist diese Erinnerung hoch vonnöthen, daß der Leser es zur Tugend rechnen wolte, wann Er in diesem Musicalischen Spiele nichts sonderliches lächerliches lesen wird. Denn es ist zu wissen, daß der Durchlauchtigste Fürst und Herr, Herr Christian, Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg . . . Unser gnädigster Herr, unter andern seinen hohen, und un-gemeinen Fürsten- Qualitäten, auch dieses im Sinne hat, die alten haupt-nützlichen Würdungen derer von der Vor-Welt beliebten Schau-Spiele wider die heutigen Mißbräuche aus dem Staube der muthwilligen Vergessenheit hervorzusuchen, und selbige auf seine neue Schau-Bühne in der Christiansburg vor Augen zu stellen. Inmaßen Er dann in folgenden zukünftigen Schau-Spielen ein solche Ordnung gemacht, daß Er bey Aufführung derselben, mit gutem Gewissen, so wohl die Jugend als Alte, und alle andern dem Himmel ergebene Gemüther zuschauen lassen kan. Und das eben ist des höchstlöblichen Herzogs sein meistes Bewegniß, warum Er so wohl denen Geistlichen Historien, als auch denen Heydnischen Fabeln seine Schau-Bühne zuschließt. Denn in jenen es freylich so genau nicht abgehen kan, daß nicht der Heiligkeit Gottes, welcher mehr auf dem Altar zu wohnen beliebt, etwa zu nahe gegriffen werde. Gleichwie auch unmöglich, daß eine Ab-göttliche Fabel ohne Reizung der Abgötterey in einem beyfälligem Gemüthe kan angesehen werden; darum haben höchstgedachte Seine Durchl. sich unverrückt fürgesezt, zu Ehren der Historie in Zukunft die denkwürdigsten Geschichte der vierten Monarchie lehrreich vorzustellen, und so wohl redend, als Musicalisch, eine Begebenheit nach der andern abzuhandeln. Gestalten denn mit dieser Opera der Anfang dazu gemacht, und darinnen die Erste Ankunft der Römer gleichsam in der Wurzel gewiesen wird. Gebe der Herrscher Sebaoth, daß dieser Preiß-würdige Vorfaz ungehindert fortgetrieben werde, und daß wir solche Zeiten erleben, in welchen die Väter des Landes dergleichen sehr nützlichen Ergößlichkeiten bey gesegneter Fürsten-Wohlfahrt unermüdet obliegen können.“

Nicht von so einseitigem Moralstandpunkte aus wie der Eisenberger Librettist beurtheilt der Dichter Richter den Endzweck der dramatischen Kunst, als er den Minatoschen Text „Sejanus“<sup>1</sup> für die Hamburger Oper im Jahre 1678 übersezte.

„Er wolle hierin, schreibt er, zwar die zu solchem Spiel gehörige Kunst zeigen, „die lebhaftte Vorstellung der Tugend und des Lasters zu erweisen“, aber auch gleichzeitig „das Gemüth der Kunstliebenden Zuschauer“ ergößen. Jenes sei „der Hauptzweck des Dichters; und dieses geschieht darum, daß durch sanfften Zwang unvermerkt jenes erlanget werde, welches vielleicht keine Satonische Ernsthaftigkeit durch weitläufftige Anmahnungen hätte verrichten können.“

Ein Jahr später bekennt der Hamburger Dichter, welcher Corneilles Tragédie „Andromède“ übersezte, im Vorworte zu dem Textbuche der Franckschen Oper „Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus“, daß der Zweck der Fabel darin bestehe, „daß die Unschuld, ob sie schon eine Zeitlang gedrucket, doch nicht gar unterdrucktet“ werde, sondern „endlich empor komme, die Mißgunst aber unterliege“. Daß die lehrhafte Absicht des Dichters nicht immer die gebührende Würdigung fand und auch nicht finden konnte, wenn der Autor sein Werk mit unflätigen Zoten be-

<sup>1</sup> Sejanus, I. Teil.

dachte, beweist uns der Fall Vostel. In der Vorrede zu seinem Textbuch „Der glückliche Großvezier Cara Mustapha, Erster Theil“ (Hamburg 1686) betont Lucas von Vostel, daß es gleich sei, ob der Dichter eine geistliche oder weltliche Materie seiner Operndichtung zu Grunde lege, da alle diese Spiele „nur das Absehen zu nützen und zu belustigen haben, welches sothanen Unterschied aufhebet, wenn nur die Tugend beliebt, das Laster gehasset gemacht, jene zur Nachfolge und dieses zum Abscheu vorgebildet sein, welcher Zweck dann in diesem gleichfalls gesucht“ werde. Aber der erwünschte Erfolg blieb aus, da das Stück wegen seiner rohen und gemeinen Sprache wesentlich dazu beitrug, den kampfbereiten Operngegnern für ihre Angriffe brauchbares Material in die Hand zu liefern und sie zum offenen Streit herauszufordern. Ein Maßhalten der Leidenschaften predigt der Dichter der in der Michaelismesse 1704 zu Leipzig aufgeführten Oper „Germanicus“: Dieser deutsche Feldherr zeige, indem er seine schöne und keusche Gemahlin von sich entfernte, „daß das Gemüth eines wahrhaftigen Helden sich nicht dem Affect oder blinden Liebe, oder der noch blinderen Ehrsucht unterwürffig mache.“

Gleich den italienischen Operndichtern, welche erklärten, daß die in den mythologischen Fabeln behandelnden Dramen vorkommenden Götternamen, die antiken Begriffe des „Fato“, „Destino“ u. a. nichts als „scherzi poetici“ und sie gläubige Christen seien<sup>1</sup>, gelobten auch die deutschen, um bei der strengen geistlichen Zensur keinen Anstoß zu erregen, daß „die Worte Geschick, Verhängniß, Götter und dergleichen von dem Sitz der Musen“ herkämen, „nicht aber aus der Meynung des Herzens.“<sup>2</sup> Kressschmars Annahme ist nicht ganz unberechtigt, daß die Welt der Griechen und Römer den Deutschen zu Beginn ihrer Opernpflege augenscheinlich noch viel ferner lag als den Venetianern, und sie deshalb lieber biblische Geschichte, patriotische Ereignisse und Charaktere behandelt wissen wollten<sup>3</sup>. Daß man aber in der Folgezeit immer wieder zu mythologischen Stoffen griff und auch die Geistlichkeit diese letzten Endes duldete, hat wohl seinen Hauptgrund darin, daß die Librettisten in ihren Operndichtungen eine Moralidee zum Ausdruck brachten. Der Unterricht in der Mythologie bildete einen Lehrgegenstand jeder Erziehung zur höheren Bildung. So wird z. B. von dem späteren Kaiser Karl VI. berichtet, daß ihm in der Jugend die Mythologie von seinem Hofmeister sehr ausführlich vorgetragen wurde, aber freilich „noch ganz in jener veralteten Manier, nach der fast alles in Allegorien aufgelöst, aus allen Göttergeschichten moralische Nutzenwendungen gezogen wurden“<sup>4</sup>. Zur allgemeinen Unterweisung in der Mythologie diente u. a. auch die von dem dem pegnesischen Blumenorden angehörenden Altdorfer Professor und Dichter Magnus Daniel Omeis im Jahre 1704 publizierte „Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst“. Omeis widmete in seinem Buche der lehrhaften

<sup>1</sup> Kressschmar, „Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis.“ W. f. M. 1892, S. 3.

<sup>2</sup> Vorwort zur Oper „Cajus Caligula“. Leipzig, Ostermesse 1704. So ähnlich drückte sich auch L. v. Vostel im Vorbericht der Oper „Das unmögliche Ding“ (Hamburg 1684) aus. „Ob nun in dieser eiteln Matery viel Thorheiten eingemischet, so wird doch nichts wider Gott und die Ehrbarkeit darianen enthalten sein. Die Wörter Verhängniß, Schickung, Gottheiten und dergleichen verstehe Poetisch, habe aber ein christlich Gemüth.“

<sup>3</sup> Kressschmar, Geschichte der Oper, S. 134.

<sup>4</sup> Vgl. M. Landau, Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien. Stuttgart 1889, S. 15.

Deutung der Mythologie der Griechen und Römer ein eigenes Kapitel, das er seltenerweise als „Teutsche Mythologie“ bezeichnete. Hierin gab er eine ausführliche Erzählung der „Poetischen Fabeln . . . und derer Theologisch-Sittlich-Natürlich- und Historische[n] Bedeutungen“. Als einen der schwerwiegendsten Gründe für die Ablehnung der Oper als dramatisches Kunstwerk führten ihre Gegner den Punkt an, daß der Verstand in der Oper nicht auf seine Rechnung komme. Gleichsam zur Beschwichtigung dieser Einwendung der Rationalisten erklärte dann Uffenbach mit ausdrücklicher Betonung der moralischen Wirkung der Oper, daß „ein tüchtiger Operschriftsteller aus der Sittenlehre und denen Regeln der Klugheit zu leben, das Erbauliche und Lehrende als den Hauptzweck nicht vergessen“ dürfe, damit auch der Verstand „bey der Augen- und Ohrenlust das seine vollkommlich“ habe<sup>1</sup>. Auch durch Matthesons Theorien geht der Grundgedanke von dem nutzbringenden Wert der Oper, doch möge sie „eine mehr ergötzliche als einnehmende Vorstellung zuwege bringen“. Die Gemüter sollen, „durch Anfüllung der Augen und Ohren, gerührt und bewegt“, aber gleichzeitig durch nützliche Unterweisung „doch nicht ganz aus ihrem Sitz gebracht, und allerhand Leidenschafften gänzlich aufgeopffert werden“<sup>2</sup>. Auf keinen Fall dürfen Oper und Schauspiel dem Dichter nur zum Zwecke dienen, um Moralpredigten zu halten. Während der Eisenberger Textdichter in der Schaubühne in erster Linie eine „Politische Kanzel“ sah, will Mattheson darauf „allgemeine Morallehren nur durch persönliche Vorstellungen sinnlich und begreiflich gemacht“ wissen, denn „sonst gelten sie in einem Schauspieler wenig oder nichts“. Langweilige Tugendssprüche seien „auf der Bühne nirgend anders nutz, als nur den Vortrag matt, und die Zuhörer verdrieslich zu machen“ . . . Lehrreiche Unterredungen, man singe, oder sage sie auf dem Theater, seien allemahl fähiger, die Leute zum Gähnen zu bringen, als eine angenehme Gemüthsbewegung in ihnen zu erwecken“<sup>4</sup>.

Außer diesem moralisierenden Zug sind noch zwei andere besonders hervortretende Eigenschaften für die Charakteristik der frühdeutschen Oper bezeichnend, einerseits die Bedeutung und Bewertung der Oper als Schaustück und andererseits die fast ausnahmslose Mischung von ernsthaften und komischen Elementen.

(Schluß folgt)

<sup>1</sup> v. Uffenbach, a. a. O., und Mizler, Musik. Bibl. III, 3, S. 399.

<sup>2</sup> Mattheson, Kern melod. Wissensch., S. 22.

<sup>3</sup> [Mattheson], Neueste Unters. v. d. Singesp., S. 4.

<sup>4</sup> Ebenda S. 5.

## Das trochäische Prinzip in Arnold Schönbergs op. 13

(a cappella Chor „Friede auf Erden“ nach Worten E. F. Meyers)

Versuch einer Grundlage zur stilkritischen Erfassung seines gesamten Schaffens

Von

Siegfried Günther, Berlin

Simplex sigillum veri.

Arnold Schönbergs gesamtes Schaffen läßt je später, desto mehr erkennen, wie seine Musik immer abstrakter, klangunfreudiger, scheinbar begrifflicher und konstruierter wird. Man fragt sich nach der Ursache dieser Erscheinung. Liegt sie im monothematischen Bauprinzip, das eine geschlossene Einheit mehr und mehr unmöglich macht oder gar überhaupt ausschaltet, liegt sie in der Übersteigerung des Ausdrucks und der Mittel begründet? Oder ist mit der Zeit die Keimzelle der Monothematik wesentlich amusikalisch geartet, so daß ihre Wurzeln hart auf der Grenze oder gar außerhalb der Musik liegen? Um in allen den Fragen klar zu sehen, um die bewegende Ursache schließlich zu erkennen, ist eine zweifache Feststellung nötig. Einerseits: Ist eine wirklich bindende Einheit noch vorhanden, und tritt sie bei der filigranhafsten Kleinarbeit der Zellenthematik noch entscheidend hervor? Oder wird die Wirkung dieser Bindung von der Fülle der Einzelmomente vernichtet, so daß die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen die Einheit völlig aufhebt<sup>1</sup>? (Ein Grenzfall, der praktisch gar nicht möglich ist, da eine bindende Kraft überall da ist und nur dort zu fehlen scheint, wo wir sie eben noch nicht erkennen.) Andererseits: Wurzeln die Keimzellen der Erfindung bei Schönberg noch wirklich im urmusikalischen Sein oder sind sie, je später, desto stärker, gar vorwiegend, ja entscheidend verbal, also in erster Linie außermusikalischer Natur, und wirkt sich, falls das letztere zutreffen sollte, dieser Umstand in der Folge bei der Gestaltung der Gesamtstruktur so stark aus, daß das Wesen des Ganzen dadurch bestimmt wird? Mit einer damit erkannten musikalischen oder verbalen Beschaffenheit wäre ein positiver oder negativer „Entwicklungswert“<sup>2</sup> Schönbergscher Kunst festgestellt.

In der vorliegenden Studie soll Objekt der Untersuchung vorerst ein Werk sein, das an der Grenze der Wendung Schönbergs vom vorwiegend Klangfreudigen ins Klangasketische und Abstrakte steht: der a cappella-Chor „Friede auf Erden“. Das Werk entstand ungefähr in der Mitte seines ganzen Schaffens und eignet sich schon deshalb zum Ausgangspunkt einer Untersuchung; denn Ausgangs- und Endstrebungen

<sup>1</sup> Egon Wellesz, Arnold Schönberg (Leipzig, Wien u. Zürich 1921), meint bezüglich der letzten Werke: „Das Neue dieser Kunst besteht darin, daß jeder motivische Bestandteil in sich abgeschlossen ist und sich dennoch mit einem andern zu einem höheren Ganzen verschmelzen läßt“. Er spricht das mit Rücksicht auf die späteren Werke besonders aus, bei denen „das Prinzip der unmittelbaren Kontrastwirkung, der Aneinanderrückung der Gegensätze im Verlauf eines Themas angewandt wird“ (S. 115 u. 118). Doch trifft diese Kennzeichnung auch schon bei früheren Werken zu.

<sup>2</sup> Hans Merzmann, Die Untersuchung neuer musikalischer Kunstwerke (Melos I, S. 310 ff.), hält die Herausstellung solcher „Entwicklungswerte“ mit Recht für besonders wichtig und fruchtbar. Sie lassen das Werden des Einzelkomponisten wie seiner zeitlichen Umgebung überhaupt erst klar sehen und richtig einschätzen.



sind in ihm nebeneinander vereinigt<sup>1</sup>. Vom Vokalen muß eine derartige stilkritische Erörterung natürlich immer ausgehen. Denn obwohl Schönberg selbst eine mehr äußerliche Einkleidung des Textes ablehnt<sup>2</sup>, greift er doch vehement eine verbale Struktureigenheit heraus, macht sie zur Keimzelle seiner Musik und steht somit in engster Beziehung zum Wort, wenn nicht überhaupt in völliger Abhängigkeit von ihm. Gewisse, begrifflich faßbare, zutage tretende Bindungen geben also beim Ausgehen vom Vokalen der Stilkritik eine feste Basis. Es müßte aber, um den Gang vom Musikalischen ins Verbale klar heraustreten zu lassen, eine Gesamtuntersuchung aller Werke vorgenommen werden, die in einer stilkritischen Betrachtung der vokalen Kompositionen ihr Material fände und in der Übertragung des Gewonnenen auf das Instrumentale bejaht und ergänzt würde. Da hier der Rahmen der Untersuchung vorerst ganz enge gezogen ist, so kann natürlich der Wert vorliegender Studie nur ein Teilwert in der Erörterung des ganzen Problems sein. Ihr Ziel liegt vorläufig auch nicht darin, daß die aus der stilkritischen Betrachtungsweise eines einzelnen Werkes gewonnenen Erkenntnisse ohne weiteres auf das gesamte Schaffen ausgedehnt werden, daß die erreichten Ergebnisse für dieses als ohne weiteres verbindlich gelten. Vorerst soll dadurch vielmehr die Richtung für eine Gesamteinstellung gegeben, der Ort für den sinngemäßen Blickpunkt bestimmt und der Weg erkannt werden, so daß dann die weitere Untersuchung nicht mehr als eine wesentliche kritische Nachprüfung, Ergänzung und etwaige Modifikation des tatsächlich bereits Erkannten bedeuten würde.

Es soll von rein statistischen Erkenntnissen ausgegangen sein. Unter Ausschaltung des Ablenkenden, alles subjektiven Wertens und Erfassens sollen nur die objektiven Erscheinungen in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt werden. So wird sich eine rationale Grundlage finden lassen<sup>3</sup>, auf deren Schultern kombinatorische Schlüsse zu errichten wohl und mit verhältnismäßig größerer Sicherheit möglich ist. Diese vorerst rein registrierende Betrachtung wird erweisen, wie die Zellenthematik zu höchster Bewußtheit und Ausdehnung der Anwendung gesteigert wurde, die Zelle selbst aber, das bewegende Moment, ganz verschrumpfte und schließlich völlig außermusikalisch geartet ist. Letzte, tiefste Bindungen kann eine solche rein registrierende Betrachtung natürlich nicht aufzeigen. Sie werden erst erkannt, wenn auf dieser er-

<sup>1</sup> Egon Wellesz, a. a. O. S. 114 und Zeitafel, unterscheidet in Schönbergs Schaffen drei Perioden. In der ersten Phase (op. 1—5, Surrellieder) werden die seiner Zeit gemäßen Formen aufgenommen und erweitert. In der zweiten sucht er höchste Vollendung der klassischen Form dadurch zu erreichen, daß er jede Stimme mit motivischem Leben erfüllt und die Übergänge von einem Gedanken zum andern aufs innigste zu verschmelzen sucht (op. 6—10, 12 u. 13). In der dritten und letzten Phase (op. 11, 14 und folgende) greift Schönberg beide Probleme gleicherweise auf, das Problem der Melodie und das der Form, sucht sie aber in neuer Weise zu vereinen.

<sup>2</sup> „Das Verhältnis zum Text“ (im „Blauen Reiter“, München 1912, S. 28 ff.): „Hat man das eingesehen, so ist es auch leicht zu begreifen, daß die äußerliche Übereinstimmung zwischen Musik und Text, wie sie sich in Deklamation, Tempo und Tonstärke zeigt, nur wenig zu tun hat mit der innern und auf derselben Stufe primitiver Naturnachahmung steht, wie die Abnahme eines Vorbildes“. Außer Acht gelassen ist dabei, daß die äußerlichen Merkmale von entscheidendem Einfluß auf die inneren werden können und müssen.

<sup>3</sup> Ernst Büden u. Paul Meiß, Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde (FfM V, S. 221): „... die Festlegung eines Stimm Moments eine zusammenfassende Sichtung nach Art einer Statistik erfordert; je vollständiger diese Statistik ist, desto schärfer wird sich das Stimm moment aus der Verkettung des Ganzen herauslösen und dann seine zeitliche Begrenzung feststellen lassen“.

kennntnismäßig stichhaltigen Grundlage ästhetische Formulierungen von statten gehen können, die das analytisch Gewonnene zu fruchtbarer Synthese führen.

Op. 13 ist einem vierstrophigen Gedicht Conrad Ferdinand Meyers entsprossen. In der Komposition sind die einzelnen Strophen ziemlich scharf gegeneinander abgesetzt, was die vorliegende Untersuchung formal darlegen wird, und was inhaltlich in der gedanklichen Abgeschlossenheit jeder Strophe seine Begründung hat. Der Chor ist vorwiegend vierstimmig gehalten und schwilt erst gegen den Schluß zu über die Vierstimmigkeit hinaus, dies in Übereinstimmung mit den Textworten „und ein königlich Geschlecht wird erblüh'n mit starken Söhnen“, die regste und klangfollste polyphone Viestimmigkeit fordern. Hier, wie an mancher andern Stelle, tritt größte Klangfreudigkeit im Gegensatz zur Klangabstraktion und zur klanglichen Gebrochenheit weiter Strecken in Erscheinung, ein Umstand, der erschwerend für eine auf Grund dieses einzelnen Werkes versuchte personalstilistische Einstellung gelten muß, umsomehr, als auch sonst die Vermischung alter Schaffenselemente mit neuen durchgehend eintritt. Könnte man doch trotz der unerhörten Neuheit des Ganzen das Werk formal und stilistisch als große Motette bezeichnen. Die einzelnen Teile des Textes sind gesondert durchgeführt, selbst innerhalb der Strophen, öfter völlig in sich abgeschlossen, mit deutlicher Päsurr gegeneinander geschieden, dann aber auch wieder durch Schaffung feinstabgewogener Übergänge verbunden. Wie in der alten Motette werden einzelne Teile mehr schlicht, homophon (sofern alle diese Begriffe im überkommenen Sinn noch anwendbar sind), rezitierend vertont, andere wieder kanonisch, frei imitierend oder fugiert mit einer verblüffend freien, neuen Kunst der Stimmenverknüpfung gestaltet. In der Natur des ganzen Stoffes und der chorischen Klangmaterie lag es, daß der Zug zum Abstrakten und die damit meist verbundene Neigung zu atomistischem Gestalten, wie beides sich bei Schönberg in dieser Periode schon breit bemerkbar macht, hier nicht so starke Auswirkung finden kann, daß auch thematische und formale Bindungen in breiterer Weise eingehalten wurden. Das Ganze ist in großen Teilen nicht so paradox in seiner Klangleser, wie die späteren Werke. Das Material zwang eben zu maßvoller Behandlung und auf weite Strecken zum Bleiben in klanglich-musikalischen Gefilden. Das Ausgehen von klanglich-bewegten Komplexen, dieser romantischen Grundneigung Schönbergs, die erst seine stark reflektorische Natur vernichtet, indem sie bewußt disparate, außermusikalische Momente damit verbindet, ist hier noch in breitem Maße bestimmend. Insofern bedeutet op. 13 ein Übergangswerk. Zurückgreifend und festhaltend an einem gewissen Maß süßlicher Klangfreude, die allerdings nicht auf das Kammermusikideal der Zukunft weist, sondern im Gegenteil zurückblickt ins orchestrale-großchorische Ideal des 19. Jahrhunderts, daneben stehend aber schon eine wesentlich abstrakte Ausdrucksharmonik und streng lineare Führung, die feinste Durchsichtigkeit versucht und erreicht — so ringen hier zwei Strebungen miteinander. Werden sie zu stofflicher Einheit, die inhaltlich-geistige Geschlossenheit gewährleistet?

Die Dichtung durchzieht eine großangelegte Steigerung, eine von Anfang bis zum Schluß stetig wachsende Begeisterung. Von der Botschaft des himmlischen Gesangs „Friede, Friede auf der Erde!“, über den Rückblick auf die seit dieser Kundschaft geschenehen „vielen blut'gen Taten“, zu dem „Reich, das sich erbauen will, das den Frieden sucht der Erde“ und dem „königlich' Geschlecht, dessen helle Tüben dröhnen: Friede, Friede auf der Erde!“ schwingt das Ganze gewaltig und ohne nennenswerte Brechung an. Ein großer und gewaltiger Gedanke! Entkeimt er ursprünglichem Müßen, wirklicher Innenspannung und Begeisterung oder ist er mehr Produkt reflektorischer Betätigung, konstruktives Ergebnis? Ist er Ausdruck primärer Kraft oder überfeinerter, müder Kultur, die ein solches hohes Ziel nicht eigentlich aus seherischer, also wesentlich spontaner Kraft, intuitiv erfaßt, sondern auf rein intellektuelle Weise erkennt und aufbauend erschaut? — Ein neues Reich soll sich erbauen, neues Leben

im Anschwingen sprießen, aus Ruhe, Indifferenz, Entspannung soll zu kraftvoll gespanntem Sein geführt werden. Man vermutet formparallel steigendes Metrum. Statt dessen herrscht aber durchgehend der Ausdruck sinkenden, trochäischen Verneinens, der im Widerspruch zur Steigerung der Gedanken und der wachsenden Innenspannung steht und hemmend allem Anschwingen entgegen tritt:

„Da die Hirten ihre Herde  
ließen und des Engels Worte  
trugen durch die nied're Pforte  
zu der Mutter und dem Kind<sup>1</sup> . . .“

Es lag in der Hand des Musikers, diesen Widerspruch musikalisch zu lösen, das Aktive, das Anstrebende zu stärken, die brechende Kraft des Metrums aufzuheben oder wenigstens zu parieren. Statt dessen greift es Schönberg auf und macht es zur Keimzelle seiner ganzen Musik. Dem müden Gang des Textes gesellt sich eine in erster Linie rhythmisch und melodisch gleichgeartete Struktur der Musik. Man betrachte daraufhin gleich die ersten Takte des Soprans:

Beispiel 1.

Da die Hir = ten ih = re Her = de lie = ßen und des  
En = gels Wor = te tru = gen durch die nie = dre Pfor = te.

Die unter dem Eindruck des Sprachlichen stehende, abwärts gerichtete Tendenz der ganzen Linie fällt klar ins Auge. Schwere und belastetes Schreiten sind die Grundzüge hier und weiterhin. (Der malende Zug bei „nied're“ steht mit einer Reihe anderer im Verlauf des Stückes mehr vereinzelt da, wird an sich kompositorisch nicht weiter ausgewertet, findet aber seine Rechtfertigung wie alle die andern in der strukturell-trochäischen Verankerung, die er hochgradig gesteigert zeigt.) Die Tendenz, den Charakter des trochäischen Falls trotz aller inhaltlichen und musikalischen Steigerungen zu wahren, erweist sich vorerst in der Thematik (siehe auch Beispiel 1, Takt 1—3, 1. Hälfte):

Beispiel 2.

fuhr das himm = li = sche Ge = find (späterer Text:) Frie = de, Frie = de

<sup>1</sup> In etwas wird dieses Lasten dadurch aufgehoben, daß den fallenden Dipodien in den Mittelzeilen jedes Bierzeilers bei den Außenzeilen durchgängig steigende gegenüber treten. — Über „Dipodien“ siehe E. Sievers, „Rhythmisch-melodische Studien“.

c) Frie = = = de, —

d) Frie = de auf der Er = de

e) o wie vie = le blut' = ge Ta = ten

f) hat der Streit auf mil = dem Pfer = de der ge =

g) har = nisch = te voll = bracht

h) doch es ist ein ew' = ger Giau = be

In allen, gleich ob episodisch oder hauptsächlich verwandten Themen halten sich melodisches Auf- und Abwärtsstreben zumindest die Wage. Aller spannende Anstieg wird sofort negiert. Grundsätzlich beherrscht das auslautende Seufzermotiv die Situation. Wie stark die trochäische Textstruktur, die des Abwärtsgleitens, tatsächlich überwiegt, erweist noch weit stärker und zwingender die statistische Erfassung aller melodischen Bewegungssubstanzen.

Tabelle 1: Abstrahierte<sup>1</sup> Einkleidung der Trochäen

Zahl der Voll-Trochäen <sup>2</sup>	fallend						steigend						prozentual				
	Prim (Stave)	Oct.	Terz	Quart	Quint	Sept	Oct.	Terz	Quart	Quint	Sept	Octav	fallend	steigend			
Strophe Sopr. Alt Tenor Baß																	
1:	31 + 35 + 33 + 30 = 129	3	49	16	1	4	0	1	36	12	3	4	0	0	0	57	43
2:	49 + 70 + 67 + 60 = 246	12	69	49	9	18	0	4	61	17	7	0	0	0	0	65	35
3:	30 + 42 + 43 + 27 = 142	10	34	30	2	7	0	0	45	7	4	2	1	0	0	58	42
4:	70 + 81 + 80 + 76 = 307	19	78	68	24	13	2	3	54	16	11	9	7	3	0	68	32
		44	230	163	36	42	2	8	196	52	25	15	8	3	0		

mithin fallend insgesamt: 525, steigend: 299

prozentual: 64%

36%

<sup>1</sup> Die Trochäen-Tabelle erfasst nur melodische Richtung und Weite, nicht aber Art und Maß der melodischen Energien direkt. Bei den mit Verzierungen belasteten Trochäen sind von mehr als zweitägigen Fiorituren die nominellen Anfangs- und Endtöne (nicht die logischen Hauptpunkte, um die Möglichkeiten subjektiver Deutung herabzumindern!), bei nur zweitägigen aber stets die ersten von beiden genommen. Halbschritte gelten als Sekunden; Nonen usw. sind in die Oktaven bzw. Septen einbezogen. Die melodischen Bewegungssubstanzen werden durch Tabelle 2 erfasst.

<sup>2</sup> Wortwiederholungen und Stimmverdopplungen wurden mit eingerechnet. Alle katalektischen Schlüsse aber blieben außer Betracht.

Das Ergebnis der Zählung zeigt, wie sich das natürliche Gleichgewicht von An- und Abstreben unter der Macht des trochäischen Falls doch wesentlich verschoben hat, nicht nur im Gesamtbilde, auch im Verlaufe des immer mehr zu triumphalem Ausklang strebenden Stückes. Als besonders bemerkenswert fällt dabei das stark abwärtige Streben der vierten Strophe ins Auge, die doch die stärkste Steigerung bringt. Hier liegt das Steigernde eben, wie wir noch sehen werden, auf wesentlich anderm Strukturgebiete, wird aber die trochäische Disposition der Melodik stark eingeschränkt. In gewichtigem Maße unterstrichen wird gerade die letzte Erscheinung durch die statistische Erfassung der in den Figuren liegenden trochäischen Werte.

Tabelle 2: Figurale Wertung<sup>1</sup>

	fallend							steigend							prozentual	
	Prim (Klav)	Sek.	Terz	Quart	Quint	Sext	Sept	Okta.	Terz	Quart	Quint	Sext	Sept	Okta.	fallend	steigend
Strophe 1:	2	43	12	0	9	0	1	15	3	9	2	2	3	2	65	35
" 2:	5	26	12	1	10	0	2	23	2	2	6	1	1	60	40	
" 3:	2	45	9	3	1	0	1	45	3	11	0	2	0	50	50	
" 4:	13	107	35	8	30	1	1	67	13	21	6	1	8	62	38	
	22	221	68	12	50	1	5	150	21	43	14	6	12	8		

mithin fallend insgesamt: 379, steigend 254

prozentual: 60% 40%.

Man müßte nun meinen, daß die aufwärtsstrebenden Kräfte sich auf die Anti-Trochäen verlagert hätten und so das Spiegelbild der melodisch-trochäischen Strebungen gäben. Aber selbst das ist nicht im wesentlichen Maße der Fall. Die statistische Erfassung der Anti-Trochäen dokumentiert es hinreichend.

Die depressive melodische Gesamtfaktur äußert sich auch hier in vorwiegend trochäischer Anlage und in geringprozentiger Überschreitung des aufwärtsstrebenden Moments. Alle drei Tabellen aber bejahen mit ihrer hohen Zahl von Sekundschritten, die natürlich auch in der Natur der Chorkomposition mit ihre Begründung finden, die Anwesenheit vieler und starker Leittonspannungen, eine Tatsache, die für die Auffassung der harmonischen Vorgänge von Wichtigkeit wird. Inhaltlich motiviert ist die Häufung von Terzen, Quarten und Quinten in den Strophen 2 und 4.

<sup>1</sup> Die Figural-Tabelle kann, da sie der Erfassung all der in den Bindungen enthaltenen Schritte dient und nicht als Grundlage und einziges Kriterium den Trochäus hat, eigentlich der metrisch-melodischen Erfassung nichts hinzufügen, ist aber zu umfassender Darstellung aller melodischen Richtungsäußerungen unumgänglich nötig. Ihre Relativität, die durch Duplizität gewisser Intervallzählungen bedingt ist, erhelle folgendes Beispiel:

1. abstrah. Troch. u. Anti-Troch.:

fuhr das himm=li = sche Ge = sind

2. melodisch-figurative Werte:

| | |  
+1 +1 +1

Tabelle 3: Abstrahierte Einkleidung der Anti-Trochäen

Zahl <sup>1</sup> der Anti-Trochäen <sup>2</sup>	fallend								steigend						prozentual	
	Prim (Stav)	Terz	Quart	Quint	Sext	Sept	Oct	Terz	Quart	Quint	Sext	Sept	Oct	fallend	steigend	
Strophe 1: 125	26	27	12	6	3	1	0	20	7	14	3	3	3	0	60	40
" 2: 198	15	27	24	5	7	1	0	45	21	9	23	8	9	4	40	60
" 3: 144	11	31	5	2	7	1	2	41	19	15	2	6	1	1	41	59
" 4: 279	30	49	19	10	9	3	0	60	27	30	25	10	2	5	43	57
	82	134	60	23	26	6	2	166	74	68	53	27	15	10		

mithin fallend insgesamt: 333, steigend: 413  
 prozentual: 45% 55%

„O wie viele blut'ge Laten“ und „Waffen schmieden ohne Fährde, Flammenschwerter für das Recht“ fordern zu stärkeren melodischen Weitspannungen heraus, zur Terz-, Quart- und Quintstreckung des sekundischen Seufzermotivs. Man beachte auch ergänzend hierzu die gewandelten Verhältnisse in der Zahl der Anti-Trochäen bei Strophe 1 zu 2 und 3 zu 4.

So ergibt sich für die musikalische Linienformung eine Einheit aus kleinemotivischem Bau heraus, die in ihrem Wesen vom Trochäus bestimmt wird und etwas verblüffend Einheitliches in sich trägt, die von einem Prinzip beherrscht wird, das tatsächliche Tragkraft hat. Nicht der große Zug, der Schwung der Linie ist das Primäre. Das Melos wird erst sekundär von den Gesetzen der Gesamtdeklamation beeinflusst und ist sonst aus einem melodischen Einfall gebildet, der Stück für Stück aneinandergesetzt, zur konstruierten Gesamtlinie führt<sup>3</sup>. Bant Bach seine Linien in großer Erformung, spaltet die Klaffik, so setzt Schönberg Molekül neben Molekül, fügt er zusammen<sup>4</sup>. Eine eigentlich großzügige Linienformung findet nicht statt, und doch behält die anders gewordene Linie gleiche Plastik, ja, wenn nötig sogar melodische Schwungkraft. Nur die ursächliche Erformung, nicht aber die Wirkung ist eine andere. Der Vorwurf der „Unfähigkeit zum Aufbau größerer

<sup>1</sup> Die Zahl der Anti-Trochäen korrespondiert nicht mit der der Trochäen. Ihre Abweichung ist durch die häufigen weiblichen Schlüsse mit nachfolgenden Pausen wie auch durch die mehr oder weniger eintretenden katalektischen Erscheinungen u. a. m. begründet.

<sup>2</sup> Der Begriff „Anti-Trochäus“ ist hier nicht im üblichen Sinne für - ♩ benutzt. Er bezeichnet vielmehr den Übergang vom abklingenden zum anklingenden Versfuß und läßt sich am besten mit Senkung-Hebung, Verschleifung zweier Füße oder Glieder, Überbrückung der Gelenke (Franz Saran in der Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift, Leipzig 1901, II, S. 128f.) erfassen, wozu besonders der Umstand reizt, daß Schönberg die Trochäen gar nicht als solche (lang-kurz), sondern als schwer-leicht, hoch-tief (Hebung-Senkung), als fallende Spondeen (Saran a. a. O., S. 121, s. auch später Heusler) komponiert. Der Begriff „Trochäus“ wurde zur Vermeidung aller Irrtümer in der Arbeit durchgängig festgehalten und könnte allenthalben ebenso gut durch „fallender Spondeus“ ersetzt werden.

<sup>3</sup> Auch Erich Steinhard, Die Kunst Arnold Schönbergs (Neue Musikzeitung 1912, Heft 18) weist schon auf das „kettenmäßige Weiter-spinnen eines Tongedankens“ im Streichquartett op. 10. Er findet wordichterische Parallelen in Schönbergs Text zur „Glücklichen Hand“. Wie aus diesem Nebeneinander von Wort- und Tondanken lehtin ein Überwiegen in den Formen des ersteren wird, muß weiterhin erörtert werden.

<sup>4</sup> Ernst Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Bern 1917, S. 245).

melodischer Linien“<sup>1</sup> wird hier noch selbst bei der neuartigen Bauweise entkräftet. Das gesteigerte Zerlegen, das als Folge der klassischen und romantischen Technik sich einstellen mußte, ist überwunden. An seine Stelle ist im Anknüpfen an Bachsche Melodiebildung atomistisches Werden der Linie getreten.

Was aber nun besonderes Schwergewicht hat: ist die strukturelle Keimzelle, der melodische Urgedanke und der das Ganze bewegende Einfall spezifisch musikalisch? Ist der der Wortsprache entnommene melodisch-trochäische Fall mehr verbaler als musikalischer Art? Die Frage wird hier noch nicht zu entscheiden sein, die Antwort der Ergebnisse weiterer Untersuchung bedürfen, die zeigen werden, ob die ganze Verwendung der Keimzelle in mehr musikalischer oder verbaler Art vor sich geht. Beides, die Art und Weise der Motivbenutzung und das andere, die Betrachtung der Themen aller Werke, die auch deren anders werdende Disposition klar erkennen läßt, wird erst eine wirkliche Beantwortung der Frage zulassen. Hier ist nur eine Erörterung auf Grund des ersteren möglich und beabsichtigt und soll am Schluß der Studie zusammenfassend zu unternehmen versucht werden.

Auf einige Einzelheiten der Melodik sei noch in Kürze hingewiesen. Malerische Züge werden nicht völlig umgangen. Auf das Bildhafte des Soprans bei „nied're Pforte“ wurde schon hingewiesen<sup>2</sup>. Kurz zuvor leitet das „ließen“ zu einer malerischen Dehnung an. Das Friedensgeläute des ostinaten Basses, in allen Teilen der Komposition wiederkehrend, wie auch die sonstige tonliche Einkleidung der „Friedens-Strecke“ stecken voller bildhafter Züge (siehe Beispiel 2 b, das Geläute-Motiv, und auch 2 c mit seinem weich neigenden Linienzug). Zu rhythmischem Malen fordert das „sang der Chor der Geister zagen d“ heraus. Hier sind alle vier Einkleidungsarten des Trochäus auf kürzester Strecke vereinigt, um durch ständig wechselnde Führung des Stroms alles sichere, grundlegende Empfinden aufzuheben. In schweren Vierteln, leichtschwebenden Halben, syntopiert und als modifizierter Trochäus, mit gedehntem ersten und verkürztem zweiten Teil (also hier wirklich trochäisch!) ist die Grundercheinung da (Beispiel 2 g). Von besonderer Drastik ist ferner die Melodik der „furchen Mordgebärde“ mit ihrem weit Zupackenden, das hemmungslose Aufstreben des Soprans beim „und ein Reich will sich erbauen“ mit der darauf folgenden scharfen Umbiegung zum „das den Frieden sucht der Erde“. Das alles sind Zeugnisse dafür, daß die großmelodische Erformung, wenn auch sekundär, so doch immer noch im Zeichen der Textlogik steht. Es sind malerische Erscheinungen, die in der Struktur fest verankert sind. Als Beispiel der melodischen Korrespondenzercheinungen sei auf eine Stelle am Anfang der zweiten Strophe verwiesen, welche die — eben hier durch das trochäische Element variierten — starken Gleichgewichtsercheinungen aufdeckt. Das Aufschnellen und überstarke Anspannen des Basses bedingt das Zurückfallen, die große Entspannung im Tenor:

Beispiel 3.

Seit die En-gel so ge-ra-ten o wie vie-le blut' = ge-La-ten

Wirkt sich der bewegende Einfall, die trochäische Keimzelle weiterhin aus und drückt sie auch der Rhythmik und Harmonik im engeren Sinne sowohl als auch im weiteren (Großrhythmik: Taktart und Tempo, Großharmonik: Tonalität, Großmelodik: Form) ihren Stempel auf? Bindet sie fernerhin die einzelnen Elemente der Struktur?

<sup>1</sup> Karl Bleßinger, Die Symptome der Dekadenz in der Musik, JfM IV, S. 170 ff.

<sup>2</sup> Siehe auch Gerhard Strecke, Arnold Schönbergs op. 13, Melos I, S. 213 ff.

Der rhythmische Grundtypus des Gedichts ist der zweigliedrige Versfuß mit der Schwere des ersten Gliedes und einer irrationalen agogischen Kürze des zweiten, die indessen bei ihrer ganz geringen, ideellen Beschaffenheit nicht zur Notierung kam. Mit Ausnahme der katalektischen Schlüsse in den vierten und fünften Zeilen jeder Strophe beherrscht er in ungestörtem Gleichmaß das Gedicht und seine Betonung. Die Kataleren wiederum finden musikalischen Ausdruck im Überdehnen der Hebung (Augmentation oder Pausen) und bei stärkerer neuanstrebender Energie im Ziehen des Werts der fehlenden Senkung zur nächstfolgenden Hebung. Eine übersichtliche Erfassung aller katalektischen Schlüsse läßt das ohne weiteres klar werden, erübrigt sich hier jedoch. So wird das rhythmische Gleichmaß in breiter Weise auf die Musik übertragen. Ein Stilisieren nach der Richtung quantitativ-trochäischen Gestaltens hin ist ganz gering, wie folgende Tabelle darlegen mag:

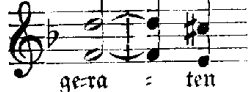
Tabelle 4: Modifizierte Trochäen

Anzahl der Trochäen	Synkopationen <sup>1</sup>				Dehnungen <sup>2</sup>			
	schlichte Synkop. (ohne Figur)		figurierte Synkop.		schlichte Deh- nung		figurierte <sup>3</sup> Dehnung	
	Hebung	Senkung	Hebung	Senkung	Hebung	Senkung	Hebung	Senkung
Strophe 1: 129	7	0	2	0	3	0	22	0
" 2: 246	38	0	5	0	29	2	22	0
" 3: 142	3	0	0	0	19	0	11	0
" 4: 307	19	0	3	0	31	4	60	0
824	67	0	10	0	82	6	115	0

mithin insgesamt Synkopation: 77, Dehnungen: 203,  
280 d. h. 17% modifizierte Trochäen.

Keine Senkung übersteigt dem Sinne nach an Dauer ihre Hebung. Die wenigen Fälle, die die Statistik notiert, sind einfach klangliche Verlängerungen, denen sich rein logisch viele nicht notierte, die sich in lebendiger Aufführung von selbst ergeben, anschließen lassen, die aber wie die notierten nicht melodisch-rhythmische Aktivität besitzen. Unter dem Eindruck sprachlichen Gleichmaßes in der quantitativen Silbenbeurteilung, der die Gestaltung der musikalischen Reimzelle als absteigender zwei Viertel-Seufzer bestimmt, steht das ganze Stück, und läßt nur geringe Modifika-

<sup>1</sup> Bei der Unterscheidung von Dehnung und Synkopation läßt sich nicht einfach feststellen: Dehnungen beginnen auf der Thesis, Synkopationen auf der Arsis oder streben von Thesis in Arsis (Alt nach Ziff. 3)

und umgekehrt. Bei Erscheinungen wie  gleitet eins ins andere über. Eine

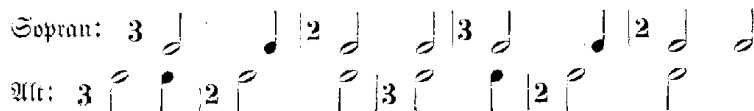
wesentlich subjektive Wertung wird also hier in der Statistik nicht zu umgehen sein. — Das Maß der Dehnung oder Synkopation bleibt unberücksichtigt.

<sup>2</sup> Kataleren sind außer Acht gelassen. Dehnungsstatistik relativ; nur wenn ein Teil des Trochäus dem andern gegenüber an Wert gewonnen oder verloren hat.

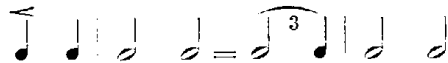
<sup>3</sup> Davon zahlreiche mit synkopischem Einschlag (etwa 33%).



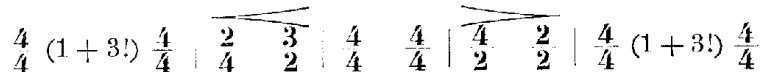
tionen zu<sup>1</sup>. Auffallend ist, wie mit der wachsenden Sicherheit und Bestimmtheit aus inhaltlichen Gründen der rhythmische Ausdruck sich in Strophe 4 weit zahlreicherer Synkopen und Dehnungen bedient, eine dem Inhalt konträre Erscheinung, die zur gleichen auf anti-trochäischem Gebiet ergänzend hinzutritt. (Die trochäische Struktur, die hier der Steigerung entgegen ist, hat mithin schon zwei aufhebende Gegenercheinungen, die dem Hinan dienen: anti-trochäisches Steigen (s. Tabelle 3) und starke rhythmische, trochäisch-stilisierende Mannigfaltigkeit (Tabelle 4). Wie in der zweiten Strophe unter der poetischen Anregung des „in wie mancher heil'gen Nacht“ (s. Beispiel 2g) sich die stärkste Synkopationshäufung wie reichste Modifikation des Grundmetrums überhaupt findet, ohne doch das rhythmische Gleichmaß und ruhige Wogen entscheidend durchbrechen zu können. Immer kommt das metrische Prinzip noch anschaulich zutage und wird, wo es vorübergehend aufgegeben ist, automatisch in den anderen Stimmen ergänzt<sup>2</sup>. Dem synkopischen Typ  $\text{♪♪♪}$  gegenüber lassen andere Strukturbestandteile stets das wahre Metrum entgegenpulsen (s. besonders Partitur S. 4 und 5). Die Synkopationen der Stelle bei Ziffer 5 schwingen das Viertelgrundmotiv einander ergänzend weiter, trochäische Stilisierung durch nachfolgendes Gleichmaß und ergänzendes Weiterschlagen der korrespondierenden Stimmen aufhebend:



Die stark modifizierende Art dieses Abschnitts hat ihren Grund darin, daß in jeder der beiden Stimmen einem Trochäus von ursprünglicher Länge, der mit einem rhythmischen Crescendo seines ersten Bestandteils versehen ist („agogische Triolierung“<sup>3</sup>), ein solcher von doppelter Dauer folgt. Das Schema verdeutliche es:



Die stilisierende Weise des Sopran (s. Beispiel 1 und die zwei folgenden Takte der Partitur) weist eine ähnliche Erscheinung auf. Hier löst sich aus einem rhythmischen Crescendo und Decrescendo eine reine Viertelstruktur, der in den Außenteilen auflösende Kräfte zentrifugal gegenüber stehen:



Duplikate Rhythmen hämmern das Metrum in doppeltem Eindruck, ohne neue Konflikte hervor zu rufen. Losringen von rhythmischen Hemmungen und damit ver-

<sup>1</sup> Andreas Heusler, *Deutscher und antiker Vers. Der falsche Spondeus und angrenzende Fragen* (Straßburg 1917): „Unsere gewöhnlichen deutschen Jamben- und Trochäenverse bestehen im Sprechvortrag aus Spondeen — oder wenn man lieber will, aus Pyrrhichien (♫ ♫), Zeitverhältnis 1:1. Aber möglich ist es, sie als Trochäen zu formen: diese stärker stilisierende Behandlung des Sprachstoffes ist aus dem gesungenen Liede wohlbekannt“ (S. 47).

<sup>2</sup> Ilmari Krohn, *Der metrische Taktfuß in der modernen Musik*, *MfM* IV, S. 100 ff. — Hugo Niemann, *System der musikalischen Metrik und Rhythmik* (Leipzig 1903), s. „Korrespondierende Rhythmen“.

<sup>3</sup> Hans Joachim Moser, *Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen*, *ZfM* I, S. 225 ff.

bundene stärkste rhythmische Komplikationsercheinungen bringt nur höchste Anspannung und Ekstase beim „fuhr der Himmel fort zu klingen“ des Soprans. Im „o wie viele blut'ge Taten“ spannt sich eine stark und plastisch geschwungene, sonst aber rhythmisch verschobene Oberstimmenlinie gegen alles andere Sein.

Wie vereinbart sich ein solches, dem Chore freilich natürliches, zeitlich gleichmäßiges Deklamieren mit der Neigung, zu melodisch und harmonisch größter Expressivität und kompliziertester Verknüpfung der Linien zu kommen? Steht ein solcher Konduktenstil nicht im offenbaren Widerspruch zu der höchstgesteigerten Polyphonie, zu der neuartigen Prägung der Melodik und der reichen Ausnutzung harmonischer Werte? Wo bleibt die sprachlich-lebendige Beeinflussung durch das „Ethos der Silben“<sup>1</sup> Hervorhebung des Akzents erfolgt in der Hauptsache eben nicht durch intrikate Rhythmik, sondern durch Ballungen in der Linienverknüpfung, die Schwerpunkte höherer Ordnung bedeuten, nicht durch quantitative Änderungen, die zwar in ganz geringem Maße der Energie der lebensvoll dargestellten Linie latent sind und sich in der Wiedergabe äußern, in der Notation aber als irrational unberücksichtigt blieben. Das Schweben, das Luftige und Unirdische der Musik, das festzuhalten die Jüngsten sich oft und nicht ohne Erfolg bemühen, wird hier durch eine andere Agogik der Klangmassen vorgetäuscht.

So wirkt sich also rein metrisch, in der Verteilung der Schwergewichtsverhältnisse und Längenmaße, die trochäische-spondeische Keimzelle ebenfalls entscheidend aus und bestimmt die rhythmische Haltung. Eine differenzierte Agogik wird erst sekundär erreicht, indem die Elemente miteinander in leichtere oder schwerere Konflikte treten. Primär ist die rhythmische Faktur trochäisch-gleichmäßig erformt und hat in ihrem Wesen wiederum etwas verblüffend einfaches.

Ein solches Prinzip der Einfachheit in Melodik und Rhythmik muß sich auch in der Harmonik auswirken. Borerst freilich scheint die Fülle der Arten von Akkordgestaltungen und Akkordbeziehungen das Gegenteil zu besagen. Wirkt sich hier die gestaltende Keimzelle etwa nicht aus? Kraft einer Mehrheit gleichzeitiger und dabei oft konträrer, melodisch-gravitierender Strebungen ergibt sich als sekundäre Erscheinung die Harmonik. Deren Struktur ist keine einfache mehr. Jede Stimme bringt ihren mehr oder minder latenten akkordischen Komfort mit und geht unter dem Einfluß des trochäisch-abstrebenden Motivos ihren Weg. Oft tritt freilich so nur ein Teil des Klanglichen in Erscheinung. Werden die hinterklanglichen Spannungen ertönt, so erscheinen offenbar Zwitterakkorde, d. h. nicht Klänge nur aus unvereinbarlichen Klangbestandteilen (im Sechterischen Sinne), sondern aus verschiedenartigen Klangstrebungen. Der Zusammenklang ist mehr zufällige Erscheinung. Das Herkommen, wie es sich in der Akkordstruktur äußert, ist der Harmonik nicht eigen, mehr melodisch-energetisch, dabei jedes Glied aber doch eigenharmonisch beladen.

Dieser eine Umstand und der andere, daß sich ungleichzeitige Strebungen in einem Akkorde fangen, läßt diesen nicht als einheitliches Gebilde sehen. Er ist vielmehr eine Auswirkung von Musik im Nebeneinander bei Gleichzeitigkeit. Verfehlt wäre deshalb eine mechanische Übertragung der trochäischen Untersuchung auf die Harmonik. Die Zeiten 1=2 und 3=4 sind nicht ohne weiteres ständig als Trochäen anzusehen und

<sup>1</sup> Franz Sarau, Deutsche Verslehre (München 1907), S. 206 ff.

durch Zurückführen auf einfache Formen als aufprallend (jambisch) und abprallend (trochäisch) zu deuten, ein Vorgang, der auch bei der notwendigen Reduktion der affordlich oft kompliziertesten Gebilde auf Drei- und Vierklänge zu bedeutsamen Fehlern führen würde, weil damit Maßstäbe der Untersuchung angewandt werden müßten, die zur Erscheinung nicht im organischen Zusammenhange ständen und deshalb als unerakt und, als subjektive Entscheidungen zulassend, nicht mit unumstößlichen Erfolg anwendbar wären. Durch Dehnungen, Doppelbewegungen, vor allem durch Verschränkungen und verschieden gradweise Anwendung der Reimzelle ist das System gleichmäßigen Viertelschreitens der Affordik durchbrochen (siehe besonders von der Stelle an „sang der Chor der Geister zingend“ mit der Verschränkung durch den auf kurzem Raume rhythmisch verschieden gestalteten Trochäus; weiterhin immer zahlreicher!). Deshalb sind die affordlichen Gebilde strenggenommen gar nicht als solche zu werten. Hier ist der Weg, den die romantische Harmonik beschritt, indem sie sich immer mehr mit melodischen Spannungen belastete und durchsetzte, bis zur äußersten Grenze durchschritten und verbal ausgewertet<sup>1</sup>, hat diese soweit zerlegt, daß das harmonisch Disparate in den Vordergrund treten muß und die Klänge aus der Gleichzeitigkeit von verschiedenen zeitlichen Spannungen erstehen, sie demnach auch nach ihrem Spannungswert in erster Linie, nicht aber nur nach Bau und Funktion gewertet werden müssen<sup>2</sup>. Sie bedeuten Summationen von energetischen, melodischen Spannungen und sind nicht in erster Linie klang sinnliche Gebilde. Wo dies der Fall ist, erscheint dann mindere Polyphonie als unvermeidbare Begleiterscheinung und Rückfall in mehr koloristische Farbigkeit. Das zeigt aber, daß die Gebrochenheit und Abstraktheit späterer Schönberg-Klänge nicht ein Zurück, wohl aber ein Vorwärts von romantischem Klangzauber ist. Die Wesensart der Zusammenklänge zeigt sich auch darin, daß funktionelle Beziehungen (Tonalität) stark gelockert und eigentlich bindendes Moment die Spannungslogik von Klang zu Klang ist, die nicht immer von den Gesichtspunkten altharmonischer Logik diktiert wird, sondern einzig und allein vom trochäischen Prinzip aus. So kommt auf diesem Wege durch eine Gleichzeitigkeit verschiedener Spannungen und durch Nebeneinander ihres latenten bzw. erklingenden harmonischen Komforts feinste Abwägbarkeit zustande, ohne der Natur des Chorischen Gewalt anzutun und das formgebende Prinzip außer Acht zu lassen. Die feinsten rhythmischen Abwägungen werden auf dem Wege über die melodischen Spannungen in die harmonischen Spannkraften gegossen.

Relativ am reinsten wirkt sich das trochäische Prinzip in harmonischen Vorgängen bei Stellen mit homophon-deklamierender Struktur aus.

<sup>1</sup> Das fühlt auch Paul Bekker, wenn er schreibt: „Es ist eine Sprache von Tonideen, gehirnmäßig erfasst, nicht aus der Vorstellung der Klangwirkung, sondern aus der Klangbedeutung heraus konzipiert (Neue Musik, Berlin 1919, S. 74).

<sup>2</sup> S. hier, sowie im folgenden noch öfter: Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan (2. Aufl., Berlin 1923, S. 228, 237, 262 u. a. m.).

Beispiel 41.

lie = = hen und des

Da die Hir = ten ih = re Her = de lie = hen und des En = gels

6 5 5 2 5 4 7 5 6 5 (1) 5 6 4 5  
4 3 3 2 3 3 3 3 4 3 (!) 2 3 3 3

En = gels Wor = te tru = gen durch die nie = dre Pfor = te

Wor = te tru = gen durch die nie = dre Pfor = te zu der Mut = ter und dem Kind

7 4 2 2 6 7 5 7 4 6 9 3 5 4 5 4 6  
4 2 4 3 3 3 2 3 3 3 5

(moll Dur!)

Kriterium wird hierbei die Annäherung an Terzstruktur mit ihrer Wirkung klanglicher Entladung und deren effektiven Spannungswerten, mit ihrer Leichtigkeit gegenüber der Schwerewirkung aufgetürmter und umgelegter (9; 2) Akkordmassen. Sobald aber Komplikationen, Verschränkungen im Gefüge auftreten, entfällt als Folge dies Korrektiv automatisch, weil Spannung und Entspannung sich nicht mehr an mindere oder größere Terzstruktur anschließen und die Verschränkung andere Aufbaugesetze zur Norm macht. (Siehe im Beispiel 4 die mit × versehenen Stellen.) Entscheidend als strukturelles Kriterium ist dann nicht mehr der Strukturwechsel, denn die Ballung der Abprallpunkte kann komplizierter beschaffen sein als der vorherige Akkord, sofern nur die Zahl und Stärke der abprallenden Energien die aufprallenden überwiegt. Entscheidend ist dann wieder die Funktionshöhe, ist die Tatsache, ob die Bewegung abwärts im Quintenzirkel (Tiefenzug = Lösung = Trochäus) oder in ihm aufwärts (Höhenzug = Spannung = Jambus) strebt<sup>2</sup>. Dieses unterdominantisch-trochäische

<sup>1</sup> In der Bezifferung ist nur das Entscheidende der Akkordstruktur angegeben. Unberücksichtigt bleiben Alterationen.

<sup>2</sup> Ilmari Krohn, *Der metrische Taktfuß in der modernen Musik*, AfM IV, S. 104: „Es ist beinahe ein Gemeinplatz, festzustellen, daß die grundlegenden Harmonieschritte sich an die metrischen Hebungen halten“, d. h., der eigentliche harmonische Fortgang schwingt von Hebung zu Hebung, während die Harmonien der Senkungen im Schatten des Hebigen stehen, nur dessen Ausstrahlungen sind. — A. Halm, *Harmonielehre* (Neudruck Leipzig 1920) weist auf die „Tendenz“ jedes Durakkords, Dominante (bzw. Tonika) zu sein und zu seiner Tonika (bzw. Unterdominante) zu streben. — Ernst Kurth spricht in Anknüpfung daran von „unterdominantischer Entwicklungstendenz der Durtonalität“ (*Lineare Kontrapunkt*, S. 77). — Derselbe (*Romantische Harmonik*, S. 134/5): „Schafft die einfache Fortschreitung in die Dominante (I—V) schon eine aus der Leittonkraft in akkordliche

Schreiten (Abwärtsbewegung im Quintenzirkel) schält sich am deutlichsten gegen den Schluß des Chores heraus, an dem bei aller Freiheit der Stimmenbewegung doch ein mehr homophon-rhythmisch gleichmäßiges Schreiten erzielt wird. Die Akkordfolgen sind (im 5. Takte nach Ziffer 14 begonnen) die folgenden:

D7	G6	A6	D6	he6	A D6	H	e	A6	D6	e	A6	D6	G6
I	IV	I	IV	I IV	I IV	I	IV	I	IV	I IV	I IV	I	IV
-	~	-	~	-	~	-	~	-	~	-	~	-	~
											I	IV	
											-	~	

Die unterdominantisch-abprallende Struktur, durch entsprechende Textanordnung noch klarer in Erscheinung tretend, springt sofort ins Auge. Antitrochäisch liegen die harmonischen Spannkraften (Akkordverbindungen nicht kadenzierender Art). Die folgenden Schlußakte bedürfen zur unterdominantischen Erfassung außer der Klarstellung der Funktionen bei einigen Akkordbildungen der Kritik durch auf- und abprallende Leitöne.

## Beispiel 5.

Frie = de, Frie = de, Frie = de auf der Er = = =

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has lyrics "Frie = de, Frie = de, Frie = de auf der Er = = =". The second system has lyrics "de auf der Er = = = de.". The piano part features complex chordal textures with dynamic markings *mf*, *p*, and *ff*. Chord symbols are written below the bass line: F, Es, As, G, D7, G, G, A7, D, G( ) in the first system, and D, G, D7, G, G, A, D in the second system.

(Zur Erläuterung des Beispiels: F—Es im Quintenzirkel abwärts; ebenfalls As—G fallend, da die im Quintenzirkel aufstrebende Tendenz bei ihrer polaren Entfernung durch Leitöneinstellungen entgegengesetzter Natur behoben sind. Takt 3 und 4

Energie ausstrahlende Spannungserhöhung, so bedeutet die Fortschreitung in die Subdominante den genauen Gegenvorgang". — H. J. Moser, Die harmonischen Funktionen in der tonalen Kadenz (ZfM 1919, Juniheft, sowie Musikgeschichte I, S. 30 ff.) kommt zur Erkenntnis derselben Tatsache, aber von andern Ausgangspunkten. Alle seine jambischen Beispiele sind Dominante-Tonika-Folgen, die trochäischen Tonika-Subdominante. Die Akkordfolge E-F ist auch bei ihm jambisch V—I, trochäisch I—IV (im dualen Modus umgekehrt).

mit starken Nebentoneinstellungen. Von Takt 6 zu 7 eigentlich toter Punkt; folgt sequenzartige Wiederholung der vorangegangenen zwei Takte. Darauf G—D7 abwärts durch Leittondrückung; G—G hat aus gleichem Grunde gravitierende Tendenz.) Auch im Harmonischen herrscht also einheitlicher Gestaltungswille, der im Zeichen des trochäischen Prinzips steht.

Auffällig ist überhaupt, daß alle Kadenzierungen im Quintenzirkel abwärts gehen:

Bei Ziffer 1: F:I V7—B—Es (im Bass zuletzt eigentlich dis! Spannung nach e).

Die Kadenz am Schluß der ersten Strophe aus D über G—E (F) nach D V—I.

Vor Ziffer 8 entsprechend Ziffer 3 mit Umspannung am Schluß.

Bei „alle Zeit“ entsprechend Ziffer 1.

Später über b moll nach DV7 u. a. m.

Um die trochäischen Kadenzerscheinungen herum kristallisieren sich die tonalen (harmonisch-großstrukturellen) Verhältnisse nach gleichem Prinzip. In jeder Strophe wird ein dmoll-Teil (moll mit abwärts führendem Leitton, Spiegelung der metrisch-affordlichen Verhältnisse<sup>1</sup> von Dur, deshalb Eindruck des Schweren, Tiefen) nach Dur aufgelichtet (Dur: Terz nach oben lösend, leicht und hoch). Die Anlage „schwer-leicht“ prägt sich mithin in den tonalen Gewichtsverhältnissen jeder Strophe aus, und zwar in der ersten und dritten aufs einfachste, wesentlich komplizierter aber in der zweiten und vierten, bei denen stark modulierende Mittelteile eingeschoben sind, dies in Strophe 2 wieder unter dem Gewicht trochäischer Gestaltung stärker abwärts führend in entspannte (getrübte, Be-) Tonarten des unteren Quintenzirkels.

Von der Tonarten-Farbigkeit, vom Chroma, ist feinsten Gebrauch gemacht. Man sehe nur, um ganz vom Kleinen auszugehen, die Hochspannung der einen Silbe bei „o wie viele blut'ge Laten“ gegenüber der tiefalterierten Entspanntheit ihrer Umgebung (s. Beispiel 2e). Das „Friede auf der Erde“ ist stets kreuzig-hell vertont, was besonders in der zweiten Strophe zu starken Farbenkontrasten inmitten einer Einbettung in weiche Be-Tonarten führt. Auf die Erübung der Phrase „daß der Schwache nicht zum Raube jeder frechen Mordgebärde“ inmitten anderer, entgegenstehender Farben sei noch hingewiesen. Der Einzelheiten ließen sich noch zahlreiche nachweisen. Die stets wachsende, gegen den Schluß immer mehr Boden gewinnende Diatonik in ihrer entspannenden Schlichtheit und Geordnetheit gegenüber dem schwer gespannten chromatischen Überwiegen des ersten Teils, gibt im tonalen und strukturellen Überblick ebenfalls trochäisches Gefüge.

Die Tendenz, vom schweren Schreiten ins leichtbeschwingte Schweben zu kommen, prägt sich auch sonst in jeder Hinsicht bei der Gestaltung der Großstruktur aus. Zuerst umfänglich formal: Strophe 1 und 3 sind kürzer gefaßt als die Strophen 2 und 4 (beachte außer der Taktzahl: 31+44+24+61 auch die Anzahl der vollständigen Trochäen und Anti-Trochäen, Tab. 1 und 3). Die Kurzfassung, Raffung und Komprimierung des wörtlich begrifflichen Ablaufs fordert in ihrer gedrängten Kürze ein intensives Aufnehmen (schwer!), dem in den Gegenstrophen ein Ausbreiten des Begrifflichen durch thematische Durchführungen, die Textwiederholungen nach sich ziehen, entgegensteht, das die Stetigkeit des Fortschreitens, das den Fluß sich lockern läßt und durch Wiederholung das Annehmen der Begriffsreihen und -zusammenhänge erleichtert (leicht!). Die Struktur ergänzt und verstärkt diesen Gewichtseindruck, indem Strophe 1 und 3 mehr Neigung zu homophoner, monorhythmischer Haltung,

<sup>1</sup> S. die Beispiele bei H. J. Moser a. a. D.

in Einförmigkeit und Schwere zeigen, Strophe 2 und 4 aber in stärker betonter Polyphonie und polyrhythmischer Verknüpfung linear aufgelichtet sind.

Auch rhythmisch wirkt sich diese Tendenz aus. Schwer schreitender Viertelrhythmus steht immer ein leichtes alla-breve-Wagen gegenüber, in Stropfen 1 und 2 verbunden durch einen strettaähnlichen Teil, der aus der Schwere allmählich in die Gelöstheit hinüberführt (Strophe 1: Kind-klingen, 2: In wie mancher-verklagend) ohne eigentlich scharf sich von den andern Abschnitten zu sondern. Strophe 4 bringt die großrhythmische Organisation der ersten Strophe auf doppelte Länge und in doppelter Erscheinung: dem „mählich-walten“ folgt der Lösung anstrebende Teil „Waffen-Recht“, der durch Verdoppelung von Vierteln mit gleichzeitigen acht Achteln die alla-breve-Auflockerung bei „und ein königlich Geschlecht-Söhnen“ herbeiführt. Dem folgt schwer: „dessen helle Tuben dröhnen“, vermittelnd einige Takte mit accelerando-Achtelbewegung und zuletzt leicht das „Friede auf der Erde“. Das rhythmische Großschema aller Stropfen ist demnach:

Strophe 1: - (≡) ∪  
 " 2: - (≡) ∪  
 " 3: - ∪  
 " 4: - (≡) ∪ || - (≡) ∪

Es zeigt sich als wesentlich trochäisch, da die Zurückhaltung und Indifferenz der Mittelglieder daktylische Deutung nicht zulassen.

Eine Stetigkeit des Verlaufs garantiert die Gesetzmäßigkeit, wie sie die Beziehungen der einzelnen Stropfen repräsentieren. Hier wächst mit Notwendigkeit eine Anlageform aus der andern. Besonders klar liegt das im Verhältnis der Außenstropfen. Strophe 4 ist in jeder Hinsicht Erfüllung dessen, was Strophe 1 versprach. Deren Dreiteiligkeit kehrt in der Schlusstrophe zweimal wieder, und dabei wird im ersten Ablauf der Mittelteil durch einen andern ersetzt, der eine thematische Verbindung mit Strophe 2 herbeiführt („hat der Streit auf wildem Pferde“). In Strophe 1 klingt vor Ziffer 1 (Spannung nach der Dominante von Ddur) Es dur kurz an. In Strophe 4 wird diese Erscheinung breiter ausgewertet. Der mittlere Abschnitt des ersten Dreiteils beginnt modulierend aus breitem, zweimal erklingenden Es dur. Eine Fülle weiterer Beziehungen aufzudecken, ginge hier zu weit. Überall geht bei Strophe 4 in Erfüllung, kommt zu eigentlicher Entwicklung, was Strophe 1 versprach. Von Interesse sind auch rein zahlenmäßige Parallelen: das „Friedenthema“ im Bass der ersten Strophe erscheint fünfmal, in der vierten vorerst ebenfalls fünfmal, und zwar zweimal in anfänglicher Breite, zweimal vergrößert und einmal kurz vor dem Ende. Daneben erscheint es aber weitere fünfmal, nämlich je zweimal im Sopran und Tenor, einmal im Alt. Entsprechend dem Doppelbau der Strophe hat sich also die Anzahl seines Auftretens gegen die erste Strophe auf das Doppelte vergrößert.

So entfällt hier nicht nur gänzlich die Auffassung, in dem Schönbergischen Schaffen der mittleren und späteren Periode herrsche musikalische Anarchie. Im Gegenteil zeigt gerade op. 13 und zeigen auch die folgenden Werke eine höchste und einheitlichste Gestaltungsmeisterschaft und logische Konstruktivität. Anders allerdings fällt die Frage nach dem musikalischen „Entwicklungswert“ aus. Geht der Weg hier in rein musikalischen Gefilden weiter? Werke, wie op. 19, die sechs kleinen Klavierstücke mit ihren Klangabstraktionen, scheinen das zu leugnen. Fällt die Antwort deshalb verneinend aus, so ist zu untersuchen, welches treibende Moment vom eigentlich Musikalischen wegführt.

Das monothematische Bauprinzip kann es nicht sein. Es zeigte in der vorangehenden Untersuchung so viel Baukraft und so viel Willen zum Aufbau als auch zum Zusammenraffen, daß es für die Entscheidung der Frage als positiver Wert gebucht werden muß. Wichtig wird nur: ist die Keimzelle der Monothematik im Urgrunde musikalischer Art oder ist der bewegende Faktor außerhalb der Musik zu suchen? Bei der entscheidenden Wichtigkeit des thematischen Keims für das neue Bauprinzip entscheidet seine Art das Schicksal der aus ihm gestalteten Musik.

Die bewegende Kraft des Stückes ist, wie ausgeführt und nachgewiesen wurde, der Trochäus, eigentlich fallender Spondeus, Hochton-Tiefton, beide von gleicher Dauer, der erste mit rhythmischer Schwere begabt. Das Ganze ist eine grundlegende Erscheinung, die sowohl der Sprache als auch der Musik eignet. Erst die Auswertung derselben im Verlaufe des Schaffens und des Geschaffenen weist nach, ob der Trochäus als verbale oder musikalische Erscheinung gewertet und ausgenutzt wird und demgemäß dem sprachlichen oder tonlichen Zentrum entstammt. In op. 13 steht die verbale Erformung als durchaus herrschend im Vordergrund, wofür das konstante Festhalten an der Grunderscheinung, das Hervorkehren der rhythmisch-metrischen Seite in immer wieder ursprünglicher Kristallisationsform spricht. An die Stelle vom Weiterspinnen eines Longedankens, wie es Steinhard für op. 5 und op. 10 (sic! op. 10 nach op. 13 entstanden) aufdeckt und das doch immer einen gewissen großen Schwung der Phantasie fordert, die den musikalischen Ablauf in einem großen Zug erfüllt und aus diesem Grunde sehr weitherzig mit dem Longedanken umgeht d. h. ihn stark variiert, ja schließlich wesenlos werden läßt, an dessen Stelle ist das Weiterspinnen von Gedanken zu Gedanken getreten, das eben in einer starr festgehaltenen Herrschaft und dem Hineinspielen des gedanklich konstruierten ins Verbale weist. Eine vorwiegend musikalische Verwendung der trochäischen Keimzelle würde in weit höherem Maße die Grunderscheinung im Prinzip vielfältiger Variationskunst sich spiegeln lassen. Um das klar zu erfassen, vergleiche man nur die ganz anders geartete Struktur eines ebenfalls monothematischen Werkes wie Gustav Mahlers „Lied von der Erde“, das die daktylische Keimzelle (a g e) rein musikalisch, im Gegensatz zu Schönbergs verbalem Wesen, auswertet, weil die Behandlung, trotz der gedanklichen Beschwerung, doch vorwiegend unter tonlich-materiellen, nicht aber unter sprachakustischen, didaktischen Rücksichten und Gesichtspunkten vor sich geht<sup>1</sup> und deshalb zu ganz andern Erscheinungen, in melodischer Hinsicht besonders<sup>2</sup>, aber auch in jeder andern Strukturrichtung, führt. Hier wird vielmehr Klangliches in den Vordergrund gerückt. Schönberg indessen verzichtet auf grundsätzliches musikalisches Stilisieren in der Gestaltung des Prinzips. Seine im vorwiegend verbal-deklamatorischen Sinne gehandhabte Anwendung wird von entscheidendem Einfluß auf das ganze Werk und muß ja bei monothematischer Erformung mehr als sonst auf das Ganze zurück schlagen. Das Klanglich-Musikalische, obwohl in op. 13 noch verhältnismäßig stark

<sup>1</sup> S. auch Hermann Siebeck, Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis, Niemann-Festschrift 1909.

<sup>2</sup> Man kann Paul Bekker (Die Sinfonien Gustav Mahlers, Berlin 1921, S. 314f.) nicht unbedingt zustimmen, wenn er schreibt: „Thematik der Neunten — festschließende Bindung meidend — Aufbau der Melodie im Vorgefühl ladenzierenden Abschlusses kommt in Wegfall“. An Schönberg gemessen ist in der 9. Sinfonie und dem „Lied von der Erde“ alles von geradezu klassischer Bindung und festem formalen Zusammenhalt.



betont, beginnt schon zu verlieren und tritt weiterhin immer mehr zurück hinter tonlich-verbaler Gestaltungsart.

Daß diese Entwicklung des musikalischen Stils nur ein Ausschnitt ist aus den ganzen Vorgängen geistiger Art bei Schönberg, beweist ein Blick über die Art seines gesamten Gestaltens. Er beginnt als Urmusiker, erfüllt von einer reichen Welt von Klängen, stark sentimental, wie ihm manch gegnerischer Kritiker nachsagt. Aber ist nicht gerade diese Sentimentalität Zeugnis vom Vorhandensein wirklich musikalischer Grundkräfte? Seine ersten Werke lassen ohnehin darüber nicht im Unklaren. Im Schönberg der mittleren Periode dagegen vereinigen sich nun Klang- und Musizierfreudigkeit mit bereits starken verbalen Neigungen. Op. 13 ist dafür das vielleicht beredteste Zeugnis. Aber der Schwerpunkt der Art, sich künstlerisch auszusprechen, verschiebt sich immer mehr. Besonders intensiv deshalb, weil in Schönberg der gesamte Komplex künstlerischen Ausdrucksvermögens ein williges Werkzeug findet. Er eignet sich mit erstaunlicher Begabung die Technik der Malerei an und schafft 1907/10 eine große Zahl von Bildern<sup>1</sup>. Die dichterische und essayistische Form der Aussprache nimmt immer mehr zu und behält schließlich ganz die Oberhand. Nach den vier Orchesterliedern op. 22 (entstanden 1913/14) ist nichts Musikalisches mehr in die Öffentlichkeit gedrungen.

Der spekulative Denker, der Dichter und Maler hat den ursprünglichen Musiker vollkommen absorbiert. Bezeichnend ist, daß ein Strukturmoment der Musik, auf dessen Wichtigkeit und Eigenheit schon Herder hinweist<sup>2</sup>, die Wiederholung, ganz aufgehoben ist und seine Aufhebung bewußt erstrebt wird. Am anschaulichsten ist die Wegwendung vom rein Tonlichen in der Behandlung der Singstimme zu spüren. Melodram, Sprechstimme, wird in steigender Ausdehnung und immer verfeinerter benutzt<sup>3</sup>. Verbale Rücksichten weisen eine rein tonlich-melodische Struktur immer mehr ab. Der Zug ins Zeichnerische wird immer stärker. So stark, daß das eigentlich Musikalische völlig in Frage gestellt ist und lezthin immer mehr verkümmert. Schon früher ist darauf hingewiesen, daß nicht Mangel an Erfindung, Wissen oder Können dahin führten, sondern innerer Zwang, der stärker ist als Erziehung. Diesem Zwange ist Schönberg gefolgt. Er hat sich und sein Prinzip ad absurdum geführt und darauf nichts mehr veröffentlicht. Das spricht für seine unbedingte Ehrlichkeit und setzt die Gegner, die sie bezweifeln, ins Unrecht<sup>5</sup>.

Daß die Rücksichten auf Klangliches fallen, steht in instrumentalem Zusammenhange mit Schönbergs theoretischen Formulierungen. „Die Musik soll nicht schmücken, sondern wahr sein“<sup>6</sup>. Die Existenz einer absoluten Schönheit stellt er in Abrede.

<sup>1</sup> Egon Wellesz, a. a. D., S. 11 u. 35.

<sup>2</sup> S. auch Paul Moos, Die Philosophie der Musik, 2. Aufl., Stuttgart 1922, S. 50.

<sup>3</sup> Darauf habe ich seinerzeit schon hingewiesen in „Zur Tonsprache der Mahlerschen Lyrik“. Die Musikantengilde V, 3, 5, 8 u. VI, 5.

<sup>4</sup> E. Wellesz, a. a. D., S. 34.

<sup>5</sup> Walter Krug, Die neue Musik (Zürich 1920), bezweifelt in geistvoller Weise Schönbergs Ehrlichkeit (S. 66). — Eine Art der Meinungsäußerung, wie sie Rudolf Louis übt (Die deutsche Musik der Gegenwart, München 1912, S. 281: „... nur noch die Frage zu beantworten ist, ob man es mit einem Wahnsinnigen oder mit einem Schwindler zu tun habe“) ist kaum noch annehmbar. Sie zeigt aber, wie stark die Geister auf Schönberg reagieren, ein Beweis dafür, daß seine ganze Art doch etwas hat, was Verwandtes positiver oder negativer Art in uns anklingen läßt, zur Stellungnahme herausfordert und Gleichgültigkeit nirgends gestattet.

<sup>6</sup> E. Wellesz, a. a. D., S. 51.

Das, was gesagt werden muß, soll Ausdruck nach den Gesetzen seiner Natur finden.

Auch im Laufe der Entwicklung mußte dieser Punkt erreicht werden. Wagner erformt seine Melodik aus dem Geiste der Sprache. Deren Gesetze liegen nunmehr beim musikalischen Werden immer klarer zutage, gewinnen ständig an Wichtigkeit, bis sie schließlich entscheidend einwirken und das Prinzip der von Wagner in Oper und Drama definierten „Armelodie“ überspitzen. (Auch insofern ist das in Parallele stellen mit dem Principe Gesualdo da Venosa berechtigt<sup>1</sup>. Beide finden einen zeitlich gebundenen Grenzpunkt der Lösungsart eines Stilproblems.) Andererseits führte das ganze musikalische Bestreben hierhin. Wagner bringt durch die Einheit mit Dichtkunst, Mimik und Szene der Musik ergänzende Eindeutigkeit und Bestimmtheit. Die Programmmusik lenkt dann in unmusikalisch-malerische und dichterisch-begriffliche Abgrenzung, die sie mehr von außen zu erreichen sucht, während der Expressionismus dieser in wesentlich musikalischerer d. h. unbegrifflich-gefühlsmäßiger Weise nahe zu kommen sucht. Suggestive Gewalt von eindeutiger Art erstrebte auch Gustav Mahler. Schönberg als einer seiner begeistertsten Apostel, folgt ihm. Bei ihm ist nicht die Verdopplung mit dem Wort Höhepunkt der Entwicklung wie in den Sinfonien des großen Wieners. Er führt gänzlich in musikalische Abläufe, die unter der Perspektive der Dialektik gesehen sind<sup>2</sup>.

Maßstab und Wertmesser unserer Musikauffassung ist immer die Art gewesen, in der sich der große Sebastian in unserer Musik spiegelte. Der naturalistisch-sensualistischen Bach-Interpretation eines Schweizer folgt die idealistisch-psychologische Kurths, der neuerdings die formalistisch-mathematische Wilhelm Werkers zur Seite tritt. Die kompositorische Parallele läuft von programmatischen Naturalisten über die psychologischen Dramatiker und Sinfoniker zum formalistisch-verbalen, vielleicht auch teilweise mathematisch-malerischen und zeichnerischen Schönberg. Seine Schriften, seine ganze Denkweise, spiegeln aufs deutlichste sein Streben.

Hier offenbart sich im Kreislauf der Entwicklung das musikalische Grundgesetz (das nicht ausschließlich musikalisches sein kann, sondern allgemeines, überall wirkendes Bildungs-gesetz) in neuer Weise. Seine Äußerung ist einer anders als gewohnt gerichteten Natur adäquat. Sie ist ungewöhnlich wohl im überkommenen Sinne, nicht aber in dem der Persönlichkeit Arnold Schönbergs.

<sup>1</sup> Egon Wellesz, Arnold Schönberg, *ZNMG* XII, S. 342.

<sup>2</sup> Man beachte nur, wie oft Adolf Weismann, *Die Musik in der Weltkrise*, Berlin u. Stuttgart 1922, S. 182, auf Schönberg — und nicht nur auf sein schriftstellerisches Schaffen mit dem Ausdruck „dialektisch“ reagiert.

# Ein Jubiläum Wiener musikwissenschaftlicher Arbeit

(1898—1923)

Von

Alfred Orel, Wien

Wiens Alma mater Rudolphina war in zeitlicher Folge die dritte Universität in deutschen Landen, die der wissenschaftlichen Behandlung der Tonkunst nach mehrhundertjähriger Pause wieder ihre Pforten öffnete. Dem Bonner H. K. Breidenstein, dem Berliner A. B. Marx<sup>1</sup> folgte im Jahre 1856 Eduard Hanslick, der Verfasser des Buches „Vom musikalisch Schönen“, gleichzeitig der führende Musikkritiker Wiens, als Privatdozent für „Geschichte und Ästhetik der Tonkunst“. Nach 5 Jahren wurde er zum außerordentlichen Professor ernannt, im Jahre 1870 wurde er dann der erste Vertreter des neugegründeten Ordinariates. Wenn auch schon 53 Jahre seit der Eröffnung der Lehrkanzel verfloßen sind, hat die Wiener musikwissenschaftliche Forschung doch das volle Recht, auf die letzten 25 Jahre als auf ein einheitliches Ganzes zurückzublicken, als auf die Zeit, der Guido Adler den Stempel seiner überragenden Persönlichkeit als Lehrer und Führer aufprägte.

Im Jahre 1895 trat Hanslick vom Lehramte zurück, und während der nun folgenden dreijährigen Sedisvakanz wirkten als Vertreter des musikhistorischen Faches nur die damaligen Privatdozenten Max Diez und Heinrich Nietzsch. Erst im Jahre 1898 wurde die Lehrkanzel durch Berufung Guido Adlers wieder besetzt, der 1884 die Wiener Privatdozentur mit dem Prager Extraordinariat vertauscht hatte. Die neue Richtung in Forschung und Lehre, die der 43jährige Ordinarius einschlug, kommt schon in dem Titel eines Kollegs zum Ausdruck, das seit dem Winter 1898/99 durch 50 Semester immer wiederlehrte: „Erklären und Bestimmen von Kunstwerken“. Es zeigt schon die Abkehr von der rein biographisch-ästhetischen Forschung zur stilkritischen. Und darin liegt wohl auch die kennzeichnende Note der Wiener musikhistorischen Schule, der Schule Guido Adlers: in der praktischen Durchführung des Grundsatzes, daß „die Hauptaufgabe der Musikgeschichte in der Darlegung der Zusammenhänge, in der Aufdeckung der Entwicklung mit Hilfe von Stilkriterien gelegen ist“<sup>2</sup>. Gerade in letzter Zeit macht sich in der gesamten musikwissenschaftlichen Welt der Anschluß an dieses Prinzip der genetischen Musikgeschichtsforschung in besonders starkem Maße geltend, die durchaus die Kunstwerke selbst als Ausgangspunkt betrachtet und erst das aus ihrer Betrachtung gewonnene Resultat zur Persönlichkeit ihres Schöpfers in Beziehung setzt, daraus neue Anhaltspunkte gewinnt und so immer weitergreift. In Wien ist es nun schon 25 Jahre her, daß in erster Linie Geschichte der Tonkunst und nur als — allerdings unentbehrlicher — Anner Geschichte der Tonkünstler gepflegt wird. Biographie und Ästhetik erhielten im Gesamtgebiete gleichsam eine neue Stellung, insbesondere die letztere wurde auf die Basis vorangegangener stilkritischer Untersuchung gestellt. Gewiß waren schon vor dieser Zeit stilkritische Arbeiten vorhanden, mancherlei Vorarbeit war geleistet, bis dann Adler die Stilkritik in das Zentrum rückte, in jahrelangem Sammeln von Erfahrungen als Forscher und Lehrer zur Klarlegung der Grundsätze gelangte, die in seinen Hauptwerken, dem „Stil in der Musik“ und der „Methode der Musikgeschichte“ niedergelegt sind.

Die Tätigkeit G. Adlers als Lehrer in Wien ist untrennbar verbunden mit einer organisatorischen Tätigkeit, die der Erkenntnis entspringen mußte, daß die neue Forschungs- und Lehrmethode es weit mehr als bisher notwendig machte, dem Studierenden eine ganze Reihe von Hilfsmitteln an die Hand zu geben. Gleich bei Antritt des Wiener Ordinariates gründete er das „musikhistorische Institut“, das sich die ersten zwei Jahre allerdings hinter dem bescheidenen

<sup>1</sup> Vgl. P. Wagner, Zur Musikgeschichte der Universität, A. f. M. B. III, S. 1 ff.

<sup>2</sup> G. Adler, Methode der Musikgeschichte, S. 192.

Namen einer „musikhistorischen Lehrmittelsammlung“ verbarg. So kann zugleich mit dem Jubiläum seines Vorstandes als Ordinarius das musikhistorische Institut auf ein 25 jähriges Bestehen zurückblicken. Es geht in seiner Organisation über den Rahmen eines Seminars hinaus. Der als Teilnehmer eingetragene Student muß im Verlaufe der ersten 3 Semester nicht nur ein mündliches oder schriftliches wissenschaftliches Referat erfolgreich erstatten, das in den strengen, nur den Mitgliedern und Teilnehmern des Institutes zugänglichen Übungen mit Präsenzzwang kritisch besprochen wird, sondern sich überdies noch einer schriftlichen Klausurprüfung unterziehen, um als Mitglied aufgenommen zu werden. Für diese Prüfung ist insbesondere das Vertrautsein mit den Grundsätzen der Musiktheorie auf strenger Grundlage gefordert. Neben cantus firmus-Arbeiten im reinen kontrapunktischen Satz und Fugenerpositionen sind Choräle zu harmonisieren und Continui auszusetzen. Die einstmals vorgesehene Beschränkung der Mitgliederzahl auf 12 mußte im Laufe der Zeit angesichts der stets wachsenden Zahl der Studenten, die Musikwissenschaft zu ihrem Hauptfach<sup>1</sup> wählen — derzeit über 70 — erweitert werden. Der Studiengang und die individuelle Veranlagung des Studierenden finden auch in den jedem einzelnen zugewiesenen schriftlichen Semestrarbeiten ihren Ausdruck. Außer den Fachkollegien haben die dem Institut Angehörenden auch noch durch Zeugnisse über palaeographische Kenntnisse den Besuch derartiger Vorlesungen nachzuweisen und Kollegien aus verwandten und Grenzgebieten der Musikwissenschaft zu hören. Alle Hilfswissenschaften der modernen historischen Methode werden herangezogen. Zu diesem Zwecke wurden auch am Institute außer dem Rahmen der Vorlesungen mehrfach Kurse abgehalten, so über Liturgik (Mantvani, Smijers), Mensuralnotation (Koller, Mayer-Schegar, Fischer), Tabulaturen (Kocjirz), Instrumentenkunde (Botsiber), Basso continuo (Lunz), Kontrapunkt (Mandyczewski, Weigl, Kornauth), Palaeographie (Hirsch).

Die strengen Übungen dienen, wie erwähnt, der Besprechung von Referaten oder von andern, schon durch die vorausgesetzten Kenntnisse für den engen Kreis der Institutsmitglieder und Teilnehmer berechneten Themen (Neumenkunde, Exegese mittelalterlicher Theoretiker usw.). Das öffentliche Kolleg („Erklären und Bestimmen von Kunstwerken“) ähnelt in gewissem Maße einem Profeminar, auch hier ist die Referatform üblich, und die zur Behandlung kommenden Werke werden auch den außenstehenden Hörern durch wissenschaftliche Betrachtung näher gebracht. In diesem Kolleg findet die Auswirkung der Lehre Adlers auf weitere, nicht dem Fache angehörige Kreise besonders deutlichen Ausdruck. Durch die freie Diskussion werden die mannigfachsten, den Hörern begegnenden Probleme zur Sprache gebracht und erörtert. Dem Charakter dieser Übungen entsprechend werden Werke der Zeit vor 1600 hier nur ausnahmsweise besprochen, doch ist gegen die Gegenwart die Grenze sehr weit vorgeschoben. Auch Werke von Brahms, Bruckner, Reger, Mahler, N. Strauß waren wiederholt Gegenstand der Besprechung.

Schon die ursprüngliche Grundlage des Institutes (die „Lehrmittelsammlung“) zeigt, welches Gewicht ihr Begründer darauf legte, den Studierenden innerhalb des Institutes, also ohne die Inanspruchnahme anderer Sammlungen, die notwendigen Studienbehelfe zu bieten. Und in dieser Hinsicht kann das musikhistorische Institut in Wien wohl mit Stolz auf seine zwei Säle füllende Bibliothek hinweisen, die dem rastlosen Bemühen und der steten Sorgfalt seines Vorstandes zu danken ist. Es wird wohl kein musikwissenschaftliches Gebiet geben, auf dem diese bewundernswerte Studienbibliothek versagen würde. Daß hinsichtlich der im Vordergrunde stehenden Musikgeschichte nicht nur alle Hauptwerke, sondern auch in staunenerregendem Umfange die Detailstudien vorhanden sind, ist selbstverständlich; allein auch der Musik-Ästhetiker, Psychologe, Folklorist und vergleichende Musikforscher wird die nötige Literatur vorfinden. Daß sämtliche Gesamtausgaben, Denkmälerpublikationen neuen und älteren Datums in der an 18000 Bände

<sup>1</sup> Die Studienordnung der Wiener Universität schreibt zur Erlangung des Doctorates der Philosophie die Wahl eines Nebenfaches (z. B. allgem. Geschichte d. Mittelalters u. d. Neuzeit, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte usw.) vor, aus dem gleichfalls rigorosiert wird.

umfassenden Bibliothek vorhanden sind, braucht nicht besonders betont zu werden. Wie G. Adler dies bei der mehr als bescheidenen staatlichen Dotation zustande brachte, ist fast unbegreiflich. Der Schreiber dieser Zeilen durfte durch mehrere Jahre als Bibliothekar in der Werkstatt des Institutsbaues mitarbeiten und konnte da die ausgebreitete Korrespondenz, das genaue Verfolgen der neuen und der in Verfeinerungen und Antiquariaten wieder auftauchenden alten Literatur kennen lernen, die der Ergänzung der Bibliothek galten. Auch in schweren Zeiten gab es bei Werken, deren Erwerbung als notwendig erkannt war, nie ein „es geht nicht!“, sondern stets hieß es „bestellen!“ und dann „ging“ es auch. Nur wer selbst an der systematischen Ausgestaltung einer Bibliothek gearbeitet hat, sei es, daß es seine eigene ist, sei es, daß er beruflich damit zu tun hat, kann die Fülle der Arbeit, die Tatkraft und Umsicht ermessen, von der die Bibliotheksschranke des musikhistorischen Institutes Zeugnis gaben, besonders wenn man bedenkt, daß vor 25 Jahren nichts vorhanden war. Gewiß machte die Kriegszeit und der österreichische Wälutasturz eine Einschränkung besonders hinsichtlich der Literatur aus hochvalutarischen Ländern notwendig, allein schon sind wieder — wenn auch nicht so zahlreich wie vor dem Kriege — die wichtigsten englischen, schwedischen, französischen und italienischen Periodica im Einlaufe des Instituts.

Das Wachstum des Instituts kommt auch in seiner organisatorischen Vergrößerung zum Ausdruck; der einstige Bibliothekar (Oswald Koller von 1898—1902, E. Lutz bis 1904, dann H. Winkelmann, E. Wellesz, E. Kurth) wurde durch einen Assistenten ersetzt (H. Haas 1908—1909, F. Mayer-Schegar bis 1912, seither W. Fischer); diesen mußte dann wieder ein Bibliothekar entlasten (Josef Polnauer 1913—1918, Alfred Drel bis 1921, Editha Madanowicz bis 1922, Fritz Egon Pamer bis 1923, seither H. Pirker). Die beschränkten Räume der ursprünglich in einem Privathause gemieteten Wohnung mußten mit dem ein Vorstands-, Assistentenzimmer, 2 Arbeitsäle, den Hörsaal, eine photographische Arbeits- und Dunkelkammer, und einen großen Vorraum umfassenden Komplex im Universitätsgebäude vertauscht werden. Praktischen Illustrationszwecken bei Vorlesungen und Übungen dient ein dem Entgegenkommen der Firma L. Bfendorfer zu dankender Konzertflügel, Studienzwecken ein mehrmanualiges Cembalo von Seiffert in Leipzig, sowie eine kleine, erst jüngst angelegte Instrumentensammlung. Die Anzahl der Studierenden zeigt durchaus ansteigende Tendenz. Im Wintersemester 1904/5 war schon 20 überschritten; der Durchschnitt von je 2 zu 2 Jahren beträgt — immer 2 Wintersemester und 2 Sommersemester zusammengefaßt — 27, 27, 36, 48 Institutshörer. Der Kriegsausbruch brachte naturgemäß für die folgenden 4 Jahre ein Sinken auf die Durchschnittszahlen 26 und 30. Sogleich mit dem Kriegsende, Wintersemester 1918/19, stieg die Zahl der am Institute Inskribierten auf 48, der Durchschnitt der beiden folgenden Jahre beträgt 57, für 1920—1922: 73, in den beiden letzten Semestern 74.

Für die Entwicklung des Institutes ist wohl die Personalunion von größter Bedeutung, die es durch seinen Vorstand mit den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ verbindet. Sowohl die Bibliothek der „Denkmäler“, als auch ihr reiches handschriftliches bibliographisches Material steht den Studierenden zur Verfügung. Umgekehrt dient wieder das Arbeiten der Studenten vielfach dieser österreichischen Monumentalpublikation. Ihre revidierten Übungsparten vermehren häufig den großen Vorrat an Editions-material, den das Archiv der Denkmäler umschließt. Eine Reihe von Publikationen und einführenden Studien in den Denkmälern und deren Beiheften sind aus Dissertationen am musikhistorischen Institute entstanden, so die Pachelbel-Publikation von H. Botstiber (VIII/2), der Muffat-Band von E. Lutz (XI/2), der 1. Teil der Instrumentalwerke M. Haydns (XIV/2: L. H. Perger), die Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 (XV/2: K. Horwitz und K. Niedel), die Instrumentalwerke Albrechtsbergers (XVI/2: D. Kapp), die österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert (XVIII/2: A. Kocjirz), die 3. Auswahl aus den Trienter Codices (XIX/2: Schegar und Löw), die Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, II. (XIX/2: W. Fischer), die Messen Michael Haydns (XXII: A. Klafsky), das Wiener Lied von 1778—1791 (XXVII/2: Pollak-Schlaffenberg); in den Beiheften (Studien zur Musikwissen-

schaft): M. Neuhaus: A. Draghi, E. Kurth: Die Jugendopern Glucks bis zum Orfeo, N. Ficker: Beiträge zur Chromatik des 14.—16. Jahrhunderts, L. Niedinger: Dittersdorf als Opernkomponist, A. M. Klafsky: M. Haydn als Kirchenkomponist, H. Gál: Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, P. Pisk: Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus, J. Pollak: Schläffenberg: Die Wiener Liedmusik von 1778—1791, E. Alberti-Radanowicz: Das Wiener Lied von 1789—1818. In den Beiheften kommt auch vielfach das weitere Arbeiten der Schüler Adlers nach Erlangung des Doktorats zum Ausdruck, so in Wellesz' Arbeiten über „Cavalli und den Stil der venezianischen Oper von 1640—1660“, sowie über „Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708“, den archivalischen Arbeiten von Kocjiz und Smijers, Fischers Arbeiten „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“ und „Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Sechseise um 1500“, Kocjizs „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720“, ferner den der „Trienter“-Forschung gewidmeten Arbeiten Fickers (Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen) und A. Drels (Einige Grundformen der Motettkomposition im 15. Jahrhundert), Haas' „Eberlins Schuldramen und Oratorien“ und „Die Wiener Ballet-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks „Don Juan“.

Anderer Dissertationen fanden Aufnahme in den Sammelbänden der JMG: E. Wienefeld: W. Schmelzls Liederbuch und das Quodlibet des 16. Jahrhunderts, J. Gregor: Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung, A. Kocjiz: Der Lautenist Hans Judenkunig, E. Wellesz; G. Bonno, H. Kuddt: Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenz im Instrumentalkonzert, H. Jalowez: Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach, K. Weigl; E. A. Förster. E. Felbers Arbeit über „die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit“ erschien in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie der Wissenschaften. Von ungefähr 90 Dissertationen, die unter Adlers Ordinariat entstanden, sind also nicht weniger als 28 an erster wissenschaftlicher Stelle erschienen. So manche harren lediglich infolge widriger äußerer Umstände der Drucklegung, wie z. B. E. Jokls Arbeit über die letzten Streichquartette Beethovens, J. Wirths „A. v. Bruck“, J. Braunsteins tiefgründige Untersuchung der Leonoren-Duverturen.

Schon in den angeführten Arbeiten zeigt sich die mannigfachste Gebiete der Musikwissenschaft umfassende Lehrmethode G. Adlers. Von der vergleichenden Musikwissenschaft (E. Felber) und Volksmusik (Sirola: Das istrjanische Volkslied) führt der Überblick über diese Schülerarbeiten zur Kunstmusik vom 14. Jahrhundert bis in unsere Tage. Der erwähnten Dissertation Fickers schließen sich für das 15. Jahrhundert „Trienter“-Arbeiten Schegars, Löws und A. Drels an. Einen böhmischen Codex dieser Zeit, den „Speciálnik“, behandelte Dobr. Drel, mit Isaacs Choralis Constantinus beschäftigt sich die Dissertation Webers, über V. Hofhaimer arbeitete Thalberg, die Chiavette im 15. und 16. Jahrhundert untersuchte Ehrmann; die Instrumentenfunde ist durch Geiringers Arbeit über „die Flankenwirbelinstrumente in den Bildern der Zeit von 1300—1550“ vertreten. Dem 16. Jahrhundert gelten Arbeiten über Ph. de Monte (mit besonderer Berücksichtigung des Parodieverfahrens, Ebenstein), B. Ammon (Huygens), Ch. Luython (Smeyers), A. Utendal (Lechthaler), M. Leopolda (Graszyńska), J. Regnart (Wassermann), Palestrina (die Dissonanzbehandlung, Jappesen), J. Gallus (Pisk), N. Somolka (Nies und Jachimecki), A. v. Bruck (Wirth), J. Buus (Kraus), Bacfarc (Kaiser), H. Judenkunig (Kocjiz). Auf dem Gebiete der Lauten- bzw. Gitarremusik späterer Zeit folgen dann Arbeiten über Lesage de Richée (Wortmann) und S. Molitor (Zuth). Für das 17. Jahrhundert erscheinen neben Opernstudien über Bertali (Laroche) und Draghi (Neuhaus), einer Arbeit über das Wiener Sepolero (Menker), einer über Hammerschmidts Dialogi (Temesváry) eine Reihe von Dissertationen zu Instrumentalmusik: P. Peurl als Instrumentalkomponist (Frankl), Pachelbel (Botstiber), G. Muffat (Lung). Die weltliche Solofantate um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts behandelte Torbé.

Die zentrale Stellung, welche insbesondere für die Wiener Forschung die großen Klassiker einnehmen, führte zu ausgebreiteter Behandlung des 18. Jahrhunderts, das in seiner ersten

Periode durch Arbeiten über die Instrumentalwerke Caldaras (Posthorn) und die Suiten von Fur (Halpern) vertreten ist, denen sich Arbeiten über Th. Muffat (Kapp) und G. Bonno (Wellesz) anschließen. Über die Wiener Vorklassiker liegen die erwähnten Publikationen von Horwitz, Niedel und Fischer vor, ferner eine Arbeit über Tuma (Ball) und über die beiden Neutter als Kirchenkomponisten (Hofer); für die Mozartforschung ist wohl eine Studie über Adlgassers Oratorien (Schneider) nicht ohne Bedeutung; auch Starzers Ballette fanden Behandlung (Braun).

Die Klassiker selbst waren in ihren Werken Gegenstand mehrfacher Spezialstudien. Mit Haydn befaßten sich Arbeiten über die thematische Arbeit in seinen Streichquartetten (Kornauth) und über das koloristisch-instrumentale Moment in seinen Symphonien (Weczerja). Bei Mozart fanden die Ouverturen (Tenschert), Lieder (Günzburg) und die Fuge (Groß) gesonderte Betrachtung. Den schon erwähnten Beethovenarbeiten von Braunstein, Gál, Jalowez und Joff ist Gödls „Instrumentation in den Symphonien Beethovens“ hinzuzufügen. Schuberts Singspiele untersuchte Krott. Die Musik zur Zeit der Klassiker, insoweit sie durch kleinere Meister vertreten ist, fand durch eine ganze Reihe von Arbeiten Aufhellung; so schrieb Weingarten über die Wiener Klavier-sonate von 1775—1805, zur Geschichte der Oper bzw. des Singspiels liegen Arbeiten über Mysliweczef (Winkelmann), Gafmann (Donath), Dittersdorf (Niedinger s. o.) Schenk (Römer) vor, Dittersdorf fand auch hinsichtlich seiner Sinfonien einen Bearbeiter (Kralik), die Instrumentalmusik behandeln die oben erwähnten Arbeiten von Weigl (E. U. Förster), Perger (M. Haydn) und Kapp (Albrechtsberger). Die Kirchenmusik von M. Haydn und Albrechtsberger wurde von Klafsky (s. o.) und Weissenbäck untersucht, endlich arbeitete Kolisko über die Kammermusik W. Pichls; die Wiener Liedermusik dieser Zeit erfuhr in den oben erwähnten Arbeiten von Pollak-Schlaffenberg und Radanowicz-Alberti Behandlung.

Mit der Instrumentalmusik der Romantiker beschäftigen sich Arbeiten über die Klavier-sonaten der deutschen Romantiker (Starzynski), Webers Klavierwerke (Friedmann), die Instrumentation in den Symphonien Mendelssohns (Koffler) und bei Schumann (Karsten); dem Lied der Romantik galten Arbeiten von N. Felber (Schumann), Roger (Cornelius) und Barbag (Franz); zur romantischen Oper liegen Studien über „Wesen und Entwicklung des Erinnerungsgedankens in der deutschen romantischen Oper“ (Zoref) und über Cornelius (Janowicz) vor. Den „Kunstwalzer auf historischer Grundlage“ behandelte Weiße, die Operetten von J. Strauß Neumann. In die Gegenwart reichen stofflich die Arbeiten über die „Lieder Gustav Mahlers“ (F. E. Pamer) und „zur Entwicklungsgeschichte des Straußischen Musikdramas“ (Nosenzweig).

Hat man Gelegenheit, eine größere Anzahl von Wiener musikwissenschaftlichen Dissertationen aus den letzten 25 Jahren zu durchblättern, so fällt es geradezu auf, wie trotz der deutlich erkennbaren Zugehörigkeit zu G. Adlers Schule die Individualität des Arbeitenden stets völlig gewahrt ist, durchaus keine Schablone sich geltend macht. Allerdings eines ist allen gemeinsam: die stil-kritische Methode; über diese Grundlage hinaus herrscht jedoch völlige Freiheit. Es entspricht dies vollkommen dem Wesen G. Adlers als Lehrer. Keinen Schulmeister findet der Neueintretende; und so mancher, der aus dem Pensumsbetriebe der Mittelschule plötzlich in das musikhistorische Institut versetzt wird, mag sich in den ersten Wochen über die Freiheit wundern, die ihm eingeräumt wird. Nichts als die Sparte, die der Anfänger in der Regel zugewiesen erhält, erinnert vorerst an die „Aufgaben“ der Mittelschule. Wer aber meint, damit schon seine Pflicht zur Genüge zu erfüllen, wird nach wenigen Wochen seine Meinung gründlich ändern. Wenn auch Referenten und Korreferenten in den strengen und den öffentlichen Übungen in der Regel älteren Jahrgängen entnommen werden, die Art, in der G. Adler die Diskussion leitet, in der jede Meinung gehört wird und nichts zu geringfügig ist, um nicht angemessen besprochen zu werden, zwingt jeden, sich eingehend mit der Materie zu befassen. Unwillkürlich wird jeder gezwungen, die Literatur durch-zuarbeiten. Und wehe dem Referenten, der in dieser Hinsicht nicht tatsächlich alles Erreichbare herangezogen hat. Wenn nicht schon bei der an die Spitze gestellten Angabe der Literatur, im Verlaufe des Referats wird die Lücke schonungslos aufgedeckt. Die Gesichtspunkte, die aus den

Bemerkungen G. Adlers sich ergeben, regen stets zu neuerlicher Arbeit nach den verschiedensten Richtungen an; ehe man sich versieht, ist man, auch ohne Referent zu sein, mitten im Studieren und Arbeiten. Auch in den eigentlichen Vorlesungen G. Adlers wird nicht der den Gewinn haben, der eifrig „mitschreibt“, das Stenogramm allenfalls fein säuberlich überträgt und meint, wenn er nun das „lernt“, hat er genug getan. Wieder sind es die Gedanken und Anregungen, die methodischen Grundlagen in erster Linie, die neuen, oft ungeahnten Richtlinien für die Erfassung des vom Vortragenden behandelten Themas, die über das Tatsächliche hinaus dem Hörer vermittelt werden. Und nur der wird dem ganzen Lehrgange G. Adlers folgen können, der sich auf eigene Arbeit im Anschluß an das Gehörte einstellt. Jeder Semesterschluß bringt ein Rechnunglegen vor dem Institutsvorstande mit sich. Durchgearbeitete Literatur, studierte Denkmäler, kurz alles Arbeiten des Einzelnen wird bei der Testierung durchbesprochen und wenn nicht schon während des ersten Semesters, wird nunmehr Gelegenheit genommen, auf die sich daraus ergebende oder vom Hörer geäußerte Vorliebe für ein bestimmtes Gebiet einzugehen, dem dieser von nun an sein besonderes Augenmerk zuwenden soll. Über ein Referat daraus führt dann in der Regel der Weg zur Dissertation. Spätestens am Ende des ersten Semesters ist der individuelle, persönliche Kontakt hergestellt, der natürlich je nach der Anlage des Schülers bald enger bald lockerer ist. Wie im Verlaufe des Arbeitens G. Adler durch Hinweise auf Literatur, auf Analogien, durch methodische Ratschläge über Schwierigkeiten hinwegzuhelfen weiß, wie er andererseits auf besondere Probleme des behandelten Themas hinweist, in der häufig gleichzeitigen Zuteilung verwandter Themen an mehreren Studenten zu regem Gedankenaustausch, zu gegenseitigem Befruchteten Veranlassung gibt, sei es nun daß es sich um Arbeiten über verschiedene Probleme im Schaffen eines Künstlers handelt oder um Behandlung des gleichen Problems bei verschiedenen Komponisten, läßt sich schwer schildern; nur wer selbst unter ihm gearbeitet hat, kann dies in vollem Maße erkennen und auch dies vielfach erst dann, wenn er das Institut schon verlassen hat und auf sich selbst angewiesen ist. Und stets von neuem bringt eine wissenschaftliche Besprechung mit G. Adler dessen Universalität zum Bewußtsein, die kein Spezialistentum kennt, sondern — fast möchte man sagen — auf jedem Gebiete Spezialist ist, zumindest die vorliegende Forschung völlig beherrscht und stets noch neue Gesichtspunkte, neue Gedanken mit klarer, treffender Kritik zu verbinden weiß. Der Lehrer wird zum Führer, der nicht nur mit klarem Blick die Richtung weist, sondern auch mit sicherer Hand vor Abwegen nach rechts oder links warnt und bewahrt. Und über dies hinaus noch wird aus dem Führer der väterliche Freund, der in allen Dingen, auch wenn sie nicht unmittelbar zum Studium gehören, dem Jüngling ratend und helfend zur Seite steht.

Mag auch die Stätte des einstigen Lernens an sich für immer eine gewisse Anziehungskraft besitzen, gerade der angestammte Freitag der Institutsübungen, der Tag, an dem G. Adler unter allen Umständen zu treffen ist, bringt häufig ein zufälliges Wiedersehen einstiger Kollegen, die, wenn sie von Wien ferne leben, einen kurzen Aufenthalt, eine Durchreise nicht vorübergehen lassen, um ihren einstigen Lehrer am Institut aufzusuchen. In den mannigfachsten Berufen sind heute ehemalige Institutsmitglieder tätig, weit über Wien und Österreich hinaus laufen die Fäden, die ihren Ausgangspunkt im Wiener musikhistorischen Institut haben. Im musikwissenschaftlichen Leben des akademischen Berufes außerhalb Wiens stehen Ernst Kurth, der sich 1908 in Bern habilitierte (seit 1920 Professor), Zdislav Jachimecki (1911 in Krakau habilitiert, seit 1920 ebendort Ordinarius), Dobroslav Drel (1914 in Prag habilitiert, nunmehr Ordinarius an der Komensky-Universität in Bratislava), Rudolf Ficker (1921 in Innsbruck habilitiert, 1923 zum außerordentlichen Professor ernannt) und Knud Jeppesen, der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen. Diesen wäre wohl P. A. Smyers anzufügen, der Herausgeber der Josquin-Gesamtausgabe, der gleich Jeppesen und P. E. Huygens aus dem Alt-Ausland nach Wien gekommen war, um unter G. Adler zu lernen und zu arbeiten.

Der große Aufschwung, den die Wiener Lehrkanzel in den letzten 25 Jahren nahm, kommt deutlich in den Personalien der Lektionskataloge zum Ausdruck. Im Jahre 1898 fand G. Adler



als Privatdozenten Max Diez (1886 für Geschichte und Ästhetik der Tonkunst habilitiert), Heinrich Rietsch und Richard Wallaschek vor, der seit 1897 eine Dozentur für Ästhetik und Psychologie der Tonkunst innehatte. 1900 übernahm Rietsch das Prager Extraordinariat, 1909 wurde Wallaschek zum außerordentlichen Professor seines Faches ernannt, Diez erhielt den Titel. 1914 habilitierte sich in Wien als erster aus Adlers Schule Egon Wellesz, im nächsten Jahre folgte Wilhelm Fischer (beide für Geschichte der Musik, letzterer erhielt 1923 den Titel eines ao. Professors) und der gemeinsame Schüler von Adler und Rietsch, Robert Lach, für vergleichende Musikwissenschaft, der 1920 zum Extraordinarius dieses Faches ernannt wurde (Wallaschek war 1917 gestorben). 1922 erlangte Alfred Drel eine Dozentur für Musikgeschichte, 1923 habilitierte sich Robert Haas, ein Schüler Rietschs, doch dann Assistent Adlers, für Musikwissenschaft. Das musikwissenschaftliche Fach hat also derzeit 6 Vertreter im Lehrkörper der Universität. Dazu kommen noch eine Reihe von Lektoren. Schon vor Adlers Berufung waren Anton Bruckner als Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt und der Universitätsmusikdirektor Rudolf Weinwurm für Gesanglehre tätig gewesen. Der letztere behielt seine Stelle bis 1909. 1899 übernahm Hermann Grädener das verwaiste Lektorat Bruckners, 1910 wurden Hans Daubrawa, Franz Moser und Franz Pawlikowsky zu Lektoren für Gesanglehre bestellt, letzterer wurde 1913 auch Universitätsmusikdirektor; 1917 trat der Adler-Schüler Hans Gál an die Seite Grädeners.

Den im akademisch-wissenschaftlichen Berufe stehenden schließen sich einige Schüler an, die bibliothekarisch-wissenschaftlich tätig sind, wie außer H. Haas (Wiener Nationalbibliothek) und A. Drel (Wiener Stadtbibliothek), H. Kraus an der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde. Dem schriftstellerischen Berufe als Musikreferenten wandten sich u. a. zu: Elsa Bienenfeld, Erwin und Rudolf Felber, Heinrich Knödt, Heinrich Kralik, Kurt Roger. Im praktischen Musikleben als Kapellmeister, Lehrer, Sänger, Virtuosen steht eine ganze Reihe von Absolventen des Instituts so — um nur einige zu nennen — Heinrich Jalowez, Oskar Kapp, Heinrich Knöll, Robert Kolisko, Ernst Römer, Viktor Ebenstein, Hans Winkelmann, Paul Weingarten, Lothar Niedinger. Unter den jungen österreichischen Komponisten hat eine ganze Reihe den historischen Blick und die exakte Fundierung stilistischen Gefühles dem Lehren G. Adlers zu verdanken, unter dem sie das Doktorat erwarben, so z. B. neben Wellesz und Gál Rudolf Felber, Wilhelm Groß, Karl Horwitz, Egon Kornauth, Josef Lechthaler, der jüngst verstorbene F. E. Pamer, Paul A. Pisk, Karl Weigl, Anton von Webern. Gerade diese Künstler hatten sich, einer Anregung Prof. W. Fischers folgend, zusammengetan, um ihrem einstigen Lehrer und dem musikhistorischen Institute anlässlich der 25-Jahrfeier eine Huldigung darzubringen, die in einem Festkonzerte ihren Ausdruck fand, bei dem lediglich Werke von Absolventen des Instituts zur Aufführung kamen, die kompositorisch öffentlich tätig sind. Und es war von hohem Interesse, die verschiedenen Strömungen der Wiener Gegenwartsmusik vom rechten Flügel der Traditionalisten bis zum äußersten linken Flügel der Radikalen vertreten zu sehen, wohl ein Beweis für die von G. Adler stets gewährte unbedingte Freiheit der künstlerischen Individualität.

G. Adlers Stellung als musikwissenschaftlicher Gelehrter ist heute wohl unbestritten, und es kommt wohl auch nicht dem einstigen Schüler zu, darüber zu schreiben. Von der Dissertation über „die historischen Grundklassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600“ über die „Studien zur Geschichte der Harmonie“, über die grundlegenden Studien über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ und „Heterophonie“ führt der Weg zu der völliges Neuland erobernden Arbeit über die „Wiener Messkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, zum „Richard Wagner“, endlich zum „Stil in der Musik“ und der „Methode der Musikgeschichte“. Die beiden Bände der „Kaiserwerke“ und die 30 Jahrgänge der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, von denen 16 Bände von Adler selbst bearbeitet sind, sprechen eine beredte Sprache, wie vor fünf Jahren H. Kresschmar als Berufener ausgeführt hat. Nicht dem Gelehrten und Forscher an sich, dem ~~Führer der Musikwissenschaft überhaupt~~, dem Leiter der Denkmäler der Tonkunst in Österreich gilt dieses Wiener Jubiläum, sondern dem Lehrer und individuellen Führer, dem

Gründer und Vorstand des musikhistorischen Instituts. Allerdings zu trennen ist dies von seiner persönlichen wissenschaftlichen Arbeit nicht; eines seiner wichtigsten Lehrmittel ist das Beispiel. Wohl wird niemand auf musikwissenschaftlichem Gebiete an der Erscheinung Guido Adlers vorbei können, ohne sich mit den Dokumenten und Ergebnissen seiner Arbeit auseinanderzusetzen — und selten wird jemand auf solcher Höhe gleichzeitig so aufnahmsbereit für Neues, für Fortschritte der Forschung — auch über eigene Arbeiten hinaus — sein wie G. Adler; allein, was alle einstigen Schüler G. Adlers, mögen sie nun in welchem Berufe immer stehen, mit Stolz ihr eigenstes Eigentum nennen, als wertvollsten Besitz vor den Fernerstehenden voraushaben, was ihnen für immer verbleibt, ist die persönliche, innige Beziehung zu Guido Adler, dem hervorragenden Lehrer, dem erfahrenen Führer, dem warmherzigen väterlichen Freund, der wohl mit voller Befriedigung auf das Ergebnis seiner 25-jährigen Tätigkeit in Wien als Lehrer und Organisator zurückblicken mag, der dem musikwissenschaftlichen Leben Österreichs Achtung und Schätzung überall eroberte, wo strenge Wissenschaft etwas gilt, der in weiten Landen die Früchte seiner Lehre reifen sieht, der er im musikhistorischen Institut der Wiener Universität eine bleibende Heimstätte geschaffen hat.

## Bücherschau

Österreichische Volkstänze mit Beschreibung u. Noten. Gesammelt v. Raimund Foder.

Hrsg. v. Österreichischen Volksbildungsamte. 2 Hefte. 8°, 27 u. 12 + 8 + 20 S. (Stimmhefte: 2 Geigen u. Gitarre.) Wien 1922, Österreichischer Schulbuchverlag. 7260 Kr.

Annuario Musicale Italiano. Anno I. 1923. 8°, 260 S. Rom, Casa Editrice dell' A. M. I.

Das begrüßenswerte Jahrbuch enthält Verzeichnisse der italienischen Musikinstitute mit Nennung der Lehrkräfte, der Musikgesellschaften, Theater und Konzertsäle, der Musiker nach ihrer besonderen Ausübung geordnet, der Verleger, Instrumentenfabrikanten und -händler, endlich der italienischen Musiker und Institute im Ausland. Das Verdienst des Buches ist, daß es, als erster Versuch, da ist; die Schwierigkeiten, bei seiner Herstellung die Gleichgültigkeit der Musiker zu überwinden, scheinen in Italien noch größer zu sein als bei uns. Dafür hat bei den ausländischen Nachforschungen — ein rühmenswertes Vorbild! — das italienische Ministerium des Auswärtigen mitgewirkt. Was bei der künftigen Anlage des Buches besonders wünschenswert wäre: die Vereinigung aller Musiker einer Stadt in alphabetischer Reihenfolge (es erspart Namenswiederholungen), die alphabetische Anordnung der Städte selbst. In ein solches Jahrbuch — dies auch ein Wink für Max Hesses Musikerkalender! — gehört auch ein Verzeichnis der im abgelaufenen Musikjahr neu aufgeführten oder einstudierten Opern, eine Statistik der Konzertwerke; über die Absicht bloßer Information müßten Aufsätze guter kritischer Federn über den künstlerischen Ertrag eines Musikjahres ein solches Buch erheben.

A. E.

Bekker, Paul. Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften. 8°, XII u. 207 S. Stuttgart-Berlin 1923, Deutsche Verlags-Anstalt.

Blämmel, Emil Karl. Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis. gr. 8°, VIII, 247 S. 9 Tfln. Wien 1923, Strache. Gz. 15 Kr.

Calvocoressi, M. D. The Principles and Methods of Musical Criticism. 8°, 148 S. 1923, Oxford University Press, London, Humphrey Milford. 6/6 sh.

Chartier, Jacques J. F. Les droits du musicien sur son œuvre. 8°. Paris 1923, Dalloz. 25 Fr.

Cœuroy, André. Musique et Littérature. Etudes de Musique et de Littérature comparées. Préface de Maurice Barrès. 8°, VIII u. 264 S. Paris 1923, Librairie Bloud & Gay. 10 Fr.

- Dannenberg, Richard.** Handbuch der Gesangskunst. 5. Aufl. Max Hesses ill. Handbücher. Bd. 7. kl. 8<sup>o</sup>, VI, 152 S. Berlin [1923], Hesse. 2.50.
- Daube, Otto.** Richard Wagner. Leben und Werke. Erster Band 1813—1849. 8<sup>o</sup>, 64 S. Leipzig 1923, Theodor Leibing. Gz. —.60.
- Della Corte, Andrea.** L'Opera Comica Italiana nel 1700. Studi ed Appunti. (Biblioteca di Cultura Moderna N. 120.) Vol. 1: 268 S.; vol. II: 266 S. Bari 1923, Gius. Laterza & Figli. 30 L.
- Salena, U.** Discorso commemorativo pronunciato in occasione delle onoranze a Luigi e Maria Mancinelli e della inaugurazione dei busti dei due illustri musicisti. 8<sup>o</sup>. Foligno, Campitelli.
- Færøske Melodier til Danske Kæmpeviser.** Samlede og udgivne med historisk indledning ved Hjalmar Thuren og J. Grüner Nielsen. Lex. 8<sup>o</sup>, 24 u. 84 S. Kopenhagen 1923, i Kommission hos J. H. Schultz Forlag.
- Gal, Hans.** Anleitung zum Partiturlesen. 41 S. mit 22 Notenbeispielen, 1 Instrumententabelle u. 1 Abbildungstafel. Wien 1923, Wiener Philharmon. Verlag U. & G. 5 M.
- Der rührige Verlag, der seit kurzem mit seinen mustergültig übersichtlichen, sauber gestochenen Studienpartituren den ältern Payne-Eulenburgschen Unternehmen zur Seite tritt, betont durch die Galsche Broschüre die vorwiegend erzieherische Absicht seiner Veröffentlichungen. Der Verfasser behandelt knapp, doch klar und bildhaft alles, was nicht nur der partiturlesende Musikliebhaber, sondern auch der angehende Musiker über Orchesterinstrumente, Schlüssel und Transpositionen, Verwendung und Gruppierung der Instrumente, sowie ihre klangliche Zusammenfassung wissen muß. Den Beschluß bilden, ebenso erfrischend als beherzigenswert, zehn Gebote für Partiturleser. Die Schrift ist nicht bloß für den Selbstunterricht, sondern auch als Grundlage für den Unterricht an Musikschulen nachdrücklich zu empfehlen. Herman Roth.
- Giltay, W. J.** Bow Instruments: Their Form and Construction. 8<sup>o</sup>. London 1923, Wm. Reeves. 6 s 6 d.
- Galm, August.** Die Symphonie Anton Bruckners. 3.—5. Tsd. 8<sup>o</sup>, 249 S. München 1923, Gg. Müller. Gz. 6.
- Kobald, Karl.** Alt-Wiener Musikstätten. 2. umgeab. u. erweiterte Aufl. (Amalthea-Bücherei. Bd. 6.) gr. 8<sup>o</sup>, VIII 132 S. Wien [1923], Amalthea-Verlag. 48000 Kr.
- Kreuzer, Leonid.** Das Wesen der Klaviertechnik. Max Hesses Handbücher, Bd. 67. 8<sup>o</sup>, VIII u. 143 S. Berlin [1923], Max Hesse. Gz. 3.50.
- La Mara.** Hector Berlioz. 9.—11. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) 8<sup>o</sup>, 94 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.
- Lui, E.** I cento anni del teatro sociale di Mantova 1822—1922, Cronistoria coordinata e illustrata del M<sup>o</sup> A. Ottolenghi. 8<sup>o</sup>. Mantua, Tip. G. Mondovi. 15 L.
- Lunelli, R.** Un' opera in musica, la morte di un vescovo ed una bega consolare nel 1800. 8<sup>o</sup>. Trient 1923, Arti Grafiche Tridentum.
- Luzio, Alessandro.** Studi Verdiani (Dal libro: Garibaldi, Cavour, Verdi.) 8<sup>o</sup>. Turin 1924, Bocca.
- Maneri, E.** Sul problema dell' intelligenza musicale. Appunti, pensieri, discussioni. 8<sup>o</sup>. Sirgenti 1923, Tip. Dima di Caro e C.
- Moser, Andreas.** Geschichte des Violinspiels. Mit einer Einleitung: Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter, von Hans Joachim Moser. gr. 8<sup>o</sup>, VIII, 586 S. Berlin 1923, Max Hesses Verlag. Gz. 26.
- Musiker-Kalender, Vereinigter, Hesse-Stern 1924.** 46. Jahrg. 3 Bde. kl. 8<sup>o</sup>, 136 + 444 + 500 S. Berlin [1923], Max Hesse.
- Ochs, Siegfried.** Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Erster Teil (Aufbau u. Leitung eines Gesangvereins.) Max Hesses Handbücher, Bd. 78. 8<sup>o</sup>. 148 S. Berlin [1923], Max Hesse. Gz. 3.50.

- Pohl, Carl Ferdinand. Joseph Haydn. Bd. 2. Anastatischer Neudruck 1882. gr. 8<sup>o</sup>, VII, 383, 14 S. Leipzig [1923], Breitkopf & Härtel. Bd. 1, erschien. 1878, u. Bd. 2 zusammen. Gz. 12.
- Quartero, A. Trattato di Canto. Voce libera. 8<sup>o</sup>. Mailand 1923, P. Ambrosiana.
- Kiemann, Hugo. Handbuch der Gesangskomposition. 3. Aufl. Max Hesses ill. Handbücher. Bd. 20. 8<sup>o</sup>, 291 S. Berlin [1923], Hesse. 3.35.
- Kiemann, Hugo. Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. 8. Aufl. Max Hesses ill. Handbücher. Bd. 15. 8<sup>o</sup>, VIII, 227 S. Berlin [1923], Hesse. 2.80.
- Kiemann, Hugo. Handbuch des Klavierspiels. 7. Aufl. Max Hesses ill. Handb. Bd. 6. 8<sup>o</sup>, VIII, 117 S. Berlin [1923], Hesse. 2.20.
- Kiemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. 8. Aufl. Teil I: VIII, 161 S. Teil II: IV, 238 S. Max Hesses ill. Handbücher, Bd. 2/3. Berlin [1923], Hesse. 3.75.
- Kiemann, Hugo. Handbuch der Orchestrierung. 4. Aufl. Max Hesses ill. Handbücher. Bd. 31. 8<sup>o</sup>, IV, 118 S. Berlin [1923], Hesse. 2.20.
- Kiemann, Hugo. Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik. 6. Aufl. Max Hesses ill. Handb. Bd. 17. 8<sup>o</sup>, VIII, 99 S. Berlin [1923], Hesse. 2.20.
- Kustico, Guido. Il teatro antico di Novara. 8<sup>o</sup>. Novara 1922. (In 100 Exemplaren gedruckt.)
- Sachs, Curt. Die modernen Musikinstrumente. Max Hesses Handbücher. Bd. 68. 8<sup>o</sup>. 172 S. u. 8 Tafeln. Berlin [1923], Max Hesse. Gz. 3.75.
- Seidel, Max. Geschichte des Rostocker Städtischen Orchesters mit besonderer Berücksichtigung des Rostocker Musiklebens. Eine geschichtliche Darstellung vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 8<sup>o</sup>, VIII, 158 S. Rostock [1923], Carl Hinstorff.
- Ein Mitglied, der Bratschist und Klarinettist des Rostocker Orchesters, hat da zum 25-jährigen Bestehen des Instituts dessen Geschichte zu geben und nach mancherlei, auch archivarisches Quellen ins Dunkel der Jahrhunderte zurück zu verfolgen gesucht. Es geht ein bisschen funterbunt zu in dem Buche; aber wir erfahren doch eine ganze Reihe von schätzbaren Nachrichten über die Spielleute und Turmbläser der Stadt und lernen einige wertvolle Dokumente kennen, wie die Amtrolle der Rostocker Spielleutezunft von 1600. Unter den Spielleuten ist ein „timponator“ schon um 1287 nachweisbar, ein Posaunenbläser und Lyraspieler um 1288; der Posaunist hat eine Kuchenbäckerswitwe zur Frau: auch in Rostock war das Amt des Spielmanns vielfach mit dem Kuchenbäcker-Privilegium vereinigt — auf Hochzeiten war mit den beiden Gewerben zweisefacher Gewinnst zu machen. In chronologischen Listen enthält das Büchlein so ziemlich alle Namen der Musiker, die in Rostock gewirkt haben; der berühmteste älterer Zeit derjenige des Kantors an der Marienkirche, Daniel Friederici; aber auch aus unseren Tagen finden sich manche klangvollster Resonanz: des jüngeren Müller-Quartetts, des Städt. Musikdirektors Hermann Kreschmar. Das Werkchen ist ein Kompendium des ganzen Musiklebens einer Stadt, die gerade in den letzten Jahren eine rühmliche Musikfreudigkeit bewiesen hat. A. C.
- Setaccioli, Giacomo. Studi e conferenze di critica musicale. 8<sup>o</sup>. Rom 1923, Figli De Santis. 7 L.
- Thienemann, Alfred. Partiturspiel. 5. Aufl. (Selbst-Unterrichtsbrieft. Methode Rustin.) Brief 1. 4<sup>o</sup>, 32 S. Potsdam [1923], Bonnes & Hachfeld. Gz. —.90.
- Toch, Ernst. Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie. Max Hesses Handbücher. Bd. 69. 8<sup>o</sup>, IV u. 183 S. Berlin [1923], Max Hesse. Gz. 3.25.

### Dissertationen

- Fischer, Hans. Bernhard Anselm Weber. (Berliner Diss. 1923.)
- Paulig, Hans. Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. Ein kritischer Vergleich der Originalpartitur mit der Bearbeitung von Felix Mottl. (Kölner Diss. 1923.)

## Neuausgaben alter Musikwerke

**Beethoven, L. van.** Konzert E dur für Pianoforte, Violine u. Violoncell mit Orchester op. 56. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe: Konzerte Nr. 29. 8°, 172 S. Leipzig [1923], Ernst Eulenburg.

Es ist ein besonderes Verdienst, Beethovens „Lippenkonzert“, das in Partitur bisher nur in der Gesamt-Ausgabe vorhanden war, einer größeren Allgemeinheit wieder zu erschließen. Wilhelm Altman hat die Ausgabe eingeleitet und über Entstehung, Bestimmung (für Erzherzog Rudolf), Widmung (an den Fürsten Lobkowitz), Druck und Aufführung des Werkes das Nötige beigebracht.

**Couperin, François.** Pièces pour Violon et Piano. Retrouvées, Annotées et Révisées par Charles Bouvet. Paris 1923, A. Durand & fils.

**Gluck, Chr. W.** Les Pèlerins de la Mecque. Réduction p. piano et chant par Weckerlin. Nouvelle édition. Paris 1923, Legoux.

**Naumann, J. G. (1741—1801).** Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. a) Der Sprung (Bürger); b) Ich (Glein). Neu hrsg. von Robert Sondheim. Sammlung Sondheim Nr. 16. Berlin u. Basel [1923], Edition Bernoulli.

**Rigel, H. J.** Andante E dur Nr. 1. [Aus einer Sinfonie des op. 12 entnommen, Paris um 1770]. Für Violine und Klavier hrsg. und bearb. von Robert Sondheim. Nr. 14 der Sammlung Sondheim. Berlin u. Basel [1923], Edition Bernoulli.

**Sammartini, Gio. Battista (1700—1774).** Introduzione (Moderato-Vivacissimo) E dur [aus einer Sinfonie von ca. 1730], für Violine und Klavier bearb. v. Robert Sondheim. Nr. 13 der Sammlung Sondheim. Berlin u. Basel [1923], Edition Bernoulli.

**Schein, Johann Hermann.** Sämtliche Werke. Hrsg. von Arthur Prüfer. Siebenter Band. (Achte Veröffentlichung.) Opella Nova. Geistliche Konzerte (Leipzig 1626) zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen. Dritte Abteilung. Durchgesehen und für den prakt. Gebrauch bearb. v. Bernhard Engelle. VI u. 110 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel.

**Schubert, Franz.** Unvollendete Sonate E dur für Piano solo. Ergänzt von Ernst Krenel. Wien 1923, Universal-Edition.

Es ist ein Gewinn, den zehn vorhandenen Klaviersonaten Schuberts eine elfte, an Wert zum mindesten unter keiner der anderen stehende, hinzuzufügen, auch wenn es mit verhältnismäßig so leichter Mühe geschehen konnte, wie in diesem Falle; man muß sich nur wundern, daß es nicht schon längst geschehen ist. Denn von dieser im April 1825 entstandenen Sonate, die in allem ungefähr die blondere Zwillingsschwester der amoll-Sonate op. 42 ist, war der erste und zweite Satz ganz vollständig erhalten; vom Menuett fehlte nur der Abschluß des Hauptteils (indes das Trio wieder vorhanden ist), sowie die Coda, vom letzten Satz allerdings die gute Hälfte. Bei diesem Schlusfrondo war auch innerlich die Aufgabe der Ergänzung nicht so einfach: sie hatte bei einem „Divertimento“ einzusetzen, das gleichzeitig die Funktion der Durchführung zu erfüllen hatte. Nach der Lösung dieser Aufgabe, mit dem Wiedererscheinen des Hauptthemas, läuft die Sache freilich glatt weiter, und nur für die Coda brauchte dem Ergänzter wieder etwas Schubertisches „einzufallen“. Es spricht für den Ernst und den Geschmack eines „Neutöners“ wie Krenel, und läßt einen Rückschluß zu auf den Ernst seiner eigenen Werke (auch wenn er sich mit der reichshauptstädtischen Kritik einen Spaß erlaubt), wie taktvoll und feinsinnig er vorgegangen ist. Die Kombination des Skalenmotivs in Triolen mit dem Achtelmotiv des Hauptthemas gibt für jene „Durchführung“ genügenden Stoff und wird nicht um Haarsbreite über das Schubertische, Halbspielerische hinausgeführt; besonders feinsinnig ist die Mollwendung der Coda, die lyrischen Abschlußakte. Ein weiterer Vorzug der Ausgabe ist die genaue Vergleichung des Textes mit dem Autograph; dessen kleine Inkonssequenzen kann jeder Spieler leicht selbst tilgen. A. C.

**Telemann, G. Ph. (1681—1767).** Konzert in E dur für vier Violinen mit hinzugefügter Klavierbegleitung hrsg. von Hjalmar v. Darnstedt. Berlin, Naabe & Plothow Musikhdlg.

Das merkwürdige Werk ist ein Spätling jener selten gepflegten Gattung, die in Gio. Gabriels Sonata a tre violini mit Bass (se piace) ihr erstes Beispiel besitzt; auch bei ihm bezieht sich

die Bezeichnung „Konzert“ nur auf die Haltung der vier absolut gleichgeordneten Stimmen, nicht auf die Gesamtform, die den Charakter der Kirchensonate trägt. Auf ein Largo im Händelschen Hymnenton folgt eine Fuge mit vier Soggetti, ganz streng im Stil der Reinkenschen Kammerfuge durchgeführt; auf einen langsamen Vorbereitungssatz, dessen harmonische Apathie die Zitierung verdient:

folgt ein Vivace über ein Alarmmotiv, das auf die primitivsten und allerältesten Beispiele der Programmmusik, die Battaglie, zurückweist. Die Klavierbegleitung des Hrs. empfinde ich als unnötige und störende Zutat; aber die Ausgrabung des Stückes ist ein Verdienst, im historischen und praktischen Sinn. A. E.

## Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Hamburg.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre II, zweistündig. — Übungen über Instrumentalfähe der Wiener Klassiker (als Einführung in die Formenlehre), zweistündig.

## Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Am 16. Juni sprach Herr Dr. Torben Krogh über „Die Ariencharaktere des 18. Jhrhs.“, unterstützt von Gesängen des Frä. Anna Gaertner zur Begleitung der Frau Dr. Lott.

Am 27. Oktober machte Herr Prof. Georg Konüs vom Staatlichen Institut für Musikwissenschaft zu Moskau mit seinen Forschungen über „Die Architektonik der Tonschöpfung“ bekannt. Konüs zählt — aber nicht im Sinne Werkers — die Großakte der Stücke aus und behauptet, daß in allen Kompositionen der betonte Anfang des Großakts Träger der schöpferischen Initiative sei und daß die Takte selbst sich einzig dem Gesetze der zeitlichen Nachbildung unter-

ordnen, und zwar der geraden Nachbildung ( $2 + 3 + 4 \mid 2 + 3 + 4$ ), der entgegengesetzten Nachbildung ( $2 + 3 + 4 \mid 4 + 3 + 2$ ) und der aus beiden Arten zusammengesetzten Nachbildung. Diese Nachbildungen sind der Musik organisch angeboren; jedem Werke liegt ein streng angemessenes metrotektorisches Skelett zugrunde. Die Ausführungen unsres Gastes konnten sich an Stücken von Bach bis Skrjabin ausgezeichnet bewähren, und es ist kein Zweifel, daß die noch ganz unentwickelte Formenlehre Antrieb und Förderung aus der Aufweisung derartiger Gesetzmäßigkeiten gewinnen wird. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß diese Symmetrie gewiß nicht in allen Formen und erst recht nicht in allen Zeiten herrscht, also kaum als „organisch angeboren“ bezeichnet werden darf. Vor allem scheint mir der Eingangssatz der Konus'schen Lehre: „Der Takt ist die Bauzelle . . . woraus sich die Tonschöpfung organisch entwickelt“ nicht widerspruchlos angenommen werden zu können.

Sachs.

## Mitteilungen

Prof. Dr. Karl Nef an der Baseler Universität ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

Privatdozent Dr. Gustav Beding in Erlangen hat vom Bayerischen Staatsministerium einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft erhalten.

Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz ist an Stelle von Dr. Hans Scholz mit der Abhaltung der musiktheoretischen Kurse an der Universität München betraut worden.

Frl. Pauline Long hält an der Genfer Universität eine Vorlesung über Schweizer Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts.

Ende Dezbr. ist in seiner Geburtsstadt Bouzemon bei St. Dié Dom Joseph Pothier im 89. Lebensjahr gestorben. Für die Verdienste des ehrwürdigen Benediktiners um die reine Gestalt des gregorianischen Gesangs zeugen seine Publikationen: *Les mélodies Grégoriennes* (1880), *Liber gradualis* (1883), *Cantus mariales* (1902), *Méthode du Chant Grégorien* (1902).

Am 15. Dez. 1923 hat Theodor v. Frimmel in Wien seinen 70. Geburtstag feiern dürfen. Was der hochverdiente Gelehrte auf kunsthistorischem Gebiet geleistet hat, ist hier zu würdigen nicht der Ort; aber dem Beethovenforscher Frimmel, einem der wenigen neuerer Zeit, die unsere Kenntnis des Lebens, namentlich der äußeren Gestalt, aber auch des inneren Beethoven wirklich bereichert haben, hat die Musikwissenschaft ihren Dank und Glückwunsch darzubringen.

Prof. Dr. Ludwig Schemann, bekannt durch seine Schriften über Schopenhauer, Wagner, Gobineau, hat eine umfangliche Biographie über Cherubini vollendet, die er aus naheliegenden Gründen nicht zum Druck bringen kann. Sein Appell um Unterstützung hat namentlich in Italien ein starkes Echo gefunden, vor allem dank dem Eintreten von Dr. Carlo M. Parodi in Genua, der in einem von ihm und Mario Panizzardi unterzeichneten Rundschreiben sich bereit erklärt, Spenden für die Drucklegung des Werkes entgegenzunehmen. Auch wir möchten nicht versäumen, die Anschriften zu verzeichnen: Prof. Dr. Schemann, Freiburg (Baden), Maximilianstr. 22; Dr. Carlo M. Parodi, Genova, Via Ponte di Carignano 13—5.

In der Vereinigten Ortsgruppe Bern-Freiburg-Solothurn der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat Dr. Jacques Handschin (St. Gallen) einen Vortrag über „Musik des Mittelalters“ gehalten; in der Ortsgruppe Zürich am 23. Nov. Dr. Karl Grunsky (Stuttgart) über „Grundfragen der Musikästhetik“. Am 24. Nov. hat in Olten die vierte Hauptversammlung der Gesellschaft stattgefunden.

Die Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat beschlossen, zu ihrer Jubiläumstagung im Herbst 1924, die ihrem 25 jährigen Bestehen gilt und als Landeskongress der Gesamtgesellschaft geplant ist, Vertreter der Musikwissenschaft aus allen Ländern als aktive

oder passive Teilnehmer zu Gast zu laden. Die Zusammenkunft, die am 27. und 28. Sept. stattfindet und zu der sich bereits zahlreiche Gäste aus der Schweiz, aus Deutschland, Frankreich, England und Holland angemeldet haben, soll Gelegenheit zur Aussprache über gemeinsame Bestrebungen in den verschiedenen Ländern geben. Anfragen sind zu richten: an die Ortsgruppe Basel der N. Schw. MG. (Dr. W. Merian, Holbeinstr. 59). Daß wir diese Nachricht freudig begrüßen, brauchen wir nicht zu betonen.

Die kritischen Gesamtausgaben der musikalischen Klassiker, in deren Beständen seit dem Ausbruch des Weltkriegs erhebliche Lücken entstanden waren, sollen jetzt wieder frisch ergänzt werden. Der Neudruck einer stattlichen Reihe von Bänden erfordert naturgemäß eine großzügige Finanzierung. Der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig hat jetzt in allen Ländern eine Subskription eröffnet und übermittelt Interessenten Zeichnungsscheine und nähere Auskunft.

Seit November erscheint unter Leitung von N. Aloys Mosser in Genf eine kleine Monatschrift „Revue Musicale Indépendante“ unter dem Titel „Dissonances“, im Format und Stil etwa des „Chesterian“.

Der Verlag „Wiener Drucke“ legt seinem eben erschienenen „Raimund-Liederbuch“ folgendes Prospektblatt bei — es war schon vor der Auslieferung des Liederbuches in Wiener Buchläden erhältlich:

Das Raimund-Liederbuch der Wiener Drucke  
ist die einzig vollständige, textlich revidierte, von allen zweifelhaften Stücken freie Sammlung  
der Lieder und Gesänge aus Ferdinand Raimunds Werken.

Es enthält alle authentische Gesangsmusik, unterlegt mit den nach Raimunds Handschriften revidierten Texten, die aus der demnächst bei den „Wiener Drucken“ erscheinenden Neuauflage der „Dramatischen Werke“, herausgegeben von Karl Glossy und August Sauer, stammen. Der vor einer Woche erschienene, von Privatdozent Dr. Alfred Drel besorgte 6. Band der in Vorbereitung begriffenen Gesamtausgabe des Kunstverlages Anton Schroll und Co. in Wien, „Die Gesänge der Märchendramen“, bringt gegenüber unserem Liederbuch nichts Neues. Er druckt vier Stücke ab, in denen der Chorgesang dramatisch eine wesentliche Rolle spielt und die deshalb — als für Hausmusik am Klavier ungeeignet — in unserer Ausgabe von vornherein ausgeschlossen gewesen sind. Im übrigen ergeben sich hauptsächlich folgende Unterschiede:

1. Die bei Schroll im Anhang zum „Barometermacher“ mitgeteilte Arie „Nur die Jugend darf sich schmücken“ ist eine nachraimundische Einlage, der Text ist nicht von Raimund, die Musik nicht von Wenzel Müller, sondern von Rossini („Barbier“, II. 13. Arie der Marcelina: „Sich vermählen will der Alte“).
2. In dem Duett „O liebes Maderl“ aus dem „Barometermacher“ bringt unsere Ausgabe den Schlussteil („Doch gehen wir schlafen“) gemäß der von uns benutzten Vorlage auf die Wiederholung der Musik zu „Im Morgenland nehmen das Frühstück wir ein“. Da in unserer Vorlage dieser Schluß gänzlich fehlt, wurde angenommen, daß die Musik wiederholt werden muß. Die Vorlagen der Schroll'schen Ausgabe ergaben aber, daß auch dieser Teil komponiert ist.
3. Die bei Schroll im Anhang zu „Moisafurs Zauberspruch“ abgedruckte Arie „Das is a schlechtes G'sind“ ist entgegen den im Revisionsberichte jener Ausgabe aufgestellten Prinzip wieder posthum; sie wurde zu einem in der ersten Komposition verschollenen Liede nach Raimunds Tod von Adolf Müller sen. geschrieben.
4. Das in unserer Ausgabe zur „Gefesselten Phantasie“ mitgeteilte zweite Harfenisten- oder „Paganini-Lied“ („He Brüderln, wollt's recht lustig sein“) halten wir auch nach der Argumentation Dr. Drels in der Musik für authentisch; es fehlt in der Schroll'schen Ausgabe.

Trotz unserer älteren Vorarbeiten ist uns seit Jänner 1923 das Material in der Österreichischen Nationalbibliothek (bis 1. November) und in der Wiener Stadtbibliothek (bis auf weiteres) zugunsten des Verlages Schroll vorenthalten worden. Wie sich aus obigem vorläufigen Berichte ergibt, hat unsere Ausgabe dadurch keine Einbuße erlitten.

Wien, am 4. Dezember 1923.

Verlag Wiener Drucke.



Ob damit die üblichen Grenzen verlegerischer Propaganda eingehalten sind, überlasse ich dem Urteil der Allgemeinheit. Da aber die darin enthaltenen Angaben durch ihr Eingehen auf meritorische Einzelheiten eine vom „Verlag Wiener Drucke“ geübte Kritik an meiner Arbeit enthalten, möchte ich, ohne in eine weitere Gegenkritik mich einzulassen, in Abwehr dieses Angriffes auf einem Boden, den ich nicht betreten kann und will, hier, als an der für mich einzig maßgebenden Stelle folgendes feststellen:

Über die Authentizität der von mir gebrachten Musikstücke geben die im Revisionsberichte meiner Ausgabe angeführten Vorlagen genaue Auskunft. Die von mir geübte Aufnahme von Sologefängen mit Chor erfolgte nicht im Hinblick auf die dramatische Bedeutung des Chors an diesen Stellen, sondern lediglich aus dem Grunde, weil ich, wie im Revisionsberichte angeführt ist, sämtliche Gesänge der Solisten mit oder ohne Chorbeteiligung in die Publikation aufnahm. Die von mir besorgte Ausgabe und das Raimund-Liederbuch gehen anscheinend von ganz verschiedenem Standpunkte aus. Mir handelte es sich darum, die in Raimunds Bühnenwerken einen wesentlichen Bestandteil bildende Musik zu veröffentlichen, wobei Raummangel und die Erwägung, daß in einer Raimund-Gesamtausgabe die Person des Dichters stets im Mittelpunkte bleiben muß, Ursache war, daß — wie ich im Revisionsberichte ausführte — die reinen Instrumentalstücke, Melodramen und Chöre ohne Solistenbeteiligung mangels stärkerer nachweisbarer musikalischer Einflußnahme Raimunds ausgeschaltet blieben. Der jedenfalls ebenso berechnigte, aber ganz verschiedene Standpunkt des „Raimund-Liederbuches“ erwägt aber die für mich irrelevante Frage der Eignung „für Hausmusik am Klavier“. Die Aufnahme von Solisten-Gesangsnummern mit Chor (Duett: „Ihr Freunde folgt mir nur“ im „Barometermacher“, die beiden „Bettlerlieder“ mit Chor und der „Schlußgesang“ im „Verschwender“) ist also lediglich eine Folge des verschiedenen herausgeberischen Standpunktes. Ob man vom musikalischen Standpunkte den Einleitungschor zur „Arie des Herolds“ im „Diamant des Geisterkönigs“ weglassen und den Chor während dieser Arie als „ad libitum“ bezeichnen kann, wie dies im Raimund-Liederbuch geschieht, ist eine andere Frage. Ebenso ist nach dem Standpunkte dieser Publikation die Aufnahme des Schlußgesanges im „Barometermacher“ und des Trinkliedes im „Mädchen aus der Feenwelt“ nicht ganz erklärlich, wo der Chor obligat ist.

Daß die von mir als Anhang zum „Barometermacher“ — also von den der Originalpartitur Müllers entnommenen Stücken deutlich getrennt — veröffentlichte Arie „Nur die Jugend darf sich schmücken“ ihre Musik Rossinis „Barbier von Sevilla“ entlehnt, ist richtig. Es ist dies ein Beweis, daß in dem Streben nach Aktualität (s. meine Einleitung S. XXIX) noch weiter gegangen wurde, als es die von mir angeführten Fälle zeigen. Daß Müller mit dieser Herübernahme einer ganzen Arie aus dem Barbier etwa nichts zu tun gehabt hätte, läßt sich kaum beweisen, da die Vorlage (s. den Revisionsbericht) keineswegs nachraimundisch ist; denn F. Starke starb bekanntlich vor Raimund. Vielleicht ließ der Erfolg der schon in der Originalpartitur Müllers vorhandenen Entlehnungen aus dem „Barbier von Sevilla“ sowie der von mir erwähnte Erfolg Raimunds mit dem Vortrag einer Arie Rossinis den Komponisten bei späteren Aufführungen zur Übernahme einer ganzen Arie greifen. Ob der Text von Raimund selbst ist, wird die Textkritik darlegen, die sich die Herausgeber der Gesamtausgabe (Univ.-Prof. Dr. E. Castle und Dr. F. Brufner) für den betreffenden Textband vorbehalten haben. Für mich waren die musikalischen Vorlagen maßgebend.

Der zweite Punkt der „Unterschiede“ des Prospektblattes anerkennt die Wichtigkeit des von mir auf Grund der Originalpartitur W. Müllers gebrachten Schlusses zum Duett „O liebes Maderl“ im „Barometermacher“, also vielleicht etwas „Neues“ gegenüber dem „Raimund-Liederbuch“.

Nun zu meiner Aufnahme der posthumen Arie „Das ist ein schlechtes G'sind“ von Adolf Müller sen. (Anhang zu „Moisafurs Zauberspruch“). Ich habe dieses Lied — wie im Revisionsbericht angegeben ist — nach der autographen Partitur Adolf Müllers veröffentlicht. Ob diese

Komposition dem Verlag Wiener Drucke vorher bekannt war, weiß ich nicht. Jedenfalls wird aber verschwiegen: 1. daß sich in meiner Ausgabe über dem Notenterte ausdrücklich der Name Adolf Müllers als des Komponisten findet, 2. daß im Revisionsberichte genau angegeben ist, daß dieses Stück von Adolf Müller sen. für die Aufführung am 29. Dezember 1836 komponiert wurde (Raimund starb bekanntlich am 5. September 1836), 3. daß ich laut Angabe im Revisionsbericht diese Arie „mangels einer älteren Vorlage“ aufnahm. Damit ist der Autor, der posthume Charakter und der Grund für meine Abweichung von dem eingangs des Revisionsberichtes angeführten Prinzipie, keine nachraimundische Komposition aufzunehmen, wohl deutlich genug angegeben.

Ob meine im Revisionsberichte angeführten Gründe für die Ablehnung des zweiten Harfenisten- oder „Paganini-Liedes“ aus der „Gefesselten Phantasie“ nach der aus dem Ende des 19. Jahrhunderts stammenden Partitur des Raimundtheaters (s. meinen Revisionsbericht) stichhaltig sind oder nicht, mag fachliche Kritik, nicht aber ein Verlag entscheiden. Daß ich es nicht als posthume Komposition (wie das oben erwähnte Stück) aufnahm, ergibt sich daraus, daß ich die Musik — wie ausführlich im Revisionsberichte dargelegt ist — als nicht zu diesem Texte, sondern zum Tischlerlied gehörig ansehe; das Tischlerlied ist aber in seiner originalen Vertonung in meine Ausgabe aufgenommen.

Wien, im Dezember 1923.

Dr. Alfred Drel

## Kataloge

K. F. Koehlers Antiquarium, Leipzig. Heft 177, Nov. 1923 (Musikgeschichte).

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 128. Dezember 1923. S. 5241—5472.

Neues Verzeichnis der Gesamtausgaben der musikalischen Klassiker. Leipzig, Breitkopf & Härtel.  
Harold Reeves, London. Nr. 45: Old rare and interesting Musical Works. Nr. 46: Music and Musical Literatures.

Dezember	Inhalt	1923
		Seite
	Gustav Friedrich Schmidt (München), Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der früh- deutschen Oper (1627—1750) . . . . .	129
	Siegfried Günther (Berlin), Das trochäische Prinzip in Arnold Schönbergs op. 13 . . . . .	158
	Alfred Drel (Wien), Ein Jubiläum Wiener musikwissenschaftlicher Arbeit . . . . .	177
	Bücherschau . . . . .	184
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	187
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen . . . . .	188
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft . . . . .	188
	Mitteilungen . . . . .	189
	Kataloge . . . . .	192

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39  
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Märnberger Straße 36/38

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes/Fünftes Heft

6. Jahrgang

Januar/Februar 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks

Von

Georg Kinsky, Köln a. Rh.

In seinen bekannten Lebensbeschreibungen der Künstler berichtet Vasari, daß Leonardo da Vinci „in Gelehrsamkeit und Kenntnis der Wissenschaften Großes geleistet haben würde, wenn er minder unbeständigen und wandelbaren Geist gehabt hätte; dies war Ursache, daß er viele Dinge unternahm und die begonnenen wieder liegen ließ“. Auch die Beschäftigung mit der Musik spielte in dem Leben dieses größten Renaissance-Menschen keine geringe Rolle: er war ein hervorragender Lauten- und Lyra-Spieler, und seine zahlreichen Manuskripte und Handzeichnungen, die ja die verschiedensten Gebiete der Kunst, Anatomie, Astronomie und Mechanik behandeln, bieten den Beweis, daß sein nie rastender Geist sich auch mit dem Entwerfen neuartiger Tonwerkzeuge befaßt hat. Der Codice Atlantico enthält die Skizzen zu zwei mechanischen Trommeln, und in dem 1488—97 entstandenen sog. Manuskript B findet sich die Zeichnung einer »Viola organista«, eines mit Gewicht- und Radantrieb versehenen Instruments, in dem schon ein Hauptmerkmal des späteren Geigenwerks oder Bogenklaviers auftaucht: ein ständig umlaufendes Band als Ersatz des Streichbogens<sup>1</sup>. — Der erste, dem es gelang, ein auf demselben Grundgedanken beruhendes Tasteninstrument herzustellen und musikalisch verwendbar zu gestalten, war der Nürnberger Hans Haiden. Sein bereits in den 1570er Jahren erfundenes, später — um 1600 — vervollkommnetes »Nürnbergisches Geigenwerk« oder »Geigen-Clavicymbel« blieb das Vorbild für die zahlreichen bis ins 19. Jahrhundert unternommenen Versuche, „wie man die Moderation des Claviers denen Sing-Stimmen conform, nemlich bald laut, bald leise, das sonst auf denen ordentlichen Wercken [Clavicymbeln] nicht zu praestiren, gar schicklich mit angeben könnte.“<sup>2</sup> Daß Haiden ganz unabhängig von

<sup>1</sup> Näheres bei F. M. Feldhaus, »Leonardo der Techniker und Erfinder« (Jena 1913), S. 98 f.; »Die Technik der Vorzeit, der geschichtl. Zeit und der Naturvölker« (Leipzig 1914), Sp. 339 f.

<sup>2</sup> Doppelmayr, »Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis ...« (1730), S. 212.

Leonardo zu seiner Erfindung gelangt ist, unterliegt wohl keiner Frage — haben uns ja erst die letzten Jahrzehnte eine nähere Kenntnis des reichen Inhalts der nur mühsam zu entziffernden und in ihren Texten häufig schwer verständlichen Manuskripte des großen Italieners verschafft<sup>1</sup>.

Wesen und Eigenart des Nürnbergischen Geigenwerks sind durch die Beschreibung und Abbildung in Praetorius' ‚Syntagma musicum‘ allgemein bekannt. Dieser Bericht, der in der Hauptsache ein Auszug aus Haidens eigenem „kleinen Tractätlein“ vom Jahre 1610 ist (s. u.), wird durch einige weitere Angaben ergänzt, die Joh. Gabriel Doppelmayr<sup>2</sup> in seinem 1730 erschienenen Werke ‚Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern‘ bringt (S. 212) und J. G. Walther in seinem ‚Musical. Lexicon‘ (Leipzig 1732, S. 305) wortgetreu abdruckt. Von Hans Haidens persönlichen Verhältnissen, seinem Lebenslauf, seiner Familie und der Verbreitung seines Instruments war aber bisher so gut wie nichts bekannt. Eine verborgene oder jedenfalls ganz unbeachtet gebliebene Quelle füllt diese Lücke aus: es sind die sehr ausführlichen Ergänzungen, die Doppelmayr für eine geplante zweite Auflage seines Buchs gesammelt und in sein Handexemplar eingetragen hat<sup>3</sup>. Es bürgt für die Zuverlässigkeit dieser Notizen, daß sie einem von D. mehrmals erwähnten Manuskript „von der Haiden Familia“<sup>4</sup> entnommen sind, das von Hans' jüngstem Sohne, David Haiden, verfaßt ist, also auf unmittelbarer Familienüberlieferung beruht. Auf Grund dieses ergiebigen Quellenstoffs und einiger anderer archivalischer Belege läßt sich nun ein getreues Bild vom Leben und Wirken Hans Haidens entwerfen, eines Mannes, dessen Persönlichkeit schon durch die Vielseitigkeit ihrer Begabung fesselt: vereinigte er doch in sich die mannigfachen Fähigkeiten und Neigungen eines Kaufmanns, Mechanikers, Musikers, Instrumentenbauers und Schriftstellers. An dieser nicht alltäglichen Vielseitigkeit, die den Erfinder des Geigenwerks als einen echten Abkömmling der Renaissance erweist, lag es auch, daß man bisher mehrere Träger seines Namens vermutet hatte, denen man die einzelnen Seiten seiner Betätigung zuschreiben zu müssen glaubte.

Hans Haiden<sup>5</sup> entstammt einer alten und angesehenen Nürnberger Familie; G. A. Will, der Lexikograph der Nürnbergischen Gelehrten, nennt sie „die berühmte und uralt-adeliche der Heyden, die bey uns in den Rath gegangen sind“<sup>6</sup>. Sein Vater war der „berühmte Schulmann“ und Rektor der Sebaldschule, Sebald H.

<sup>1</sup> Übersicht bei Feldhaus, ‚Die Technik . . .‘, Sp. 620 f.

<sup>2</sup> „ . . . ein weitberühmter Mathematicus und Professor in Nürnberg“ (1671—1750), den auch Leibniz hochschätzte; s. über ihn G. A. Will, ‚Nürnberg. Gelehrten-Lexicon‘ (1755—58) I, S. 287 f.

<sup>3</sup> Das mit Papier durchschossene Handexemplar ist im Besitze der Bibliothek des Germanischen Museums zu Nürnberg. (Für den Hinweis auf die Quelle und seine weitere Unterstützung spricht der Verf. Herrn Direktor Dr. Th. Hampe auch auf diesem Wege verbindlichsten Dank aus.)

<sup>4</sup> Auch als „Nachricht der Haydnischen Familie“, „Relation der Haidischen Familia“, „Mst. von der Haiden Stammregister“ bezeichnet.

<sup>5</sup> Der Familienname kommt in den verschiedensten Schreibarten vor: Haid, Haiden, Haidt, Haidten, Hayden, Haydn (!), Heiden, Heyd und Heyden. Wir wählen ‚Haiden‘, da in dieser Form der Name auf zwei gedruckten Traktaten H. S. und in seinem eigenhändigen Brief nach Cassel (1608) erscheint. (Der Vorname ‚Hans‘ ist nach altem Brauch stets ‚Hanns‘ geschrieben.)

<sup>6</sup> ‚Nürnberg. Gelehrten-Lexicon‘ II, 115. — Zwei Totenschilder von Mitgliedern der Familie H. aus dem 15. Jahrhundert sind im Besitze der Nürnberger Egidienkirche; s. Nr. 170 u. 172 im Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg vom Jahre 1906.

(1488—1561), „einer der letzten aus dem Kreise der Nürnberger Humanisten“, der auch als tüchtiger Musiktheoretiker und Komponist geistlicher Lieder einen klangvollen Namen besitzt<sup>1</sup>. Sebald hatte sich 1525, bald nach Antritt seines Rektorats, mit „Elisabetha Wolfg. Brunnagels, Bierbräuers zu Höchstädt in Franken, Tochter“ verheiratet<sup>2</sup>. Dieser Ehe entsprossen acht Kinder, von denen der älteste Sohn, Christian (1526—1576), uns noch begegnen wird. Hans war ein um zehn Jahre jüngerer Bruder Christians; er ist am 19. Januar 1536 geboren. Über seinen Bildungsgang und seine berufliche Tätigkeit als Kaufmann berichtet die Familienchronik:

„... Er wurde anfänglich zur Lateinischen Schule gehalten und in der Lateinischen Sprach wohl unterrichtet, daß er dieselbe zur Genüge verstanden, endlich wurde er zu einem Gerichts Procuratoren Namens Preißenkron gethan, sich in der Schreiberey zu üben und etwas concipiren oder [schrift]stellen zu lernen, welches ihm dann sehr wohl genüget, daß er in Brief und Schriften-Stellen es manchem Doctori bevor gethan. Nachdem ist er zu einem Handelsmann . . . in Diensten kommen . . ., als er aber sich A. 1562 geheurathet und sein Hauswesen angestellet, hat er sich um Factor[en]ien beworben und deren unterschiedliche an sich gebracht, daß hat er sich hernach zu Herrn Jacob und Hans Welsern, als Sammet- Seiden- auch Specerey Händler in Dienste begeben, wie seine Dienst-verschreibung de dato 24. August A. 1570 ausweist, die auf 6. Jahr lang gerichtet, hernach wurde solche A. 1576 wiederumb auf 6. Jahr lang prolongiret, auf 300. Thaler Besoldung und einen ehrlichen Haußziñs gerichtet.“ (Es handelt sich hier um die seit 1517 selbständige Nürnberger Niederlassung des Augsburger Handelshauses der Welsler, die damals neben den Fuggern die reichsten und angesehensten deutschen Kaufherren waren. Sie betrieben einen ausgedehnten Warenhandel, ließen sich aber auch — wenn auch nicht in dem Umfange wie die Fuggen — in große und gewagte Geldgeschäfte ein<sup>3</sup>.) „Als aber bemeldter Herr Hans Welsler neben dem Herrn Im Hoff, denen Pfintzingen, Schmidmeirn und Joachim Finold A. 1580 die Manßfeldische Bergwercks-Verlag und Kupffer-handlung<sup>4</sup> übernommen, ist er auch zu solcher Saigerhandlung gezogen, bestellet und ihm 500 f. Besoldung samt einer verehrung gedungen worden, deren er dann anfänglich neben der Welserschen Schreibstuben obgewartet, endlich aber hat er selbige fahren lassen, und ist in der Kupffer- oder Saiger-handlung in die 33. Jahr lang bis an sein Ende [Oktober 1613] geblieben, da man ihm als er leztlich wegen hohen Alters etliche Jahre gar unvermöglig an leibskräfften . . . müd worden, dennoch noch fort seine Besoldung reichen lassen.“ „Seine gethane Reisen belangend“, liest man weiter, „ist er A. 1576 in seiner Herren der Welsler Geschäfte nach Antorff<sup>5</sup> verreiset, und sich eben damahls, als selbige Stadt von den Spaniern überwältiget und eingenommen worden, nicht mit geringer Gefahr Leibes und Lebens darinnen befunden, er hat nach Franckfurt in die Messen, auf die Saigerhütten Gräfenthal, Eisleben und Dresden Reisen in des Kupfferhandels Geschäften verrichtet.“

<sup>1</sup> Eine Würdigung Sebalds h. s. bietet Adolf Sandberger in seinen ausführlichen „Bemerkungen zur Biographie Haidens . . . sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg . . .“ (D. d. L. in Bayern, V. Jahrg. Lief. 1, Leipzig 1904), S. XIII/XIV.

<sup>2</sup> Will, a. a. O. II. 116. (Die Quelle für die Familiennachrichten ist G. G. Zeltner's „... Erläuterung der Nürnberg. Schul- und Reformationsgeschichte aus . . . Schriften Sebald Heydens . . .“, Nürnberg 1732.) — Sebalds Gattin Elisabeth (Hans h. s. Mutter) starb 1560. Sie stammte aus Höchstädt an der Aisch (in Oberfranken).

<sup>3</sup> Näheres über die Nürnberger Welsler bei Rich. Ehrenberg, „Das Zeitalter der Fuggen“ (Jena 1896) I, 197 f.

<sup>4</sup> Ehrenberg I, 189 (Beteiligung Nürnberger und Augsburger Handelshäuser am sächsischen Bergbau, u. a. auch an den „Kupferbergwerken bei Eisleben, mit denen bedeutende Saigerhütten bei Arnstedt in Thüringen verbunden“).

<sup>5</sup> Außer in Antwerpen unterhielten die Nürnberger Welsler auch in Genua, Venedig, Mailand, Lyon, Wien u. a. eigene Faktoreien (Ehrenberg I, 198).

Über Hans H.'s Familienverhältnisse erfahren wir, daß er sich am 21. Januar 1562 mit Magdalene Kolb(in) verheiratet habe; sie war am 20. November 1536 geboren, also im selben Jahre wie ihr Gatte. „Sie haben 22 Jahr im Ehestande miteinander gelebet“ — Frau Magdalena starb demnach schon 1584 — „und gezeuget 11 Kinder, als 7 Söhne und 4 Töchter . . .“ (Die nun folgende Aufzählung der Kinder sei hier übergangen; Nachrichten über einige von ihnen, von denen der dritte Sohn, der begabte, aber leichtsinnige Sebald-Organist Hans Christoff H., ein tüchtiger Musiker wurde, folgen später.) — Auch über die „unterschiedlichen Häuser“, in denen Hans H. während seines langen Lebens gewohnt hat, gibt die „Relation der Haydischen Familie“ Auskunft. Sie lagen fast alle auf der Sebalder Seite der Stadt in unmittelbarer Nähe der (1696 abgebrannten) Egidienkirche und des Obstmarkts (am Rathhaus). Es heißt hier beispielsweise:

- „2) In der S. Egidien Gassen neben . . . Hans Welßers<sup>1</sup>, nunmehr Sebastian Scheurls<sup>2</sup> Behausung gegen die Kirchen . . . über, darinnen ist David Hayden [1580] . . . geboren worden und seine Mutter [1584] gestorben“.
- „3) Auf S. Egidien Hoff neben dem Kornhaus, anjeho des Martini Pellers Haus<sup>3</sup> . . .“ usw.
- „9) In der Dillinggassen oder Obs[t]markt am Eck, als man dem Rathhaus zugehet, . . . welches haus die . . . Kupfer-Handels-Gesellschaft um 3450 f. . . erkaufft haben, und den Hans Haiden . . . als Handelsdiener darein gesetzt, welches man seinem Sohn David . . . nach Aufhebung ihrer Kupferhandlung um 1500 f. hat käufflich zukommen lassen.“

In diesem Hause in der Dielinggasse — der späteren Egidien- und heutigen Theresienstraße — ist „der Erbar vnnnd Fürnem Hanns Haid, der elter“ im betagten Alter von 77 Jahren im Oktober 1613 gestorben; nach Ausweis des amtlichen Totenbuchs wurde er am 22. Oktober zu Grabe getragen<sup>4</sup>. Über die Hinterlassenschaft enthält das Totenbuch den Zusatz: „Die Kinder sollen entweder ein Inventarium auffrichten oder einander quittirn vnnnd die Quittung im Ampt exhibirn.“

Hans H.'s eigentlicher Beruf war demnach der eines Kaufmanns oder Handelsvertreters. Die kaufmännische Tätigkeit füllte aber sein Leben nicht aus, ließ ihm vielmehr noch genügend Zeit und Muße zur Beschäftigung mit verschiedenen Künsten und Wissenschaften, wie ihn auch die Chronik des Sohnes als „großen Liebhaber und Nachsinner vieler Künste“ bezeichnet. Er war ein äußerst geschickter Mechaniker und „brachte das von Wenzel Jam[n]itzer<sup>5</sup> verbesserte Dürerische Perspectiv-Instrument . . . noch zu einer weitern Perfection“, wie es „Paulus Pfizing in seinem gedruckten Buch von . . . Perspectivischen Inventionen<sup>6</sup> beschreibet und sehr lobet“, versuchte

<sup>1</sup> Hans und sein Bruder Jacob waren die letzten Inhaber der Nürnberger Handlung der Welßer. Hans W. wurde Losunger (Städt. Finanzkommissar); er starb im September 1601 (A. Kleinschmidt, Augsburg, Nürnberg und ihre Handelsfürsten, Cassel 1881, S. 138).

<sup>2</sup> Seb. Scheurl war 1626 Mitglied der Nürnberger Musikgesellschaft (Monatsh. f. M. XXVII, 6).

<sup>3</sup> Das für Martin Peller, den Schwiegerohn des Barth. Wiatz, von Jakob Wolff d. Ält. 1601—05 erbaute Haus zählt bekanntlich zu den schönsten süddeutschen Profanbauten der Spätrenaissance.

<sup>4</sup> Nürnberger Totenbuch von 1612—1614, p. 214. (Mitteilung von Th. Hampe.)

<sup>5</sup> Über die Musikliebe des berühmten Goldschmieds J. Sandberger, a. a. O. S. XXII.

<sup>6</sup> „Ein schöner kurzer Extract der Geometrie und Perspectiv . . .“, Nürnberg 1599 (Wiss. III, 157). — Vgl. auch S. 167 bei Doppelmayr, der H. hier als „Johann H., den jüngeren“ anführt, in seinen handschriftl. Nachträgen zu S. 212 aber vermerkt: „Dieser H. der ältere ist eben derjenige, der oben pag. 167 der Johann H. der jüngere benennet wird“, was die Familienchronik bestätigt. („Der ältere“

sich auch wie so viele seiner Zeitgenossen an „der Ausfindung des motus perpetui“<sup>1</sup> (Perpetuum mobile) u. a. m. Hauptsächlich befaßte er sich aber mit der Herstellung von Modellen zu allerlei „Kriegs-Instrumenten“ für Kaiser Rudolf II.: Brückenbauten, Lastwagen zum Fortschaffen von Geschützen, großen hölzernen (!) Mörsern und ähnlichen Vorrichtungen, die in der Familienrelation beschrieben sind. Diese Modelle hat H. dem Kaiser persönlich vorgeführt und zu diesem Zwecke mehrere Reisen an den Prager Hof unternommen. Anscheinend hat sich dieser (in der Chronik nur kurz erwähnte) Aufenthalt in der böhmischen Residenz geraume Zeit hingezogen; erst gegen Ende 1585 kehrte er von dort in seine Vaterstadt zurück. Dies geht aus einer kaiserl. Hofzählamtsrechnung vom 13. Dez. 1585 hervor, die besagt, daß „Hans Haiden“ von Nürnberg, der „wegen verrichtung allerlei ime von . . . irer maj. anbevolchener sachen und kunstlichen werkhstück allberaiten in das sibende jar zu irer maj. . . . benüegen und wolgefallen gedient“, da er notwendiger Geschäfte halber jetzt in seine Heimat zu reisen genötigt sei, ein Gnadengeschenk von 100 rhein. Gulden erhalten habe<sup>2</sup>.

Die Übertragung dieser Arbeiten für Rudolf II. verdankte H. der Empfehlung seines Neffen, des geh. kaiserl. Schatzmeisters und ersten Kammerdieners Hans Paulinus H. Dessen Vater, der „Schulmann und Mathematicus“ Christian H. (Hans' ältester Bruder), war ebenfalls ein hervorragender Mechaniker<sup>3</sup>. Zwei Proben seiner auch von Kaiser Maximilian II. gewürdigten Meisterschaft in der Herstellung astronomischer Instrumente sind noch heute im Mathem.-physik. Salon zu Dresden erhalten: eine Sonnen- und Monduhr aus dem Besitz Philipp Melanchthons vom Jahre 1553 und eine vor 1560 gefertigte kunstvolle Himmelsglobus-Uhr<sup>4</sup>.

Da Hans H.'s Hauptberuf der eines Kaufmanns war, darf er mit Recht von sich sagen, daß „die Musica sein Beruf und Profession nicht sei“. Angeregt durch den musikalischen Umkreis seines Vaterhauses hatte er sich aber auch in der Tonkunst gediegene Kenntnisse angeeignet, die ihm den Wettbewerb mit manchem zünftigen Musiker ermöglichten. „ . . . er truge insonderheit zur Music von Jugend auf ein großes Belieben“, schreibt sein Sohn David, „inmaßen er dann vermitteltst fleißiger übung ohne einigen Lehrmeister auf dem Instrument-Schlagen so weit kommen, daß er zur Ehre Gottes ohne einigen Profit oder Besoldung eines Organisten Stelle in der Kirchen bey S. Sebald lange Zeit vertreten.“ Das muß in den Jahren 1565—1571 gewesen sein. Das Organistenamt an der Sebaldkirche war im Frühjahr 1565 durch den Tod Paulus Lautensacks d. Ält.<sup>5</sup> verwaist, und durch Ratsverlaß vom 24. März 1571 wurde dessen Sohn Paul L. d. Jüng. „an des haiden stat[t]“ auf diesen Posten berufen<sup>6</sup>; in der Zwischenzeit versah also unser H. un-

nannte sich H. zur Unterscheidung von seinen Söhnen, von denen mehrere ebenfalls Hans oder Johann getauft waren.)

<sup>1</sup> „ . . . aber vergeblich, wiewohl er es mit dem Schwung so weit gebracht, daß sich derselbe bis um  $\frac{23}{24}$  Theil herum geschwungen, aber bei dem  $\frac{1}{24}$  Theil ist es stecken geblieben“ (Familienchronik).

<sup>2</sup> „Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des . . . Kaiserhauses“ VII (Wien 1888), S. CCXX (Reg. 5458).

<sup>3</sup> Näheres bei Doppelmayr S. 75 und bei Will II, 119.

<sup>4</sup> „Führer durch die . . . Sammlungen zu Dresden“ (10. Aufl. 1910), S. 113 Nr. 125; S. 114 Nr. 132. (Vgl. auch Nr. 854 im Kat. d. hist. Ausstellung Nürnberg 1906.)

<sup>5</sup> Lt. Paulus Behaims Haushaltungsbüchern; f. Sandbergers Bemerkungen S. XVII.

<sup>6</sup> Sandberger, S. XXXIII u. CV.

entgeltlich den Orgeldienst an der Hauptkirche der Stadt<sup>1</sup>. Auch von einer öffentlichen musikalischen Betätigung H.s während dieser Zeit ist zu berichten. Als 1570 Kaiser Maximilian II. in Nürnberg seinen Einzug hielt, wurde ihm vom Rat der übliche feierliche Empfang bereitet. Die Stadtpfeifer waren auf einer Ehrenpforte aufgestellt und begleiteten die Sänger beider Pfarrschulen zu Lassos sechsstimmiger Hymne ‚Vexilla regis‘, die H. eingeübt hatte und jedenfalls auch leitete<sup>2</sup>. (Vielleicht ist sein absprechendes Urteil über die Leistungen der deutschen Chorsänger auf die bei diesem Anlaß gemachten Erfahrungen zurückzuführen!<sup>3</sup>)

Bereits in diesen Jahren muß H. am Bau des Geigenwerks eifrig gearbeitet haben, bei dem ihm seine doppelte Befähigung und Erfahrung als Musiker und Mechaniker besonders zustatten kam. Denn die Erfindung dieses Instruments, das er nach seinen eigenen Worten „nicht ohne große Mühen und Kosten, durch viel gemachte Muster und Probstück“<sup>4</sup> zustande gebracht, ist nicht, wie überall zu lesen, erst um 1600 oder gar, wie Doppelmayr und seine Entlehner schreiben, „gegen anno 1610“ erfolgt, sondern ein Vierteljahrhundert früher anzusetzen: schon 1575 war das erste spielbare »Geigen-Instrument« fertiggestellt und in den Besitz eines deutschen Fürsten gelangt<sup>5</sup>. An der Vervollkommnung des Flügels arbeitete H. jedoch in der Folgezeit unablässig weiter, und 1599 ist als das Jahr anzunehmen, in dem die Verbesserungsversuche beendet waren und das Instrument seine endgültige Gestalt erhielt. Bestätigungen hierfür sind das kaiserl. Privileg vom Jahre 1601, die dem Geigenwerk jetzt beigelegte Bezeichnung ‚Musical instrumentum reformatum‘ (reformare = umändern, verbessern!) und auch H.s Hinweis in dem Casseler Brief vom Jahre 1608 (s. u.), daß er das Instrument „vor etlichen Jahren . . . von neuem erfunden“ und „seit her verbessert“ habe.

Über das Schicksal des ersten Geigenwerks aus den 1570er Jahren lassen sich genaue Angaben erbringen. H. hatte es für den kunstsinigen Kurfürsten August von Sachsen (reg. 1553—1586) gebaut, in dessen reicher Instrumentensammlung es einen bevorzugten Platz eingenommen haben mag. Als nun im Jahre 1576 Herzog Albrecht V. von Bayern — ebenfalls ein großer Sammler und Musikfreund<sup>6</sup> — zu Besuch am Dresdener Hofe weilte, muß das merkwürdige Instrument so sehr sein Gefallen erregt haben, daß er es von dem befreundeten Kurfürsten als Geschenk erbat

<sup>1</sup> Zeltner (a. a. D. S. 72) und Will (II, 116) sind also im Recht, wenn sie sagen, H. sei „ein stattlicher Musicus und Organiste bey St. Sebald“ gewesen, ebenso aber auch Doppelmayr mit seine Bemerkung, daß H. „die Musique mehr zur Ergöblichkeit als dem Beruf nach getrieben“. (Vgl. hierzu auch Gerbers neues Verikon II, 665). — Sandberger (S. XCII<sup>1</sup>) zieht Zeltners Angabe mit Unrecht in Zweifel; seine Annahme, der Organist H. wäre ein anderer als Hans H. und 1671 (verdruckt statt 1571) vermutlich gestorben, erweist sich als Irrtum. Es ergibt sich demnach folgende Reihenfolge der Sebalder Organisten: bis 1565: Paul Lautensack d. Ält., 1565—71: Hans Haiden, 1571—96: Paul Lautensack d. Jüng., [1596 oder] 1600—1616: Hans Christoff Haiden, 1616—18: Caspar Hasler, 1618—34: Joh. Staden, 1635—58: Valentin Dreßel, 1658—86: Paul Hainlein. (Fortsetzung der Reihe s. in ‚D. d. L. in Bayern‘ VI/1, S. XXI.)

<sup>2</sup> Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg (Nürnberg 1896), S. 924 (nach Sandberger, S. XXIX).

<sup>3</sup> Abdruck der betreffenden Stelle bei Sandberger S. XXXIV.

<sup>4</sup> ‚Musical instrumentum reformatum‘ (Traktat I) Bl. D v.

<sup>5</sup> (Hinweis bereits im Heyer-Katalog I, 382<sup>1</sup>).

<sup>6</sup> Der Begründer der Münchener Kammer und Dienstherr Orlando di Lasso.



und erhielt<sup>1</sup>. Der kurfürstl. sächs. Kammermeister wurde beauftragt, „das Instrument mit Geigensaiten bezogen und mit einem Pedal“ nach Nürnberg zu senden, von wo es weiter nach München befördert werden sollte. In dem am 2. April 1593 — nach dem Ableben des Hoforganisten Christoph Walter — aufgenommenen Inventarium der Dresdener Tasteninstrumente ist es daher unter jenen Instrumenten verzeichnet, die „noch von Churfürst Augusten hochlöblicher gedechtnuß verschenkt worden“: 42) „Ein Geigen-Instrument, so von Nürnberg kommen, ist den Herzogen von Bayern, als er zu Dresden gewesen, geschenkt worden.“<sup>2</sup> Es war mithin spätestens 1575 von Nürnberg nach Dresden gelangt, wurde 1576 dorthin zurückgeschafft — vermutlich um von seinem Erbauer neu instand gesetzt zu werden — und von dort nach der bayrischen Hauptstadt überführt. Aus den Münchener Hofzahlamtsrechnungen jenes Jahres läßt sich sogar der Betrag des hierfür entrichteten Fuhrlohns nachweisen: „Anem Fuermann so ain Instrument von Nürnberg allheer gefürt So der Curfürst zu Sachsen . . . vnserm gn. Fürsten vnd Herrn . . . verehrt hat. Per Fuerlohn laut der vndereschribnen Zettl bezahlt Fl. 20.“<sup>3</sup>

Hier in München lernte bald darauf der Florentiner Musiker und Musikgelehrte Vincenzo Galilei das neue Instrument kennen. In seinem 1581 erschienenen ‚Dialogo della musica antica et della moderna‘ beschreibt er es (pag. 48) als „Strumento di tasti molto artificioso & bello“ wie folgt:

„Vn'altro effempio d'vno Strumento di tasti, che già l'Elettore Augusto Duca di Saffonia, donò alla felice memoria del Grande Alberto di Baueria, mi fouiue in questo proposito, piu di ciascuno altro efficace. il quale Strumento ha le corde secondo l'vso di quelle del Liuto, & vengano secate a guisa di quelle della Viola da vn'accomodata matassa artificiosamente fatta delle medesime setole di che si fanno le corde à gli archi delle Viole: la qual matassa con assai facilità, viene menata in giro con vn piede da quello istesso che lo suona, & ne seca continuamente col mezzo d'vna ruota sopra la quale passa, quella quantità che vogliono le dita di lui. il quale Strumento, due anni sono che io fui à quella corte, temperai secondo l'vso del Liuto, & faceua dipoi ben sonato, non altramente che vn corpo di Viole, dolcissimo vdire.“

(„Als eines anderen Beispiels entsinne ich mich bei dieser Gelegenheit eines Tasteninstrumentes, das einst Kurfürst August, Herzog von Sachsen, dem Fürsten Albrecht von Bayern seligen Angedenkens schenkte, und das von unübertroffener Wirkung war. Dieses Instrument ist mit Saiten in der Art der Laute bezogen; sie werden wie diejenigen der Viola mittels einer dafür hergerichteten Strähne gestrichen, die künstlich aus genau denselben Vorsten gefertigt ist wie die, aus denen man die Violenbögen macht: diese Strähne kann mit großer Leichtigkeit durch den Fuß des Spielers in Umdrehung versetzt werden und streicht beständig mittels eines Rades, über welches sie läuft, so viele Saiten an, als es die Finger verlangen. Dieses Instrument habe ich vor zwei Jahren, als ich an jenem Hofe weilte<sup>4</sup>, nach Art der Laute gestimmt,

<sup>1</sup> M. Fürstenau, ‚Ein Instrumenteninventarium vom Jahre 1593‘ (S.-M. a. d. ‚Mitteilungen des sächs. Vereins für . . . Geschichte- u. Kunstdenkmale‘, 1872), S. 7.

<sup>2</sup> Fürstenau, a. a. O. S. 10. (Über die Quelle des Inventars vgl. Citner X, 166 unter Christoph Walther.)

<sup>3</sup> Band 1576 der Hofzahlamtsrechnungen (im Kreisarchiv München), Bl. 356 a. (Sandberger, ‚Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle . . .‘, 1895, III, 92.)

<sup>4</sup> Bei dieser Gelegenheit hat G. wohl auch Orlando di Lasso kennen gelernt.

und es gab, wenn es gut gespielt wurde, einen sehr lieblichen Klang, fast wie ein Chor Violon.“) — Galileis Bericht hat Praetorius im Sinne, wenn er in seinem ‚Syntagma‘ (II, 67) sagt: „Wiewol etliche / als der Galilaeus vnd andere wollen / daß vor vnser zeit allbereit solche Art Geigenwerck inventiret und außspeculiret worden sey . . .“ Dieser Einwand ist jedoch hinfällig, denn das von Galilei beschriebene Münchener Instrument war ja kein anderes als H.s erstes Geigenwerk!

In späteren Jahren trat H. nochmals in Beziehungen zum Münchener Hofe. In den Hofzahlamtsrechnungen vom Jahre 1599 findet sich folgende Eintragung: „Einem Nurmberger mit namen haidt, so Ir D[urch]l[ucht] vnnjern genedigsten Herrn . . . ein Instrument v[er]lehrt aus gn[aden] bezalt v[er]mög der Zeit fl. 30.“ Das von H. dem Herzog (Maximilian I.) verehrte Instrument ist hier zwar nicht näher bezeichnet, vermutlich war es aber das Instrumentum reformatum, also das verbesserte Geigenwerk, dessen Fertigstellung um diese Zeit erfolgt sein muß. Daß der Name des bayrischen Fürsten in der (noch zu erwähnenden) Liste der Personen, denen H. „dergleichen Instrumente verkauffet“ und geschenkt hat, nicht vorkommt, ist kein Beweis des Gegenteils, da dies Verzeichnis wahrscheinlich nicht ganz vollständig ist.

Die Beschreibung in Galileis ‚Dialogo‘ bietet einige Anhaltspunkte für die von H. vorgenommenen Verbesserungen im Bau des Instrumentum reformatum gegenüber dem früheren (Dresdener) Typ. Diese bestanden einmal in der Wahl einer anderen Streichvorrichtung: an Stelle des von Galilei „matassa“ genannten Streichbandes traten „fünff oder sechs Stälene Räder / mit Pergament gar glatt vberzogen / vnd oben mit Colophonio . . . (gleich den . . . Fidelbogen) bestrichen“<sup>2</sup>. Die zweite Änderung betraf den Saitenbezug, der anfänglich aus „corde secondo l'vso di quelle del Liuto“, d. h. aus Darmsaiten bestand<sup>3</sup>; auch in der Anweisung an den sächsischen Kammermeister ist von dem „Instrument mit Geigensaiten“ die Rede. Bei dem neuen Modell hatte sich H. jedoch „umb weniger stimmens vnnnd abreißen der Schäfen seitten“<sup>4</sup> willen für einen Bezug „mit seitten von Metall / als Messig vnd Stahel“ entschieden, „die einen reinern und schärpffern laut von sich geben“<sup>5</sup>. Die hier aufgezählten Vorzüge der Metallsaiten — längere Stimmungsdauer, bessere Haltbarkeit und größere Tonfülle — sind gewiß zutreffend; als Nachteil ist indeß eine Einbuße der Klangfarbe in Kauf zu nehmen, da ja der eigenartige Klang des Geigenwerks (falls es nicht zu einem »Cithernwerk« werden soll!) auf der Verwendung von Geigensaiten beruht. So schlägt auch Cl. Fr. de Chales (Lyon 1674) vor, man möge „ein ziemlich großes Instrument, etwann ein Clavicymbel . . . nicht mit Drat, sondern mit Darmsaiten beziehen . . .“, und Adlung, der diese Stelle übersetzt, bemerkt ausdrücklich: „Soll es ein Violbigambenwerk . . . heißen, so müssen die Seyten fleischern seyn . . .“<sup>6</sup> Anscheinend ist man auch beim Nürnbergischen Geigenwerk später wieder zu einem Darmsaitenbezug zurückgekehrt; z. B. war das in der Medici-Sammlung vorhandene Instrument, das David H. nach Florenz verkauft hatte (s. u., S. 211), laut Cristoforis Inventar vom Jahre 1716 mit „corde di budella“ bezogen.

<sup>1</sup> 1599 I, Bl. 418 (Sandberger, ‚Beiträge . . .‘, S. 238).

<sup>2</sup> Praetorius, ‚Syntagma‘ II, 68.

<sup>3</sup> Wie bei den im 18. Jahrhundert aufgekommenen Lautenclavicymbeln und dem Theorbenflügel.

<sup>4</sup> d. h. Saiten aus Schafsdärmen.

<sup>5</sup> Nach Traktat I und III (s. u.), auch bei Praetorius (II, 71) abgedruckt.

<sup>6</sup> Jakob Adlung, ‚Musica mechanica Organoedi‘ (Berlin 1768) II, 128.

Zum Schutz seiner Erfinderrechte an dem Instrumentum reformatum erbat H. im Jahre 1600 von Kaiser Rudolf II., bei dem er ja noch durch seine früheren Leistungen auf dem Gebiete der Mechanik und Ballistik in gutem Angedenken stand, ein Privileg<sup>1</sup>. Dieser Schutzbrief wurde ihm am 24. Januar 1601 erteilt und nach Rudolfs Tode von dessen Bruder und Nachfolger, dem Kaiser Matthias, „auf unterthänigstes Ansuchen“ am 29. September 1612<sup>2</sup> auf weitere zehn Jahre erneuert. Nach der Familienchronik ist „des Heydens Inventum in dem Privilegio auf folgende Art beschrieben“:

„Es hat uns unser und des Reichs lieber getreuer, Hans Haiden, der eltere, in Unterthänigkeiten zu erkennen gegeben, welchermaßen er nicht ohne schwere langwürrige Mühe, Arbeit und großen Unkosten eine neue zuvor unbekandte Invention eines Musicalischen Instruments, so auf Geigenart mit Nädern gerichtet, und des Clavis also beschaffen, daß dieselbe allein durch eine freye Hand, ohne ab- oder zu-ziehen der Register (wie sonst gebräuchlich) moderirt und je eines jeden Affecte nach, laut oder still gemacht werden kan, an Tag gebracht und ins werck gerichtet, dieweilen er aber fast in Sorgen stehen müßte, daß ihme Heyden solches werck von andern zu ihrem Vorthail und [seinem] Schaden (wie in dergleichen Sachen offtmals zu geschehen pfleget) als gleich nachgemacht und er also seiner darauf gewandten Mühe, Arbeit und Unkosten schwerlich ergötzet werden mögte, als hat er uns gehorsamst angeruffen und gebetten, daß wir ihme zu Furkommung dessen mit unserm kayserslichen Privilegio u. Hoheit zu versehen genädiglich geruheten . . . darauff hat uns ist regirenden Kayser (Matthiam) demüthigst selbiger angeruffen und gebetten, ihme solches von Hochwurd. Ihr May. . . erlangte Freyheit nicht allein wiederum . . . zu renoviren, sondern über die vorbestimte noch ferner auf andere 10 Jahr von dato diß Brieffes an zu richten und zu erstrecken; das haben wir angesehen solche des Haidens unterthänige gehorsame Bitte, und solches nicht allein continuiert, sondern auch weiter extendiret etc. etc.“

Daß es trotz dem kaiserl. Privileg nicht an Versuchen zur Nachahmung des Geigenwerks gefehlt hat, bestätigt ein Schreiben H.s an den Landgrafen Moriz von Hessen-Cassel vom 26. Oktober 1608. Dieser auch in anderer Hinsicht mitteilenswerte Brief lautet (nach der Urschrift im Marburger Staatsarchiv<sup>3</sup>):

„. . . Gnedigster Fürst und Herr. Ich hab vor etlichen Jarn (meines erachtens) ein sehr bequemes Musicalisch Instrument mit Clavirn auf Geigenart, darauf man die moderation der stimmen (welches auf andern clavirten Instrumenten zu haben bisher unmöglich gewest) haben kan, von neuem erfunden und darüber von Kay: Mt. ein allergnedigstes privilegium uf zehen jar nicht nachzumachen erlangt. Zur Fertigung dessen ich ainen Schreinersellen, so auf drey meil Wegs von Cassel oder Marburg bürtig und sich Conrad Rot genennndt, ein zeitlang bey mir im Haus gehalten, aber ihne seines stuzigen Kopfs halben, weil auch die Kunst bey ihme so gros nicht gewest, endlich fahren lassen. Ich hab ihme aber ansenglich als bald, wie er bei mir angedretten, so wol auch hernach, da er von mir abgeschiden, obbemelts mein Kaiserlich privilegium vorgehalten, vorgelesen und ihne treulich gewarnt, das er sich mit nachmachen nicht vergreifen, sonder vor der peen [poena], darein er fallen würde, hätten solte. Ich vernim aber, das er ungeacht dessen allen sich unterstanden, dergleichen werck vor disem bey Georg Weißland, einem Orgelmacher zu Cassel, und seydtthero auch in seinem Haimat für sich selbst zu faillem Kauf zu machen

<sup>1</sup> Nach Dlabacz („Künstler-Lexikon für Böhmen“ I, 619) ist H. nach Prag gereist, um dem Kaiser das Instrument vorzuführen.

<sup>2</sup> Auf dieses Datum bezieht sich Doppelmayrs Angabe über das Privilegium („daß niemand ohne seine und dessen Erben Bewilligung dergleichen Werke machen und verkauffen dürfte“), „welches er nicht allzulang vor seinem Tode, der A. 1613. gefolget, auch annoch erhalten.“

<sup>3</sup> Sign.: Landgraf Moriz, Briefwechsel mit Gelehrten und Künstlern.

und nachzustümpeln. Wann dann durch disß dem Kay: privilegio zuwider gehandelt, mir auch die verhoffte ergeslichkeit meiner sovil darauf gewendten mühe und costen endtzogen und daß werk an ihme selbst zu mein (als deß authoris) schmach also verstümpelt wirdt, so bin ich gutter hoffnung, E. F. G. als ein sonderlich berümbter fautor und schuß gutter Künst und Künstler werden an dißem beginnen kain gefallen haben. Gelangt demnach an E. F. G. mein underthenigste hochvleißigste bitth, daß sie gnedigst geruhen wolten zu befehlen, damit meinem Sohn vermüg seines von mir habenden Gewaldts gegen gemeltem Conrad Noten oder andern, so sich an disem Kayserlichen privilegio vergriffen, mit gebürlicher Execution müg verhoffen werden. Ich hab auch bey solcher gelegenheit diser meiner werk aines, wie ichs seider verbessert, so ohne das gehn Frankfurt gehörig, meinem Sohn Hans Christoff mitgegeben, damit E. F. G. daran sehen mügen, wie sie jetzt gestaldt sindt, und da E. F. G. ein solches begern, kan mit erstem aines gefertigt werden.

Er mein Sohn soll auch E. F. G. einen Abriß underthenigst presentirn von der Musica Triumph, in dem ich deß Albrecht Dürers Kaiserlichen Triumph immitirt und darin für augen stellen wöllen der Musica Tugendt und Eigenschafft, wie es von hairrico Glareano, Zarlino und andern beschriben wirdt.

Underthenigstes Weiße bitthendt, E. F. G. geruhen es von mir als dem [ac]ringfügigen Authore gnedigst auf zu nehmen, und da etwas darin verstoffen (wie E. F. G. als deßn mehr und hochverstendigern Juditio ichs dann in allweg undterwürf), es mir als der ich ex professo kain Musicus bin, gnedigst zu gut zu halten. E. F. G. zu underthenigsten diensten bin ich mehr willig und geflissen, als ich mich deßen erbietten oder laisten kan. Datum Nurnberg den 26<sup>ten</sup> Octobris a<sup>o</sup> 1608.

E. F. G.

underthenigster

Hannß Haiden

der elter.“

Aus dem Inhalt des Briefes ergibt sich, daß ein Schreinergejelle Conrad Not, der bei H. in Nürnberg eine Zeitlang beschäftigt gewesen und jetzt bei dem Orgelbauer Weißland<sup>1</sup> in Cassel arbeitete, trotz ausdrücklicher Verwarnung das Geigenwerk „nachgestümpelt“ habe und zum Verkauf stelle. H. bittet den Landgrafen gegen diese Verletzung seines Privilegs einzuschreiten und läßt ihm durch seinen Sohn Hans Christoff (den Organisten an St. Sebald), der auf der Reise nach Frankfurt begriffen sei, ein neu fertiggestelltes Instrument vorführen, „das gen Frankfurt gehörig“. (Laut Nr. 14 der Verkaufsliste war es für den dortigen Dr. Schächer bestimmt.) Ist nun H.s Angebot, auch dem Landgrafen ein derartiges Instrument zu liefern, von Erfolg gewesen? Diese Frage muß offen bleiben. In dem am 24. Februar 1613 aufgestellten Casseler Instrumenteninventar ist zwar als Nr. 7 des „Verzeichnis aller unsers . . . F[ürsten] undt Herrn Musikalische Positif undt Instrumenten allhier im fürstlichen Hauße Cassell“ das „große Geigen werck“ gebucht<sup>2</sup>. Andererseits kommt Moriß' Name nicht in der Käuferliste vor, und Belege für weitere Verhandlungen mit H. haben sich im Marburger Archiv nicht auffinden lassen. Es kann sich also bei dem Geigenwerk des Inventars auch um die in der Werkstatt des ungetreuen Gefellen Not hergestellte Nachahmung handeln, der der Landgraf in gutem Glauben zum Opfer

<sup>1</sup> Landgraf Moriß hatte ihn 1597 nach dem Tode des Orgelbauers Daniel Meyer an seinen Hof berufen; s. Ernst Zulauf, Beiträge zur Geschichte der . . . Hessischen Hofkapelle zu Cassel (Leipziger Dissert. 1902), S. 97. — W. war auch Klavierbauer: im Casseler Inventar von 1613 kommt „Meister George“ mit zwei Instrumenten (Spinetten) vor. (Zulauf, S. 118 Nr. 13 u. 14.)

<sup>2</sup> Zulauf, a. a. D. S. 118.

gefallen war. — Am Schlusse seines Schreibens läßt ihm H. einen von ihm verfaßten und nach dem Titel von Dürers bekanntem Holzschnitt für Kaiser Maximilian<sup>1</sup> ‚Der Musica Triumph‘ benannten Abriß überreichen, den er dem hochverständigen Urteil des Fürsten unterwerfe. (Das mutet wie eine captatio benevolentiae an; aber Landgraf Moritz der Gelehrte war ja in der Tat einer der gebildetsten und musikalischsten Herrscher seiner Zeit, der auch als Komponist Bedeutendes leistete<sup>2</sup>.) Der genaue Wortlaut des Titels dieses kurz vorher in Druck gegebenen Büchleins ist aus Doppelmayrs Nachträgen zu ersehen; er lautet in echtem Barockstil: „Triumph der hochgelobten himmlischen kunstreichen Musica, wie dieselbige aus dem ewigen FreudenSaal bey den vernünftigen Menschen einzeucht und regiert gestellet durch H. H. d. E. [Hans H. den Eltern] Nürnberg A. 1607.“<sup>3</sup> Ein Abdruck dieser Schrift war bisher nicht zu ermitteln; Stil und Inhalt werden sich wohl in demselben Geleis bewegt haben wie die etwas redseligen allgemeinen musikalischen Erörterungen, die H. seinen anderen Traktaten mitgibt.

Es entsprach H.s kaufmännischer Veranlagung und seiner ganzen rührigen Persönlichkeit, wenn er seine Erfindung weitbin bekannt zu machen und geschäftlich auszunutzen suchte. Die eifrige und erfolgreiche Werbetätigkeit, die er diesem Zwecke widmete, hat ihm sogar den übertriebenen Vorwurf eines „Reklamehelden“ eingetragen! Jedenfalls ist er in der Geschichte der Instrumente der Erste, der es unternahm, Musiker und begüterte Musikfreunde auf die Vorzüge eines neuartigen Instruments in besonderen Druckschriften hinzuweisen. Es sind im ganzen drei „Traktätlein“, die H. unter dem Titel ‚Musical instrumentum reformatum‘ herausgab: zwei in deutscher (I, III) und eins in lateinischer Sprache (II); die Erscheinungsjahre sind: um 1600 — jedenfalls vor 1605 — (I), 1605 (II) und 1610 (III)<sup>4</sup>. — Der Inhalt der ersten beiden Schriften beschränkt sich nicht auf die bloße „Beschreibung der eigenschaft eines neuerfundenen Musicalischen clavirten Instruments“ (diese Beschreibung ist vielmehr erst an den Schluß gestellt), sondern bringt zunächst eine lange, mit vielen Zitaten aus der Bibel und antiken Schriftstellern belegte Lobpreisung der Musik und ihrer Wirkungen auf Mensch und Tier, worauf Bemerkungen über die zeitgenössische Musikpflege und die Eigenschaften (Vorzüge und Mängel) der verschiedenen Instrumentenarten folgen. Wenn auch H. in der Vorrede entschuldigend zugibt, das Bücherschreiben sei nicht seine Profession, so zeigen ihn doch seine Büchlein als einen guten Kenner in musikalischen Dingen, und manche seiner Äußerungen sind als Beiträge zur Kenntnis der Musikübung und Instrumentenkunde seiner Zeit beachtenswert<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ‚Triumph Kaiser Maximilians‘, anno 1522 erschienen. (Von Dürer selbst rühren nur die 8 Blätter des Triumphwagens her; s. Bartsch Nr. 139.)

<sup>2</sup> „Er spielte fast alle damaligen Saiteninstrumente, dazu die Orgel und das Klavier und widmete sich mit Hingebung der musikalischen Komposition.“ (Zulauf S. 38; dort auch ein Verzeichnis der Tonwerke des Landgrafen, darunter als Nr. 13: „Zwei Gesänge, die in einem in der Löwenburg [im Wilhelmshöher Schlosspark] befindlichen Tisch eingedruckt sind . . .“ — ein musikalisches Denkmal der Steinärgkunst, das der Aufmerksamkeit B. A. Wallners entgangen ist.)

<sup>3</sup> In David H.s bzw. Doppelmayrs Manuskript folgt hier eine Bemerkung, die ebenfalls H.s rege musikalische Studien bezeugt: „Er hat etlich und zwanzig Instrument-Tablatur Bücher mit seiner eigenen Hand ausgefetzt und geschrieben.“

<sup>4</sup> Nur Gerber in seinem neuen Lexikon II, 664 und nach ihm E. F. Becker (S. 256) bringen die richtige Anordnung; alle neuen bibliographischen Angaben — bei Pfudel, Citner und Sandberger — sind ungenau, da hier die Reihenfolge II, III, I angenommen wird!

<sup>5</sup> Vgl. Sandbergers Bemerkungen S. XCII<sup>4</sup>.

I. Die erste Schrift erschien ohne Angabe der Jahreszahl und des Druckers. Der in schwarz und rot gedruckte Titel lautet: „MVSICALE | Instrumentum, | Reformatum | Durch | Hanns Haiden | den Eltern. || (Hjzschn.-Vign.) || Zu Nürnberg.“ 16 Bl. (fol.: A i—D iij, Exempl. München) bzw. 17 Bl. (Exempl. Liegnitz<sup>1</sup>; das zweite Blatt bildet hier ein mit „Das Instrument zum Instrumentisten“ überschriebenes Gedicht, das erst nachträglich eingefügt zu sein scheint, da es dem — richtig foliierten — Münchener Exempl. fehlt). Bl. A ij (München) enthält die Vorrede „An den Leser“, in der H. betont, daß er die in dem „hernach folgenden Tractätlein von der Musica, vnnnd den Musicalische[n] Instrumenten“ niedergelegten Gedanken „allein für mich / vnnnd zu meiner erinnerung / zusammen colligirt / vnnnd guten Freunden mitzutheilen / drucken lassen<sup>2</sup> / darüber ich mit niemand begere zu disputieren . . .“ Die Beschreibung des Geigenwerks füllt die letzten sechs Seiten und ist kürzer gefaßt als im Traktat (III) vom Jahre 1610.

II. „COMMENTATIO | De MUSICALI INSTRVMEN-|TO, REFOR-|MATO | a | JOHANNE HEI-|DEN SENIORE, GERMA-|nicè primùm conscripta et recognita, | Nunc vero à Philomuso latini-|tate donata. || (Vign.) | cIo Io cv.“ [1605]. 3 Bl., 49 pag. S. kl. 8°. Druckvermerk am Schluß: „NORIBERGAE, | Excudebat Paulus Kauffmann“ mit Wiederholung der Jahreszahl. Wie aus Titel und Inhalt hervorgeht, ist dies Büchlein eine (im Text hier und da etwas erweiterte) lateinische Übersetzung des vorhergehenden: „dieses Tractätlein ist [nach Angabe der Familienchronik] hernach von M. Rittershusio<sup>3</sup> in Latein vertiret und in octavo gedruckt worden“, nach Gerbers neuem Lexikon (II, 664) „um auch dem Auslande Gelegenheit zu geben, diese Erfindung zu benutzen“. — Das einzige zurzeit nachweisbare Exemplar dieser Ausgabe besitzt die Staatsbibliothek zu Berlin.

III. „MVSICALE IN-|STRUMEN-|TUM Reforma-|tum. | Durch | Hanns Haiden | den Eltern. | (Vign.) || Zu Nürnberg. | M DCX.“ [1610]. 15 unfol. Bl. 12°. Druckvermerk auf der Schlußseite: „Gedruckt zu | Nürnberg / durch N. braham Wagen-|mann. | M.DC.X.“ (Exempl. in Berlin und Liegnitz<sup>4</sup>). Die Rückseite des Titelblatts nimmt Hans Leo Hasplers bekanntes Lobgedicht ein, das mit den Worten schließt:

„Wilst wissen wer doch sey der Mann /  
Der solch Werck allein machen kan.  
Hanns Haidt der Alt ist er genannt /  
Wohnt zu Nürnberg in seim Vatterlandt.  
Der hats auß seinem Sinn erdacht /  
In solch Perfection gebracht.  
Vnd gwendet drauff groß mühe vnd fleiß /  
Drumb hat er allzeit Lob vnd Prenzß.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ernst Pfudel, „Mitteilungen über die Bibl. Rudolfsina der . . . Ritterakademie zu Liegnitz (1876—78)“, S. 109 Nr. 26. — Signatur des Münchener Exempl.: Mus. th. 4<sup>o</sup> Nr. 596.

<sup>2</sup> Ob das Büchlein wirklich als reiner „Privatdruck“ geplant war, darf wohl bezweifelt werden.

<sup>3</sup> Conrad Rittershausen (1560—1613), „ein wahrer Polyhistor“, war Professor der Pandekten an der Universität Altdorf und zugleich Konsulent der Reichsstadt Nürnberg (s. über ihn Willis Gelehrten-Lexik. III, 349 f., wo auch seine Kennerchaft des Griechischen und Lateinischen gerühmt wird).

<sup>4</sup> Berlin: Mus. ant. theor. H 16; Liegnitz: Pfudel, a. a. D. S. 108 Nr. 27.

<sup>5</sup> Einen Abdruck des ganzen Gedichts bringt Sandberger S. XCII, der jedoch irrtümlich auch für die lateinische Ausgabe (Traktat II) Hasplers Poem annimmt und daher den Vorfall schon in das Jahr 1605 von Hasplers Lebensgeschichte setzt.

Das zweite Blatt enthält die Vorrede, auf dem dritten beginnt die „Beschreibung des Clavirten Geigenwerks“. Der Text hebt hier wiederum mit einem Lobhymnus auf die Musik an, läßt aber die allgemeinen musikalischen Darlegungen (s. o., I) fort und bietet dafür eine eingehendere Schilderung des Instruments selbst. Am Schluß erwähnt H., er habe „dies Tractetlein . . . geschrieben im fünff und sibentzigsten Jahr meines Alters / allen Organisten und Instrumentisten zum Valete, meiner im besten dabey zu gedenden“. — Die Beschreibung, die H. in dieser Schrift von seinem Geigenwerk gibt, ist (wie bereits erwähnt) von Praetorius — mit einigen kleinen Abweichungen und eigenen Zusätzen — in den 1618/19 erschienenen zweiten Teil seines ‚Syntagma musicum‘ als XLIV. Capitel der ‚Organographia‘ (S. 67 f., Neu- druck 1884: S. 79 f.) aufgenommen und durch eine wohlgelungene Wiedergabe des Instruments ergänzt (Tafel III im ‚Theatrum Instrumentorum‘: Gesamtansicht und zwei Abbildungen der Schußleiste des Räderwerks).

Häflers Lobgedicht weist auf die engen Beziehungen hin, die zwischen dem berühmten Komponisten und unserem Hans H. bestanden. Abgesehen davon, daß Häfler selbst die Verfertigung von selbsttätigen Orgelwerken betrieb<sup>1</sup>, also schon aus diesem Grunde an dem Nürnbergischen Geigenwerk und der Person seines Erfinders regen Anteil nehmen mußte, verknüpften beide Familien auch verwandtschaftliche Bande, da Hans Leo's älterer Bruder Caspar mit H.'s Tochter Esther verheiratet war. Aus David H.'s Aufzeichnungen geht hervor, daß ihm Hans Leo Häfler die „zum Lob dieses Instruments“ gemachten „Verse oder Reimen . . . selbst in einem Brieffe zugesandt“ habe — offenbar von Dresden aus, wo der Komponist des ‚Luftgartens‘ seit 1608 als kurfürstl. Kammerorganist wirkte. Auch in der bereits genannten Verkaufsliste der Geigenwerke erscheint (als Nr. 12) sein Name; Häfler hatte jedoch sein Instrument nicht selbst behalten, sondern seinem neuen Dienstherrn, dem sächs. Kurfürsten Christian II. überlassen (s. u.).

Das dem Traktat I beigegebene Gedicht „Das Instrument zum Instrumentisten“ ist inhaltlich belanglos, ergötzlich zu lesen dagegen ein bisher unbekanntes drittes Poem von der „Eigenschaft des Heydischen Geigenwerks“, das ebenfalls Doppelmayr's fleißige Hand abgeschrieben hat. Es ist von David Haiden verfaßt und überträgt die von dem Vater in biederer Prosa gebotene Aufzählung der Vorzüge des Instruments<sup>2</sup> in mehr gut gemeinte als dichterisch beschwingte Reime nach Hans Sachs'scher Meisterfingerweis':

„Dies Instrument vergleicht sich ganz  
Der Geigen, an der Resonanz,  
Daran einer allein verricht,  
was sonst durch mehr als acht geschicht  
und wie der Geigen Saiten wird  
durch Führung des Bogens moderirt,  
daß es jezt still, dann bald stark klinget,

solches man auch hie zu wegen bringt,  
auf jezt gedachten Instrument,  
allein durch ein geübte Hand.  
Denn wird der Clavis lind angriffen,  
daß solches nehrlich ist zu prüffen,  
giebt er ein stillen laut geschwind,  
also das wiederpiel sich find,

<sup>1</sup> Oder richtiger: durch den armen Augsburger Weber und begabten Instrumentenmacher Georg Heinslein betreiben ließ, den Häfler für seine Zwecke weidlich auszunutzen verstand. (Vgl. den Aufsatz ‚Der große Augsburger Spieluhrenprozeß . . .‘ von Friedrich Roth in *SMG* XIV, 34 f.)

<sup>2</sup> Im Traktat III (s. Praetorius' Abdruck S. 70 f.).

wann der Clavis stark angerührt,  
der Sonus alsbald stärker wird.  
wer nun diß werck ein Meister ist  
und zu regieren sichs vermist,  
der muß noch folgende zwölff Sachen  
Darauff perfect wissen zu machen.

- 1) Erslich die Moderation  
wie mans im Singen haben kan,  
da man die Stim hebt und läßt fallen,  
welchs die meinste Lieblichkeit von allen,  
solchs kan man haben dergleichen  
uf diesem werck wie auf der Geigen.
- 2) und ob wohl solches hat mehr nicht  
als ein Register zugericht  
von Saiten wie ein Virginal  
von Messing, Eisen oder Stahl  
Ist doch durchs drucken des Clavis  
Fürs ander drauf zu haben diß  
als wenn zween Hör absunderlich  
weit von einander stellten sich  
da einem weit von fernem wird  
gehört, der gar still respondirt.
- 3) Zum dritten kan man auch gar zierlich  
der Echo, darauf recht natürlich  
gemacht werden, der antwort bald  
daß wiederhal[lt] wie in ein Wald,  
wird das Clavier nur angestupfft  
und mit dem Finger angedupfft.
- 4) vergleicht es sich auch vor das Bierd  
der Lauten-Art, die gleichfalls wird  
stark oder still gemoderirt,  
so die Lauten am meinsten ziert.
- 5) Wors fünfft ist auch gar wunderlich,  
daß man ein Stim absunderlich  
vor andern stark kan hören lassen,  
daß ein jeder dieselb kan fassen  
den Bass, Tenor, Discant oder Alt  
welche er will gleicher Gestalt.
- 6) Wors Sechst durch Bewegung der Hand  
ist zu machen der Tremulant,  
wie auf der Orgel laut oder still,  
geschwind oder langsam wie man will.
- 7) Wors siebend kan über das alls  
die Leyrn herrauf gleiches falls

- conterseit werden, nach ihrer Art,  
welches man nur für die Bauern spahrt,  
(8) wie dan auch gleichmäßig fürs acht  
die Sackpfeiffe darauf wird gemacht,  
so wohl auch darzu die Schalmeyen,  
welches die Bauern thut erfreuen.
- 9) Zum neunten kan die Citren auch  
Zimlicher maßen nach ihrem Brauch  
nachgemacht und contrefait werden,  
gehört auch nicht für Hochgelehrten.
  - 10) Zum Zehenden ein Art der Geigen,  
die sich im Tenor thut vergleichen  
und die Bastarda wird genannt,  
erst neu-erfunden in Welschland,  
Darauff man alle Stim begreiffet,  
von einer in die ander läuft,  
das kan eine geschwinde leichte Hand  
nachmachen auf dem Instrument.
  - 11) Wors eilfft kan man auch hören lassen  
als weiß viel Trompeten aufblasen,  
mit dem Claret einander üben  
auch so es einen thut belieben
  - 12) mag er die Heertrümel darein  
gehen lassen, die dabey auch sein  
so sich schickt zu der Fürsten Tanz.  
auch weiß dieses Instrument ganz  
offen gebraucht und geschlagen wird  
und wann die Hand recht observirt,  
ist an ihm selbst dieses Werck  
der Resonanz nach solcher Stärck,  
daß in der Kirch oder Saal  
dasselb gehört wird überall.  
Hingegen weiß es zugemacht  
und lind begriffen mit Bedacht  
ist es so still nicht anderst wie  
ein zugemachtes Clavicordi.  
Suma Sumarum Zum Beschluß  
ein jeder verständiger muß  
bekennen, daß dieß ein Werck sey  
da einer sein Affecten frey  
mit aller Lust nachspielen kan,  
daß es muß lieben Jederman  
und diß bezeugt mit warheiten  
der Tichter dieses David Hayden."

Der „Tichter dieses“, David H., war der jüngste Sprößling aus Hans H.s Ehe mit Magdalena Kolb. Von den elf Kindern starben (nach dem „Manuscripto von der Hayden Stammregister“) drei schon in jugendlichem Alter: 1) Johann, geb. 1562, 3) Ursula, geb. 1565, 9) Johann II., geb. 1576. Von vier weiteren Nachkommen —



2) Magdalena, geb. 1564 (verheiratet mit Hans Schweiger), 5) Helena, geb. 1568 (starb ledig), 8) Hans Jacob, geb. 1573 („heyrathete in Prag“) und 10) Johann III., geb. 1577 — ist nichts von Belang zu berichten, so daß sich unsere Angaben auf die vier übrigen Kinder beschränken können.

4) Die dritte Tochter, Esther (Hester) H., geb. am 11. Juli 1566<sup>1</sup>, wurde am 13. Mai 1588 die Gattin Caspar Haßlers (getauft am 17. August 1562), des um zwei Jahre älteren Bruders Hans Leo Haßlers. „... er zeugte mit ihr 14 Kinder, 8 Söhne<sup>2</sup> und 6 Töchter. Er starb [nachdem er erst im November 1616 Nachfolger seines Schwagers Hans Christoff H. als Sebald-Organist geworden war<sup>3</sup>] den 19. Augusti 1618 im 56. Jahr seines Alters, sie aber<sup>4</sup> A. 1640 zwischen dem 26. und 27. Novembris zu Nachts im 75. Jahre ihres Alters und 23. ihres Wittibstandes.“

6) Der zweite Sohn, Hans Georg H., „geboren 1570 den 22. Martii verheirathet sich 2 mahl . . . war Anfangs ein Eisenhändler, hernach aber half er seinem Vater das Geigenwerk machen.“ Er hatte sich sechs Jahre in Venedig aufgehalten und wurde später kaiserl. Postmeister in seiner Vaterstadt.

7) Der dritte Sohn, Hans Christoff H., geb. am 14. Februar 1572, „kame zu Philipp von Ortl in die Schreibstuben“, war also anfänglich nicht für die Musikerlaufbahn bestimmt? Über seine musikalische Wirksamkeit und sonstiges Wissenswerte aus seinem Leben unterrichten Sandbergers Bemerkungen (S. LXXXII f.). Als Bambergischer und Eichstädtischer Kastner (so wird er auch in Doppelmayrs Mf. genannt) starb er im Februar 1617 — vielleicht aus Gram über den selbstverschuldeten Verlust seines Sebald-Organistenamts, das ihm kurz vorher eines schimpflichen Anlasses wegen auf Ratsbeschluß entzogen worden war. Sein zügelloses und widerspenstiges Wesen macht ihn als Mensch zu einer wenig erfreulichen Persönlichkeit; dagegen ist er als Komponist und Textdichter, wie es seine beiden gedruckten Werke bezeugen (1601: ‚Ganz neue lustige Tänz und Liedlein‘, 1614: ‚Postiglion der Lieb‘), „ein echtes und vor allem frisches Talent“.

11) David H., geb. am 9. November 1580, ist der getreue Chronist seiner Familie. Wie sein Vater war er Kaufmann von Beruf, daneben aber auch ein tüchtiger Musiker, zu dessen Lehrern zwei der bedeutendsten zeitgenössischen Meister ausersehen waren . . . Nach seinen autobiographischen Mitteilungen hatte er „eine große Lust zur Music . . . da ihme sein Vater und Schwager Caspar Haßler . . . mit einem guten Exempel vorgegangen“. Der Vater wollte ihn daher „zu des Schwagers . . . Bruder Johann Leo Haßler nach Augspurg thun, um von ihme das componiren und Instrument schlagen zu lernen, darzu er sich Anfangs stark erbotten . . ., er ist aber von seinem Bruder Caspar Haßler (weil er besorgt, daß David H. ihme einstens einen Eintrag thun mögte) hierdurch abwendig gemacht worden, darauf sich sein Vater resolviret, ihn nach Venedig zu dem Giov. Gabrieli dem trefflichen Organisten zu schi[c]ken und

<sup>1</sup> Sandberger (S. XXXIX<sup>3</sup>) gibt als Geburtstag den 10. Februar 1567 an. [?]

<sup>2</sup> Der am 17. August 1594 geborene Sohn Johann Benedict wurde 1618 Organist an der Nürnberger Liebfrauenkirche. — Die heute noch in Sachsen und Bayern lebenden Haßler sind Nachkommen Caspars. (Sandberger, S. CIII und XXXIX<sup>3</sup>).

<sup>3</sup> Sandberger, S. LXXXIII und CIII.

<sup>4</sup> Über ihre Wittgesuche an den Rat nach dem Tode des Gatten siehe M. f. M. XXIX, 55 und Sandberger, S. CIV und CXII.

bey Ihme dergleichen zu erlernen, wie daß alles schon richtig und mit schreiben accordirt gewesen, allein es fügte Gott, daß eine andere Resolution erfolget, indeme er in der Grefenthalischen Geigerhändler Kupfferhandlung, darinnen sein Vatter auch bedienet gewesen, untergebracht worden, also daß er in seinem 18. Jahr in selbigen Handelsdienst getreten, welches . . . A. 1598 geschehen". — David muß dasselbe hohe Alter wie sein Vater erreicht haben, denn nach einem Brief des Weimarer Kapellmeister Adam Drese (s. u.) war er noch 1653 am Leben und im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte.

Die schon mehrfach genannte, leider nur kurz gefaßte Verkaufsliste, die sich ebenfalls in Doppelmayrs Abschrift erhalten hat, führt die Namen der Personen auf, denen „Hans Hayden als Inventor dieses Geigenwerkes . . . dergleichen Instrumente . . . verkauffet hat". Es sind hier insgesamt dreiundzwanzig Instrumente aufgezählt, neunzehn davon als Verkäufe und vier als Geschenke. Ob das Verzeichnis ganz vollständig ist, darf bezweifelt werden; immerhin beweist es den Erfolg von H.s Erfindung und eine verhältnismäßig große Verbreitung seines Geigenwerks. Manche Einzelheiten über die Verkäufe, bei denen mit zwei Ausnahmen keine Jahreszahlen beigefügt sind, ließen sich wohl durch archivalische Nachforschungen aufklären; die Ungunst der Zeit machte dies unmöglich. Versuchen wir trotzdem einigen Spuren nachzugehen!

Unter siebzehn Käufern sind acht Fürsten vertreten, von denen vier dem Habsburger Herrscherhaus angehörten. Der Name von H.s Gönner, Kaiser Rudolf II., der auf dem Hradschin zu Prag „weltabgewandt und tatenscheu" nur seiner ans Krankhafte grenzenden Kunstliebhaberei und Sammelleidenschaft lebte, kommt zweimal in der Liste vor (unter Nr. 3 u. 7); das zweite ihm gelieferte Instrument war „ein gar großes". Des Kaisers Vorliebe für merkwürdige Instrumente, Kunstuhren und Automaten wurzelt im Zeitgeschmack und wurde von fast allen fürstlichen Sammlern jener Zeit geteilt<sup>1</sup>. Bekanntlich hatte Rudolf im Jahre 1601 auch das berühmte „spielende Orgelwerk" Hans Leo Hasplers (oder Georg Heinleins!) erworben und bei Haspler noch ein zweites vollkommeneres Spielwerk bestellt, dessen Fertigstellung der im September 1603 erfolgte Tod Heinleins vereitelte<sup>2</sup>. Eine weitere Erfindung Hans Haydens, die sonst nirgends erwähnt wird, wurde ebenfalls von dem Kaiser angekauft: ein großer Kontrabaß, der zur Erleichterung des Greifens mit einer Art Lastatur — vermutlich nach dem Vorbild der Radleier oder besser der Schlüsselfidel (der schwedischen »Nyckelharpa») — versehen war. „Dieser Hans H.", berichtet die Familienchronik, „ließ auch, außer seinem Geigenwerk, eine überaus große Baß Geigen mit einem langen Kragen und einem Clavis, daß man nicht auf den Bündlen mit hin und wieder greiffen dörrfte, machen, welche Kayser Rudolphus II. bekommen hat." (Philipp Hainhofer vermerkt in seiner Relation über die Dresdener Instrumentenkammer vom Jahre 1629 „Ein instrument wie aine baßgeigen, deren krummen kragen ainer an die lincke achsel hánget, vnden ain vmbschlag bretlin aufrichtet, so das instrument ain wenig vom leib hinaus stehen machet, vnd man dann

<sup>1</sup> Vgl. hierzu J. v. Schlossers Buch „Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance" (Leipzig 1908). Auf S. 76 f. eine feinsinnige Schilderung Rudolfs II. als Kunstsammler.

<sup>2</sup> Näheres im Aufsatz von Friedrich Noth (s. S. 205, Fußnote 1).

auf dem clavier spielen kan“<sup>1</sup>. (Ob zwischen diesem sonderbaren Instrument und H.s Waßgeige irgend ein Zusammenhang anzunehmen ist, läßt sich bei der unklaren Beschreibung kaum entscheiden.) Im Prager Inventar vom 6. Dezember 1621<sup>2</sup> sind alle diese Instrumente nicht verzeichnet, ein Beweis, daß sie nicht „in ihrer majestät scha[t]z- und kunstcamer“ aufgestellt, sondern wahrscheinlich dem Instrumentenbestand der Hofkapelle überwiesen waren.

Rudolfs Bruder und Nachfolger, Kaiser Matthias, der 1612 H.s Privileg erneuert hatte, ist mit der Jahreszahl 1613 (H.s Todesjahr) in der Liste verzeichnet (Nr. 15); ferner (unter Nr. 6) der jüngere Bruder beider, „Erzherzog Maximilian zu Inspruck“ (1558—1618), den Rudolf 1602 zum Regenten Tirols ernannt hatte, und der Erzherzog Ferdinand zu Graz (Nr. 5), der spätere Kaiser Ferdinand II., der Sohn des als großen Instrumentensammler bekannten Erzherzogs Carl von Steiermark (gest. 1590).

„Das erste Geigenwerck machte H. . . . als Erfinder dem Augusto Churfürsten zu Sachsen, nach welchem er mehr als 20 noch verschiedenen Personen gemacht“, heißt es an einer Stelle des Ms. Der Name des Kurfürsten steht auch an der Spitze des Verzeichnisses, freilich mit der Jahreszahl „A. 1580“, die sich nach unserer Darstellung der Geschichte dieses ersten Instruments (s. S. 198) als Irrtum erweist. „Ein Geigen-Instrument, so George Kreschmar gemacht“, ist als Nr. 26 des Dresdener Tasteninstrumenten-Inventars vom Jahre 1593 (s. o., S. 199) gebucht<sup>3</sup>; vermutlich war dies eine Nachahmung des Nürnbergischen Geigenwercks, die Kurfürst August von seinem Hoforgelbauer Kreschmar<sup>4</sup> hat herstellen lassen, als er 1576 das Originalinstrument an Herzog Albrecht von Bayern weggab. — Augusts Enkel, Kurfürst Christian II. (reg. 1591—1611) erwarb ein H.sches Geigenwerk aus zweiter Hand, und zwar von seinem Kammerorganisten H. L. Hasler (Nr. 12 der Liste: „an . . . Hasler, so er dem Churfürsten Christian zu Sachsen verkauft, und noch zu Dresden stehet“). Dies Instrument war dort noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts in spielbarem Zustand vorhanden, denn Christoph Gottlieb Schröter erzählt in seinem Bericht über seine angebliche Erfindung des Hammerklaviers, daß ihm 1715 der Dresdener Kapellmeister Schmied (Joh. Christoph Schmidt, gest. 1728) ein „Nürnbergisch Geigenwerck“ angewiesen habe, „welches ich vorher niemals gesehen noch gehört. Dieses gefiel mir aus leicht zu erachtenden Ursachen freilich etwas besser als das [bisher gespielte Gräbner'sche] Clavicymbel; daß ich aber im Spielen auch zugleich als ein Kleinweber mit beiden Füßen arbeiten sollte, dies stund mir gar nicht an; und wie ich nachgehends erfahren, noch vielweniger andern Spielern männlichen und weiblichen Geschlechts.“<sup>5</sup>

Nr. 4 der Liste nennt „Herzog Heinrich Julium zu Braunschweig=Lüneburg (reg. 1589—1613), den bekannten dramatischen Dichter und Rechtsgelehrten. Er hielt sich

<sup>1</sup> Oscar Doering, . . . Philipp Hainhofers Reisen nach Innsbruck und Dresden' (Wien 1901) S. 234.

<sup>2</sup> Von H. Zimmermann im 'Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des . . . Kaiserhauses', Bd. XXV Heft 6 (Wien 1905), S. XIII f. veröffentlicht.

<sup>3</sup> Fürstenau, a. a. O. (s. S. 199, Fußnote 1), S. 9 Nr. 26.

<sup>4</sup> Über ihn vgl. Fürstenau, S. 5 (Belege für 1574 u. 1587). Eine Anzahl von ihm gebaute Instrumente (Klaviere und Orgeln) ist im Inventar vom Jahre 1593 verzeichnet.

<sup>5</sup> Abdruck in Marpurgs 'Kritischen Briefen über die Tonkunst', 3. Bd. (Berlin 1764), 139. Brief (§ 4).

lange Zeit am kaiserl. Hofe zu Prag auf und wird hier wohl H. und sein Geigen-Clavichymbel kennen gelernt haben. Auch stand er in Beziehungen zu den Brüdern Haßler; Hans Leo widmete ihm als einem „sondern liebhaber der Music“ 1596 sein erstes deutsches Chorwerk, die ‚Neuen deutschen Gesäng‘<sup>1</sup>. Die Musikgeschichte ehrt seinen Namen auch als Dienstherrn Mich. Praetorius, der 1604 sein Hofkapellmeister geworden war<sup>2</sup>. Nr. 4 war mithin jenes Instrument, das Praetorius seiner Beschreibung und Abbildung im ‚Syntagma‘ zu Grunde legte. — Weiter führt das Verzeichnis (als Nr. 11) den „Herzog von der Ligniz“ an<sup>3</sup>, und mit zwei Instrumenten (Nr. 18 u. 19) den „Churfürsten Ernst zu Cöln“, d. i. Ernst Herzog von Bayern (1554—1612), Albrechts V. Sohn, der seit 1583 den Kölner Erzbischofs-hut trug<sup>4</sup>.

Unter den Privatpersonen als Käufern des Geigenwerks ist als gewichtigste Persönlichkeit Herr „Christoph Fugger zu Augsburg“ verzeichnet (Nr. 8), der Sohn Hans Fuggers und das Haupt der Linie Fugger-Blött (1566—1615); ihm hatte H. L. Haßler 1589 das erste Buch seiner ‚Canzonette a quatro voci‘ gewidmet<sup>5</sup>. Es folgen als Nürnberger: Lucas von Wertha (Nr. 2) und Wolff Khelein (Nr. 10), dessen Name unter den sechs „Ehrvesten und Turnemen“ Ratsherren und Bürgern vorkommt, denen Haßler 1608 seine ‚Kirchengesäng, Psalmen und geistliche Lieder‘ zueignet<sup>6</sup>. Nr. 9 war „an Christall, Handelsmann zu Graz“ verkauft worden; „es haben es [aber] jetzt die Pellerischen allhier“, d. i. vermutlich Martin Peller, der Besitzer des prächtigen Hauses am Egidienplatz. Nr. 14 — „Dem Doctor Caspar Schächer zu Franckfurt“ — war jenes Instrument, das 1608 H.s Sohn Hans Christoff dem Besteller persönlich überbracht, nachdem er es in Cassel dem Landgrafen Moriz vorgeführt hatte (s. o., S. 202). Bei den drei übrigen Käufern: Herrn v. Moller (Nr. 13), Freiherrn Joh. v. Althen (Nr. 16) und einem Herrn Gedrgen [?] (Nr. 17) fehlt eine Ortsangabe.

Am Schluß der Liste sind vier Geigenwerke aufgezählt, die H. verschenkt hat: eins an die Sebaldkirche, an der er ja früher selbst einige Jahre als Organist gewirkt hatte, und drei an Familienangehörige. — „20“ verehret er dem Caspar Haßler Seel. (seinem Eydam) eines, so Georg Nürnberger Münzmeister allhier<sup>7</sup> hat.“ Wie aus den Ratsbüchern vom Jahre 1614 hervorgeht, hat Caspar dies Instrument auch in der Lorenzkirche benutzt<sup>8</sup>, an der er von 1587—1616 das Organistenamt versah.

<sup>1</sup> Siehe ‚D. d. L. in Bayern‘ V/2, S. 63 ff.

<sup>2</sup> Näheres über seine Kapelle s. in Chrysanders Jahrbüchern I, 149 f.

<sup>3</sup> Auf diesem Wege sind vermutlich die beiden Traktate H.s in die Kiegnitzer Biblioth. Rudolfsina gelangt.

<sup>4</sup> Er war außerdem Bischof von Freising, Hildesheim, Lüttich und München, besaß also insgesamt fünf Bistümer. — Über seine musikalischen Beziehungen vgl. A. B. Wallner, ‚Musikal. Denkmäler der Steinäskunst‘ (München 1912).

<sup>5</sup> ‚D. d. L. in Bayern‘ V/2, S. 3 ff. und Sandbergers Bemerkungen S. XLVIII (mit Nachweisen weiterer ihm gewidmeter Kompositionen. In der Einreihung ist F. hier jedoch mit seinem bereits 1579 verstorbenen gleichnamigen Oheim verwechselt!).

<sup>6</sup> Sandberger, S. XCIV (siehe auch S. CIII: Widmung von Ambros. Mehger, 1611).

<sup>7</sup> Georg Friedrich N., „des L. Fränkischen Kreises und der Republik Nürnberg Münzmeister.“ (Wills Gelehrten-Lexicon III, 45. Ebenda wird S. 760 Susanne Nürnbergerin als erste Gattin von Sigm. Gottlieb Staden namhaft gemacht.) [Ergänzung zu ‚D. d. L. in Bayern‘ VII/1, S. XXIII.]

<sup>8</sup> Für die Mähe des Zusammenstimmens von Regal und Geigenwerk bewilligte ihm der Rat eine Entschädigung von 1/2 Gulden. (Auszug aus den Ratsbüchern von 1614; Abdruck bei Sandberger S. CXI.)

„21) verehrte er seinem Sohn Hans Christoph H. eines, so [nach dessen Tode 1618] Sebastian Scheurl<sup>1</sup> bekommen.“ „23) Verehrte er seinem Sohn David H. eines . . .“ Über dieses Instrument sind wieder einige nähere Angaben nachweisbar. Der Weimarer Hofkapellmeister Adam Drese (1620—1704), der im Auftrage seines Fürsten, Herzog Wilhelm IV., mehrmals Reisen unternahm, um sich über auswärtige Musikverhältnisse zu unterrichten und nach „allerhandt schönen Inventiones“ und neuen Compositionen Umschau zu halten, reiste 1653 nach Süddeutschland und besuchte auch Nürnberg. Bei dieser Gelegenheit lernte er den damals bereits über siebenzig Jahre alten David H. und sein Geigenwerk kennen. Er schreibt darüber seinem Herzog am 3. Juli aus Regensburg: „. . . Zue Nürenberg hab ich durch beförderung eines guten Freundes das Geigenwerk zue sehen bekommen; der kaufmann David Heyd (dessen Vater es erfunden) ließ sich fast eine Stunde lang darauf hören, spielte vielerley arten darauf, ohngeachtet es keine Register hatt, als Violinen, Violdigamben, Posaunen ic. dergleichen art (als Christian Herbig<sup>2</sup> auf seiner verstimbten Violdagamba alles gespielt) war sonderlich wohl zu hören; und wie ich vorstanden wird dergleichen kaum omb 100 Ducaten vorlassen . . .“<sup>3</sup> Vielleicht wegen dieses hohen Preises kam ein Ankauf nicht zu stande<sup>4</sup>. Für Davids Instrument fand sich jedoch ein anderer Liebhaber: „. . . Don Medicce [!] von Florenz“, wie ihn die Liste nennt, „der es auf einer Sänfften hat nach Florenz tragen lassen.“ Dieser Medici war der Großherzog Ferdinand II. (gest. 1670), und das Instrument kam später in den Besitz seines Enkels, des Prinzen Ferdinand v. Medici (gest. 1713). In dem im September 1716 verfaßten Inventar seiner berühmten Instrumentensammlung, deren Verwalter kein Geringerer als Bartolomeo Cristofori, der Erfinder des Pianoforte, war, ist es unter Nr. 29 wie folgt beschrieben: „Un Cimbalo con tastatura d'avorio, con invenzione di cinque Ruote per toccar le corde di budella ad uso d'una ghironda, tinto di rosso, e filettato d'oro, con riquadrati cop[er]ti di dammasco rosso, con suo piede intagliato, tinto color' sim., e dorato, con sua sopracop[er]ta di coramo fod[er]at]a di tela. . .“<sup>5</sup> („Ein Flügel mit Tastatur aus Elfenbein, mit einer Einrichtung von fünf Rädern, um die Darmsaiten nach Art einer Radleier anzustreichen, rot bemalt, mit Gold gerändert und mit Vierecken [verziert], die mit rotem Damast bekleidet sind, mit eingelegtem, ebenso bemaltem und vergoldetem Gestell und einem mit Leinen gefüttertem Überzug von Leder . . .“)

Einen besonderen Hinweis beansprucht auch Nr. 22 der Liste: „Verehrte der Erfinder . . . ein Geigenwerk in die Kirche bey S. Sebald, stehet nun auf dem Rathhaus“, denn dies Instrument ist bei den in den 1640er Jahren abgehaltenen großen Nürnberger Konzerten verwendet worden, die aus zeitgenössischen Berichten bekannt sind. Der berühmte Theologe und Liederdichter Johann Michael Dilherr veranstaltete Ende Mai 1643 im Anschluß an eine öffentliche Rede „De orto et progressu, usu

<sup>1</sup> Siehe S. 196, Fußnote 2.

<sup>2</sup> Ein Weimarer Hofmusikus, der den Kapellmeister Drese auf dieser Reise begleitete.

<sup>3</sup> Adolf Aber, „Die Pflege der Musik unter den Wettinern . . . bis 1662“ (Büchberg und Leipzig 1921), S. 147/48. In demselben Briefe wird u. a. eine „Trombetta marina“ (Nonnengeige) und ein Clavichord in Verbindung mit einer Strohsiedel [!] erwähnt.

<sup>4</sup> Adlung bemerkt freilich bei Erwähnung des Geigenwerks, daß „von der alten Art des Praetorius noch eines im Schlosse zu Weimar stehen soll“. („Anleitung zur musikal. Gelahrtheit“ 1758, S. 566 a.)

<sup>5</sup> L. Puliti, „Cenni storici della vita del . . . Ferdinando dei Medici“ (Florenz 1874), p. 103.

et abusu musicae“ im Saal des Burkhardschen Hauses „auf Verordnung E. Hochweisen Raths zu Nürnberg und des berühmten Sigism. Theophili Staden Ausarbeitung“ eine „überaus preißwürdige“ musikalische Aufführung, deren Vortragsfolge den Gegenstand der Rede durch vokale und instrumentale Darbietungen erläutern sollte. Die 15. Nummer des überlangen Programms behandelte „die Music jetziger Zeit“; auf zwei geistliche Gesänge „folgte eine instrumental Music“, ausgeführt von Mandoren, Lauten, Violen und Gamben, „darnach das neuerfundene Nürnbergische Geigenwerck [des] Herr[n] Joh. Heiden seel.“<sup>1</sup> — Einige Jahre später wurde in Nürnberg die Beendigung des dreißigjährigen Krieges festlich begangen. Das sog. schwedische Friedensmahl, das der Rat der Stadt am 25. Sept. 1649 zu Ehren der Anwesenheit des schwedischen Feldmarschalls und späteren Königs Karl (X.) Gustav gab, war mit einem großen Bankettkonzert verbunden, das wiederum unter Leitung E. Th. Stadens stand. Auch bei dieser Gelegenheit wurde das Geigenwerk benutzt; es war neben einer Theorbe dem aus acht Gamben bestehenden Violenchor als Generalbaß-Instrument zugeteilt; sein Spieler war der Sebald-Organist Valentin Drexel<sup>2</sup>.

Vielleicht sind auf dem Wege des Besitzwechsels außer Nr. 23 noch andere von H.s Geigenwerken nach dem Ausland gelangt. Nicht nachprüfbar ist die Angabe, der spanische König Philipp III. (reg. 1598—1621) habe bei H. ein Geigenwerk bestellt, das 1872 im Schlosse Escorial (San Lorenzo el Real) aufgefunden worden sei<sup>3</sup>. Jedenfalls hat man über diesen Fund seitdem nichts Näheres erfahren. Daß aber H.s Instrument in Spanien bekannt war, beweist die fraglos auf das Nürnbergische Geigenwerk zurückgehende Nachbildung, die Fray Raymundo Truchado im Jahre 1625 hergestellt hat. Einem glücklichen Zufall ist die Erhaltung dieses wertvollen Tonwerkzeugs zu danken, das immerhin einen Ersatz für ein echtes Instrument H.s zu bieten vermag — denn von den 23 in der Liste aufgezählten Exemplaren ist leider auch nicht ein einziges erhalten geblieben! Raymunds Nachbildung soll lange Zeit in der Kathedrale zu Toledo benutzt worden sein, wurde 1893 in Madrid ausgestellt und zählt seit 1903 zu den Schätzen des Brüsseler Instrumentenmuseums<sup>4</sup>. — Vermutlich ist auch der »Arched Viall« (arched viol) genannte Bogenflügel, der 1664 in London als eine Neuheit vorgeführt wurde und in den Tagebüchern von Samuel Pepys und John Evelyn erwähnt wird, eine — anscheinend wenig ge-

<sup>1</sup> E. M. Krückeberg, 'Ein historisches Konzert zu Nürnberg . . .' im *NfM* I, 590 f. Die Angaben der Verf. über die Quellen — S. 591<sup>1</sup> — sind dahin zu berichtigen, daß Dillherrs Rede sowohl 1643 wie auch 1650 gedruckt erschien; s. *Wills Gelehrten-Lexik.* III, 760/61 („Beym Friedensfest 1650 wurde diese Handlung wiederholet und erstbemeldte Entwerfung wieder in 4<sup>o</sup> gedruckt“) und III, 274. Eine Beschreibung des Konzerts von Dillherr selbst findet sich in dessen 'Zugendschack und Lasterplatz' (Nürnberg 1659; s. J. F. Noth, 'Geschichte des Nürnberg. Handels' (Leipzig 1802) IV, 406.

<sup>2</sup> L. Norlind, 'Ein Musikkonzert zu Nürnberg im Jahre 1649' in *S. J. M. G.* VII, 111 f. Über den aus diesem Anlaß veröffentlichten Kupferstich (Darstellung des Festsaals mit den vier Musikchören) von Wolfgang Kilian s. *Archiv f. M.* I, 590 f.

<sup>3</sup> 'Revue et Gazette musicale', Februar 1872 (s. E. van der Straeten, 'La Musique aux Pays-bas' VIII, 302. Die dortige Notiz, daß auch das Steen-Museum zu Antwerpen ein Geigenwerk besäße, beruht nach Mitteilung des Konservators Baron de Wind auf einem Irrtum).

<sup>4</sup> Nr. 2485; s. S. 286 f. in *Mahillon's Katalog* Bd. IV (1912). Vgl. den ausführlichen Aufsatz 'Le Geigenwerk au Musée du Conservatoire de Bruxelles' von Ernest Closson im 50. Jahrg. des *Guide musical* (Brüssel 1904, Nr. 14—18).

glückte — Nachbildung von H.s Geigenwerk gewesen. Pepys zeigt sich übrigens von seinem Klang wenig befriedigt, er empfindet ihn als „unzart und rauh“<sup>1</sup>.

M. Mersenne, der Verfasser des zweiten Hauptwerks der Instrumentenkunde des 17. Jahrhunderts, der ‚Harmonie universelle‘ (Paris 1636), nennt zwar H.s Namen nicht, widmet aber dem Geigenwerk einen kurzen Abschnitt und bezeichnet es ausdrücklich als deutsche Erfindung<sup>2</sup>. Weiter beschreibt Athan. Kircher in seiner ‚Musurgia universalis‘ (Rom 1650, II. 339 f.) ein mit Darmsaiten bezogenes automatisches Orgel-Streichklavier („Machinam Automatam construere, omnis generis instrumentorum fidibus instructorum symphoniam exhibentem“). Der bekannte Jesuitenpater gibt dieses „novum & forsitan inauditum clavicymbalum“ zwar als eigene Erfindung aus; sein Entwurf entlehnt aber mehrere wichtige Einzelheiten offenbar dem Nürnbergischen Geigenwerk. Auch der (bereits genannte) Mathematiker Claude François de Chales entwirft in seinem ‚Mundus mathematicus‘ (Lyon 1674, tom. III propos. 34) die Anlage eines von dem Prinzip der Rad- oder Drehleier ausgehenden Streichklaviers<sup>3</sup>; möglich, daß dieser Hinweis den Franzosen Cuisinié zum Bau seiner »Clavecin-vielle« (Paris 1708) angeregt hat<sup>4</sup>.

In seinem ‚Musical. Lexicon‘ von 1732 sagt J. G. Walther (S. 170), daß die „alte Clavier-Gamba . . . iezo . . ., und vor ganz kurzer Zeit aufs neue wiederum hervorgesucht“ sei. In der Tat wurde bald nach Beginn des 18. Jahrhunderts das dem Instrument zu Grunde liegende Problem erneut aufgegriffen, und eine ganze Anzahl von Instrumentenbauern, Mechanikern und Musikern suchte das von Hans Haiden angeschlagene Thema mit mehr oder weniger Geschick und Erfolg zu variieren<sup>5</sup>. Außer Cuisinié (1708) waren es der Organist Joh. Georg Gleichmann<sup>6</sup> in Ilmenau (»Claviersgamba«, um 1720, nicht schon 1709!), der Orgel- und Instrumentenmacher Wahlfried Ficker in Zeitz (um 1730), Le Boir in Paris (1741/42), dann wieder ein Nürnberger: Joh. Michael Pachelbel<sup>7</sup>, Georg Matth. Risch in Ilmenau, der Organist Daniel Berlin in Drontheim<sup>8</sup> (beide um 1750) und endlich, um diese Übersicht mit der Jahrhundertmitte zu beenden, der Berliner Mechaniker Johann Hohlfeld, dessen Bogenflügel vom Jahre 1753 den Beifall zweier so kritischer Köpfe wie C. Ph. Em. Bach und Fr. W. Marpurg fand. Bach, der das Instrument im Jahre 1757 zu Berlin kennen gelernt hatte und im zweiten Teil seines ‚Versuchs über die wahre

<sup>1</sup> Abdruck in F. W. Galpin's Buch ‚Old English instruments of music‘ (London 1910), p. 100.

<sup>2</sup> „Les Allemans sont pour l'ordinaire plus inuentifs & ingenieux dans les Mechaniques que les autres Nations, & particulieurement ils reussissent mieux à l'invention des instrumens de Musique . . .“ usw. (‚Harmonie universelle‘, Instruments III, 106).

<sup>3</sup> Abt. ‚Musica mechanica Organoedi‘ (Berlin 1768) II, 128. Über das Werk von de Chales vgl. Forkels ‚Allg. Litteratur der Musik‘, S. 414.

<sup>4</sup> ‚Machines et Inventions approuvées par l'Acad. Roy. des Sciences‘ II, 155 f. (Paris 1735).

<sup>5</sup> „H.s . . . Unternehmen . . . zeuget . . . von einem Scharfsinne, der auf diesem Wege alles, was zu finden war, beynah erschöpfte. Seine Nachahmer quälten sich 132 Jahre hindurch mit Verbesserungen . . .“, schreibt 1801 C. L. Nöblig, der Erfinder der Kånorphica, im ‚Journal des Luxus und der Moden‘ (XVI, 82).

<sup>6</sup> Quellennachweise und Beschreibungen in den Lexicis von Walther, Gerber, Koch und in Zeitschriften des 18. Jahrh. (Gilt auch für die folgenden Namen.)

<sup>7</sup> Abt. ‚Anleitung z. musk. Gelahrtheit‘ (1758) S. 566. — P., ein jüngerer Sohn Johann P.s, ist am 16. Oktober 1692 zu Nürnberg geboren (‚D. d. T. in Bayern‘ VI/1, S. XXIX).

<sup>8</sup> Marpurgs ‚Hist.-krit. Beiträge‘ II (1756), S. 565.

Art das Clavier zu spielen' (1761) rühmt, ehrte das Andenken des geschickten Künstlers durch die Vertonung eines Liedes „Bey dem Grabe des verstorbenen Mechanicus Hohlfeld“, das 1771 in den Hamburger ‚Unterhaltungen‘ erschien. Von demselben Meister gibt es auch eine (ungedruckte) „Sonate fürs Bogen-Clavier“, anscheinend die einzige erhaltene Komposition, die für ein derartiges Instrument geschrieben ist. (Eine von G. M. Risch für sein Gambenwerk gesetzte Sonate, die er um 1756 bei Haffner in Nürnberg stechen ließ<sup>1</sup>, ist wohl als verloren zu betrachten.) Bachs Sonate ist dem Nachlaß-Verzeichnis zufolge 1783 in Hamburg entstanden<sup>2</sup>. Danach läßt sich feststellen, für welches Instrument sie komponiert ist: für das »Bogenhammerklavier« des Weglarer Mechanikers Joh. Carl Greiner, der in jenem Jahre eine Kunstreise durch West- und Norddeutschland bis nach Kopenhagen unternahm und sich auch in Hamburg öffentlich hören ließ<sup>3</sup>. Die musikalisch wertvolle Sonate C. Ph. Em. Bachs<sup>4</sup> zeigt zwar alle Vorzüge seines gereiften Alterstils, bietet aber fast nirgends einen Anhalt, der gerade auf ein Streichklavier hinwiese<sup>5</sup>, da sie sich stilistisch kaum von den gleichzeitig entstandenen ‚Sonaten für Kenner und Liebhaber‘ unterscheidet. Auch die reiche Dynamik — z. B. crescendo- und decrescendo-Wirkungen vom *pp* bis zum *f* (und umgekehrt) innerhalb zweier Takte — teilt sie mit diesen Sonaten, die ja vorzugsweise für das Lieblingsinstrument des Hamburger Meisters, das ausdrucksvolle Clavichord, bestimmt waren.

Wie alle seine vielen Vorgänger und Nachfolger ist auch dieses noch von Abt Bogler überschwenglich gepriesene Bogenhammerklavier verschollen und vergessen, und Riemanns Bemerkung besteht zu Recht: „Trotz der vielen an diesen Instrumenten haftenden Denkerqualen hat es keins derselben über das Renommee eines Kuriosums bringen können.“ Für die Instrumentenkunde ist jedoch die Kenntnis dieser von Hans Haidens Nürnbergschem Geigenwerk ausgehenden Versuche immerhin von Wert, da sie alle das Bemühen ihrer Erfinder erkennen lassen, den starren, nicht schattierbaren Klang des Kielflügels zu überwinden und durch ein Tasteninstrument zu ersetzen, das die Vorzüge des Klaviers — leichte Handhabung und Vielstimmigkeit — mit der „Sangbarkeit“ der Menschenstimme und der Streichinstrumente, d. h. Modulationsfähigkeit des einzelnen Tones, vereinigen sollte.

<sup>1</sup> Siehe Serbers altes Lexikon II 294. — „Ein Gamben-Werk“ ist noch im Inventar der Edthener Hofkapelle vom Jahre 1773 verzeichnet (s. Bach-Jahrbuch 1905, S. 39 Nr. 42).

<sup>2</sup> Verzeichnis des musik. Nachlasses . . . (Hamburg 1790), S. 24 Nr. 195.

<sup>3</sup> Cramer, ‚Magazin der Musik‘ I, 657f., II, 957; J. J. H. Westphal, ‚Musikalische Erfindungen‘ (Ms. in der Kgl. Bibl. Brüssel: Sammlung Féris Nr. 4019).

<sup>4</sup> Die drei Sätze haben die Tempo-Überschriften *Andantino*, *Adagio è sostenuto*, *Allegro*. Die Sätze stehen in *G*dur, der Mittelsatz in *g*moll. (Eine mit dem Bücherzeichen Otto Jahn's geschmückte alte Abschrift der Sonate ist im Besitze des Verfassers; sie stammt aus der 1827 in Altona abgehaltenen Versteigerung der Gählerschen Sammlung.)

<sup>5</sup> Im Gegensatz etwa zu C. M. v. Webers im Juni 1811 komponiertem Konzertstück (*Adagio und Mondo*) für das Harmonichord; vgl. seinen Brief vom 27. Juni an seinen Freund J. B. Gänsbacher: „... es war eine verdamnte Arbeit, für ein Instrument zu schreiben, dessen Ton so eigen und so fremd ist, daß man die lebhafteste Phantasie zu Hilfe nehmen muß, um es gehörig wirkend ... ins Licht zu setzen ...“ (F. W. Jahn's, ‚C. M. v. W. in seinen Werken‘, Nr. 115.)



# Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr.

Von

Joseph Müller-Blattau, Königsberg i. Pr.

Unter diesem Titel erschien 1870 in Bonn (bei A. Marcus) ein Katalog der musikalischen Bestände der genannten Bibliothek, vornehmlich der aus dem Nachlaß Fr. A. Gottholds stammenden, von Jos. Mueller (M). Damit war die Aufmerksamkeit der deutschen Musikwissenschaft auf die Königsberger Bibliothek gelenkt; ihre Bestände sind seither von auswärtigen Wissenschaftlern oft in Anspruch genommen worden; die größeren bibliographischen Nachweisungen (Rud. Schwarz im Jb. Peters I, S. 52, Barclay Squire in Grove's „Dictionary of music and musicians“ Artikel „Libraries and collections of Music“ berichteten über sie, Citner verarbeitete die Bestände, soweit sie bekannt, in sein Quellenlexikon (E). Eine systematische Durchforschung an Ort jedoch setzte erst ein, nachdem nunmehr seit über Jahresfrist die Musikwissenschaft an der Albertus-Universität vertreten ist. Dabei ergab sich die erstaunliche Tatsache, daß der gedruckte Katalog bei weitem nicht den ganzen Umfang zeigte und die Zahlen der bibliographischen Nachrichten (Schwarz 55 000, Barclay Squire 25 000) stark auseinandergingen. Nach sorgfältiger Arbeit eines Jahres soll nunmehr im folgenden eine vollständige Beschreibung der vorhandenen musikalischen Schätze und Nachricht über besonders wichtige Teile und neue Funde gegeben werden, zugleich als bescheidener Beitrag zur Geschichte der Bibliothek, der Ernst Kuhnert 1901 einen kleinen Abriss (K) und nunmehr auch eine umfassende Darstellung gewidmet hat, die soeben vollendet wurde und der Drucklegung harret.

## 1. Die Gottholdsche Sammlung.

Sie trägt ihren Namen nach Fr. A. Gotthold (geb. 1778 zu Berlin, gest. 1858 zu Königsberg), der 1810 auf Veranlassung W. v. Humboldts und F. A. Wolffs als Direktor des Friedrich-Kollegiums (Gymnasiums) nach Königsberg berufen wurde und bis 1852 in dieser Eigenschaft wirkte. Die Vielseitigkeit seiner Interessen, der ein schwaches Gedächtnis hemmend entgegenstand, bewog ihn seit etwa 1825 zur Schaffung einer eigenen großen Studienbibliothek für alle Wissensgebiete. Unter ihnen nahmen allerdings Musik und Musikwissenschaft eine besonders bevorzugte Stelle ein. Nicht nur war er selbst ein guter Musiker und Kenner, in dem reichen Liebhabermusizieren Königsbergs seiner Zeit eine führende Persönlichkeit; er hatte auch in jener Zeit des erwachenden geschichtlichen Bewußtseins die richtige Schätzung für die großen musikalischen Werte der Vergangenheit, ausgedehnte historische und bibliographische Kenntnisse, wie die fast jedem Bande eigenhändig eingeschriebenen Bemerkungen erweisen. So gelang es ihm durch angestregtes persönliches Bemühen bis 1852 eine Musikbibliothek zusammenzutragen, die die musikalischen und theoretischen Hauptwerke des 16., 17., 18. und 19. Jahrhunderts fast vollständig umfaßt. Dem Wunsche seiner Alterstage, die Gesamtbibliothek seinem geliebten Collegium Fridericianum zu vermachen, stellten sich Hindernisse entgegen. „In leidenschaftlicher Aufregung“ (so schreibt F. W. Schubert in der Einleitung zu Fr. A. Gottholds Schriften, 1. Band, 1864, S. VI f.), „die noch durch den Ausbruch der Cholera in seinem Nachbarhause gesteigert war, kam er in den ersten Tagen des Oktober 1852 zu mir und verlangte meinen Rat, wie er irgendeine deutsche Universität oder auch die zu Dorpat mit seiner Biblio-

thef zum dauernden Andenken seines Sammelfleißes ausstatten könne. In wenigen Stunden gelang es mir, seinen Widerwillen zu besänftigen und seinen Edelmut der hiesigen kgl. Bibliothek zuzuwenden, um sie dem Lande zu erhalten, in welchem er selbst so segensreich gewirkt habe." Bereits am 12. Oktober 1852 ging der Schenkungsbrief nach Berlin ab. Nach dessen Bestimmungen ist die Bibliothek als Gottholdiana aufgestellt und katalogisiert; auch nach der Schenkung wurde sie durch Gotthold vermehrt, nach dessen Tode aus einem von ihm ausgesetzten Legat.

Der wertvollste Bestandteil ist die musikalische Sammlung. Ein Drittel derselben war von der Bibliothek katalogisiert und in folgende Abteilungen gebracht worden: Ra = Zeitschriften, Sammlungen, Lexika, Miscellaneen zur Musik; Rb = Literatur und Geschichte der Musik; Rc = Musikalische Instrumentenlehre; Rca = Theorie der Musik im allgemeinen; Rcb = Theorie der Vokalmusik; Rcy = Theorie der Instrumentalmusik; Rd = Hymnologie und Chormusik; Rea = Geistliche Vokalmusik mit oder ohne Begleitung bis 1750; Reß = dieselbe seit zirka 1750; Rcy = Weltliche Vokalmusik mit oder ohne Begleitung bis 1750; Red = dieselbe seit zirka 1750; Rfa = Instrumentalmusik bis 1750; Rfb = dieselbe seit 1750. Der Rest, eine Musikaliensammlung von unschätzbarem Wert, blieb nur mit Nummern versehen und wurde nach Formaten aufgestellt. Eine brauchbare Übersicht und Anordnung erstmalig zu geben, unternahm Mueller 1870 in seinem schon genannten Katalog. Die außerordentlich verdienstvolle Arbeit blieb leider unvollendet; nur die 1. Abteilung (Übersicht der vorhandenen Sammelwerke) und die 2. Abteilung (Alphabetische Übersicht der Tonsetzer und ihrer Werke) kamen heraus. Aber auch sie allein waren für die Auswertung der Musikalien der Bibliothek von größtem Nutzen, wie die häufige auswärtige Inanspruchnahme bis auf den heutigen Tag erweist. — Gerade deshalb erscheint die Ergänzung, wie sie hier auf oft geäußerten Wunsch aus Fachkreisen gegeben werden soll, als dringend notwendig. Sie muß — soweit es im Rahmen eines solchen Aufsatzes möglich ist — geben a) die Ergänzung des vorhandenen Katalogs der Musikalien (Neuanschaffungen seit 1870, in der Gottholdischen Bibliothek noch aufgefundene Musikalien), b) eine kurze Übersicht der Buchliteratur der Gottholdiana, doch in anderer Anordnung als der oben angeführten des alten Standortkatalogs, die voller Widersprüche ist, c) die notwendige Abtrennung der Werke aus Ce, Pa, Pb und S nach ihrer ganz anders gearteten Herkunft. Die historische Auswertung des Vorhandenen, die bereits Mueller versprach, hat das musikwissenschaftliche Seminar in seinen Publikationen in Angriff genommen, eine kleine Sonderuntersuchung wird gelegentlich über die musikalischen Tagebücher Gottholds berichten.

Die Musikalien bergen nach Ausweis Muellers eine Fülle seltener Originalausgaben der führenden Werke des 16.—19. Jahrhunderts. Für das 16. Jahrhundert eine gute Auswahl der großen Motetten- und Chanson-Ausgaben (M), für das 17. Jahrhundert besonders viele Werke von H. Schütz (zum Teil handschriftlich; wie es scheint aus dem Besitz von H. Albert) und etwa die wertvolle Sammlung des Joh. Crone, Kantor zu Wehlau (M); für das 18. Jahrhundert Werke Bachs und der Bach-Söhne, der großen Modelkomponisten Graun und Haffe, der führenden Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven und der kleineren Meister dieses Stils. — Ihnen wuchsen seit 1870 noch zu: als Seltenheit J. C. F. Fischers „Musikalischer Parnassus“ (angebunden an E. M. Schneiders Klavierübung, Augsburg, o. J., 4 Teile), von dem in Deutschland

bisher nur ein Exemplar bekannt war (vgl. E. v. Werras Ausgabe der Fischerschen Klavierwerke, Leipzig 1902). Ferner alle großen wissenschaftlichen Gebrauchsausgaben: sämtliche Denkmäler, die Citnerschen Publikationen, die Gesamtausgaben von Bach, Beethoven, Friedrich d. Gr., Prinz Louis Ferdinand, Lasso, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Schubert, Schütz, Sweelinck, Vittoria, die großen Sammlungen von Maldeghem und Commer, durch Haydn, Händel, Josquin, Obrecht, Schein in neuester Zeit ergänzt; wichtige ausländische Ausgaben, wie die der niederländischen „Bereeniging“, das Fitzwilliam-Virginal-Book, die Parthenia (Rimbault), die „Maitres musiciens de la Renaissance française“, Aubryns „Cent Motets“ u. a. m. sind nunmehr vorhanden.

Im übrigen aber blieb der Zuwachs auf die Werke einer bestimmten Zeitspanne beschränkt; die hinzuerworbenen Musikalien sind, wie es scheint, zum großen Teil aus Königsberger Besitz und geben wichtige Anhaltspunkte für die Musikpflege der Stadt, soweit sie sich im Konzert und im häuslichen Musizieren der Liebhaber abspielt; die zeitlichen Grenzen sind 1750 und 1850. Wohl sind noch Originalausgaben der großen Klassiker und Frühromantiker (Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber) erworben, ferner die Klavierauszüge berühmter Opernkomponisten der Zeit: Auber, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Fouard, Kreutzer, G. Mayr, Méhul, Paer; den Hauptanteil haben jedoch die mittleren Meister, die Modekomponisten und Virtuosen der genannten Zeitspanne. Bei letzteren kann man gelegentlich aus den Werken erschließen und bei einigen auch nachweisen, daß sie auf ihren Reisen nach Petersburg und Moskau auch in Königsberg Station gemacht: Danzi, Duffek, F. Fränzl, Giornovicchi, Giuliani, Kode, G. A. Schneider, Steibelt, Viotti. Die Werke der Zeit, von denen heute kaum noch eins lebendig ist, umfassen leichte und schwere Instrumentalstücke, Lieder beim Klavier, Opernbruchstücke (Arien, Duette); folgende Namen sind vertreten (Werke, die Citners Quellenlexikon nicht verzeichnet, sind besternt!): Agthe, d'Alayrac, Alessandri, Brandl, Catel, Chiavacci, K. Fr. Cramer, Dittersdorf, K. F. Ebers, Eder, Elsner, Eule, G. G. Ferrari, Fioravanti, A. F. Fischer, Florio, Florschütz, A. Fodor, Freystaedtler, Chr. A. Gabler, Gaveaux, Gelinek, \*Graaf, Guglielmi, Gyrowetz, J. W. Häpfler, A. Harder, \*Hemerlein, \*J. D. Hermann, F. H. Himmel, Hummel, Hurka, Jadin, \*Jonas, Fr. Krommer, Küffner, Kunzen, \*la Lance, Lanska, Frhr. v. Lichtenstein, Marinelli, L. Maurer, Morkachi, A. E. Müller, M. El. Prinz Oginski, Pescetti, J. P. Piris, Pleyel, Puccita, Reicha, \*Louise Reichardt (6 Canzoni di Metastasio op. 4, 10 Lieder Ms.), C. G. Reißiger, Righini, B. Romberg, Rossini, Rungenhagen, \*F. W. Rüst, Salieri, \*J. J. Schnabel, Fr. Schneider, \*G. A. Schneider, \*K. M. Schneider, J. A. P. Schulz, J. N. v. Seyfried, \*Solié, Stamitz (1 Violasonate), Steibelt, Steinacker, Sterkel, Viotti, J. Chr. Vogel, Abt Vogler, v. Wallner, Wanhal, B. A. Weber, E. v. Weber (3 Quartette op. 8), Weigl, Willmann, Wilms, v. Winter, Wölfl, Ch. M. Wolff, Zelter, Zingarelli, Zumsteeg. Ihnen seien die Namen einiger preußischer Hofmusiker: Bliesener, Bohrer, Horzizky angereicht, und aller derjenigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die örtlich mit Königsberg verknüpft sind: E. L. A. Hoffmann, Reichardt, Schönbeck; Bernker, Jensen, Köhler, Nicolai, Sobolewski. — Die übrigen neu hinzugekommenen Werke stehen im Zeichen des damals blühenden Männergesangs und — wichtiger noch — der Renaissance der alten Vokalpolyphonie (etwa Fasch, Grell, M. Hauptmann, Hienrich, B. Klein, Rungenhagen).

Ergänzt ist auch die besonders wertvolle Sammlung der Choralgesänge, deren von Mueller angeführter Bestand sich rund um dieselbe Anzahl aus der Abteilung „Theologie“ der Gottholdschen Bibliothek (Ce, Gh.) vermehrt, was Mueller entgangen war; neu hinzu kam u. a. wichtige örtliche Literatur: B. v. Dennewitz, „14 litauische Choräle“, „38 masurische Choräle“, Hoffbeinz „Litauische Kirchengesänge“. — So ergibt die quellenmäßige Übersicht zugleich eine solche über die Musikpflege der Zeit.

Es ist außerordentlich zu bedauern, daß der Verfasser des Katalogs seine im Vorwort geäußerte Absicht, auch die Buchliteratur zu verzeichnen, nicht hat ausführen können. Denn auch in dieser Hinsicht enthält die Gottholdsche Sammlung, die entstanden ist in einer Zeit, da die historische Beschäftigung mit der Musik neu aufblühte, außerordentlich Bemerkenswertes. Eine Übersicht, die das Wesentliche hervorheben will, muß allerdings absehen von der unzureichenden Anordnung des nach Gottholds Tod hergestellten Realkatalogs. Und auch von dessen Abteilungen sind in Muellers Katalog zwei nicht genannt: Pa = Schöne Wissenschaften und Künste im allgemeinen, die inmitten einer reichen Literatur für das Gebiet der allgemeinen Ästhetik, Metrik und Theaterwissenschaft lokal bedeutsame Theateralmanachs und etwa noch P. Cornet, „Über die Oper in Deutschland“ (1849) oder F. Wolf, „Über Lais, Sequenzen und Leiche“ u. a. enthält. Oe aber hat wichtige ältere Biographien, Memoiren und Ausgaben von Briefen von und an Musiker.

Das lexikalische Material ist überaus reichhaltig und erstreckt sich von Brossard, Walther, Rousseau, Koch, Gerber über Schilling und Gaspner bis zu Mendel-Reißmann, Grove und Riemann. An Katalogen sind die wichtigsten älteren und neueren Kataloge von Bibliotheken und Instrumentensammlungen vorhanden. Wichtige Aufschlüsse geben gelegentlich auch die vielen alten Verzeichnisse der Verlage und Musikalienhandlungen. Die älteren deutschen Musikzeitschriften sind in reicher Auswahl vorhanden, neben den kleinen und kurzlebigen, aber oft inhaltlich hochbedeutenden des 18. und 19. Jahrhunderts große, wie die Allgem. Mus. Ztg. und die Neue Zeitschr. f. Mus. fast vollständig; lückenlos sind die deutschen musikwissenschaftlichen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts vorhanden, in geringerer Anzahl ausländische, etwa Fetis' „Revue musicale“ oder die „Tijdschrift“ der „Bereeniging“; die hauptsächlichsten bibliographischen Hilfswerke wie Fetis, Forkel, Citner, Vogel, Bohn sind zur Hand. — Ganz besonders gut ausgestattet ist die Geschichte der Musik: Prätorius, Prinz, Martini, Crimeno, Burney, Hawkins, Forkel, Riesewetter, Ambros, Dommer bis zu Riemann, der „Oxford History of Music“ oder Combarieu's Darstellung; dazu die Fülle minderer Werke des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Biographien sind ohne Ausnahme vorhanden; gewaltig ist die Zahl der sonstigen biographischen und vor allem monographischen Literatur, die jeder zusammenfassenden Aufzählung spottet. — Ausgezeichnete Quellen für wissenschaftliche Arbeit bietet die Sammlung in Hinsicht auf die Musiklehre des 17.—19. Jahrhunderts, die des 16. ist nur durch Glarean, Zarlino, Salinas und kleine Kompendien vertreten und wird in glücklichster Weise durch die sonstigen Bestände der Bibliothek ergänzt (s. Abschnitt 2). Um so reicher ist die Sammlung fürs 17. Jahrhundert (etwa mit Prätorius, Merfenne [lat.], Kircher und den kleineren wertvollen theoretischen Schriften), vor allem fürs 18. mit Generalbasschulen und Kompositionslehren in Druck und Handschrift. Auch die Lehre vom Gesang und Instrumenten und die Choralkunde sind durch ältere

und neuere Werke ausgezeichnet vertreten. Entsprechend der eigenen Betätigung Gottholds ist die Abteilung „Ästhetik der Musik“, vor allem die des ausgehenden 18. und der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz besonders reichhaltig; neben den wichtigen Werken etwa von Hand, Krause, Rochlitz, Thibaut, Schubart u. a. m. steht die mindere und Tagesliteratur in annähernder Vollzähligkeit.

Regelmäßige Eintragungen in allen Musikalien und Büchern spiegeln in anziehender Weise den Standpunkt des kenntnisreichen Musikliebhabers vor der Jahrhundertwende wieder, geben den Werken noch einen besonderen persönlichen Reiz und erhöhen die Geschlossenheit und den Gebrauchswert der schönen Sammlung. — Die in den andern Abteilungen der Staats- und Universitätsbibliothek enthaltenen Musikalien verschiedenster Herkunft, die Mueller nur zu einem verschwindend geringen Teil in seinen Katalog aufgenommen, ergänzen die Gottholdsche Sammlung aufs beste. Ihnen sei nun weiter nachgegangen.

## 2. Herzog Albrechts Musikbibliothek.

„Nam et illic Musae habitant: Alberti Principis pietatem et clementiam usque ad Oceanum Sarmaticum secutae“ (denn auch da, d. h. in Preußen, wohnen die Musen; Herzog Albrecht, dem frommen und gerechten, sind sie bis an die Ostsee gefolgt), so sagt H. Kugelmann in der Vorrede zu seinen „Concentus novi trium vocum“ 1540. Albrecht, Markgraf zu Brandenburg und Herzog in Preußen (1490 bis 1568) verdankt Königsberg und die Provinz ihren ersten großen geistigen Aufschwung. Er war es, der den Anschluß an Deutschlands große Geistesbewegungen in 16. Jahrhundert vermittelte: er führte die Reformation ein und gründete die Universität. Bewundernswert vielseitig in seinen geistigen Interessen, von bedeutenden Männern seines Kreises wohlberaten, ging er etwa 1529 auch an die Schaffung einer öffentlichen Bibliothek. 1534 wurde Felix König (Polyphemus) als Bibliothekar angestellt, 1545 war die Aufstellung und Katalogisierung beendet. Neben der für die öffentliche Benutzung bestimmten Bibliothek (Schloßbibliothek) besaß der Herzog in einem Gemach auf dem Tor noch eine private, die sog. Kammerbibliothek, die er vorwiegend mit deutsch geschriebenen Werken (Schriften der Reformatoren oder deutscher Literatur, wie dem Teuerdank u. a.) und mit deutschen Übersetzungen ausstattete (K). Nach seinem Tode wurde sie 1583 mit der Schloßbibliothek vereinigt; diese ist die spätere königliche, jetzige Staatsbibliothek.

Es mußte immer schon verwunderlich erscheinen, daß in der Bibliothek, die auf Herzog Albrecht zurückgeht, von dessen Musikliebe Korrespondenzen und Widmungen sowie die Sorge für Gedeihen und Nachwuchs seiner Königsberger Kantorei zeugen, keine Spuren seines Besizes an Musikalien und theoretischen Werken zu finden waren. Wußte man doch, daß die besten Musiker der Zeit, Ludwig Senfl, Thomas Stölzer, Hans Kugelmann, Johann Walther, für ihn komponierten, daß er Agenten in allen bedeutenden Musikstädten sich hielt, die ihm die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiet der Musik besorgen mußten. Die Frage war in der Musikwissenschaft längst gestellt (vgl. etwa Citner, M. f. M. 1876 S. 82), aber noch Th. Kroyer in dem aufschlußreichen Vorwort zum 1. Bd. seiner Senfl-Ausgabe (D. L. B. III, 1903 S. LXVII) mußte sie offen lassen. — Ein mühevolleres längeres Suchen am Ort hat nun endlich auf die erwünschte Spur geführt, die wohl dadurch verschüttet war, daß der vorhandene

und anscheinend oft befragte handschriftliche Katalog der Kammerbibliothek nichts von Musikalien ausagte. Die Einzeldurchsicht der Handschriften der Staatsbibliothek förderte unter ganz irreführender Bezeichnung Teile der gesuchten Musikbibliothek ans Licht (vgl. den kurzen Bericht im Vorwort zum 2. Band der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft 1923). Nun ging das Suchen weiter, die Entdeckungen mehrten sich, endlich gab der alte Katalog des Polyphemus (1545) die letzte Bestätigung.

Aus dem „Index librorum noni armarii“, dem Standortskatalog aus dem Jahre 1540 (Jahreszahl auf dem Einband) ist festzustellen, daß die Musikbibliothek des Herzog Albrecht bis 1544 (denn soweit reichen die Nachträge) 36 Werke umfaßte. Ich zitiere die Titel der Musikalien nur, soweit sie im Katalog durch rote Schrift hervorgehoben, der Rest, den auch Polyphem jeweils in genauer wörtlicher Wiedergabe hat, ist aus Citner: Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1877, angeführt als EB, und dem Quellenlexikon (E) zu ergänzen. Die Titel der Theoretiker sind in einheitlich gekürzter und geordneter Schreibung wiedergegeben. Dazu kommen nach Ausweis des „Index librorum artis mathematicae etc.“, dem alphabetischen Katalog des Jahres 1545 (Nachträge bis 1546), noch weitere neun Werke. Hier folgt die Aufzählung:

1. Glarean, Dodekachordon (1547); Frosch, Rerum musicarum opusculum (1535)
2. Heyden, Musicae id est artis canendi libri duo (1540); De arte canendi libri duo (1537), EB 1537c  
Bogentanß, Rudimenta utriusque cantus (1535)
3. Lampadius, Compendium Musices (Vorrede 1537, Druck 1539)  
Ristenius, Rudimenta Musices (1535)  
Nhan, Enchiridion utriusque Musicae (1536) und Enchiridion Musicae mensuralis (1536)  
Nic. Faber, Melodiae Prudentianae et in Virgilium (1533)  
Ristenius, Musica (1539)  
Spangenberg, Quaestiones Musicae (1539)
4. Wolnick, Epitome utriusque Musicae activae (1539)  
Luscinius, Musurgia seu praxis Musicae (1536)  
Ducis (vollständiger Titel, die eingeklammerten Stellen nur im alphabet. Katalog), Harmoniae in odas P. Horatii [Flacci Poetae clarissimi] et plura alia carminum genera [in gratiam et utilitatem Juventutis Ulmensis] composita per Benedictum Ducem 1539. [Ex Ulma Suevorum Metropoli Typis Joannis Varnicii].
5. Novum et insigne opus musicum (Nürnberg 1537, bei Grapheus gedruckt), EB 1537  
Secundus Tomus novi operis musici (ebenda 1538), EB 1538  
Selectarum Motetarum Tomus primus und S. M. 4 voc. Tomus primus (Nürnberg 1540 Petrejus), EB 1540d
6. Opus decem Missarum (Wittenberg 1541, Nhan) EB 1541  
Liber Missarum (Nürnberg 1539, Petrejus), EB 1539a  
Missae tredecim (Nürnberg 1539, Grapheus), EB 1539  
Officia Paschalia (Wittenberg 1539, Nhan), EB 1539l
7. Eyn außzug guter alter und newer Teutscher Liedlein (Nürnberg 1539, Petrejus), EB 1539n,  
Der ander Teyl etc. (1540), EB 1540h
8. Selectae Harmoniae 4 voc. (Wittenberg 1538, Nhan), EB 1538b  
Symphoniae iucundae 4 voc. (ebenda), EB 1538c
9. Trium vocum carmina (Nürnberg 1538, Formschneyder), EB 1538h

- Trium vocum Cantiones centum (Nürnberg 1541, Petrejus), EB 1541 b  
 10. Tricinia trium vocum (Wittenberg 1542, Rhau), EB 1542 g  
 11. Novum ac insigne opus musicum (36 Antiphonen von Sirt Dietrich), Wittenberg 1541 (E)  
 Vesperarum precum officia (Wittenberg 1540, bei Rhau), EB 1540 e  
 Responsoriorum numero octoginta (von Balth. Resinariis), Wittenberg 1544 (E 1543)  
 Sacrorum hymnorum liber primus (Wittenberg 1542, bei Rhau), EB 1542 f  
 Magnificat octo tonorum (von Ludwig Senfl), Nürnberg 1537 (E)  
 Postremum Vespertini officii opus (Wittenberg 1544, bei Rhau), EB 1544 b  
 12. Harmoniae poeticae (von Paul Hoffheimer), Nürnberg 1539 (E)

dazu in Alphabetordnung:

- Cantiones Quinque vocum selectissimae (Mutetarum liber primus), Straßburg 1539, Schäffer, EB 1539 e  
 Concentus octo, sex, V et IV vocum (Augsburg 1545, Ulhardus), EB 1545  
 Cantiones VII, VI et V vocum (Augsburg 1545, Krieffstein), EB 1545 a  
 Cantilenae aliquot elegantes ac piae (von E. Dthmayer), Nürnberg 1546 (E)  
 Magnificat octo tonorum, Liber primus (von S. Dietrich), Straßburg 1535 (E)  
 Selectissimae Symphoniae (Nürnberg 1546, bei Montan u. Neuber), EB 1546 f  
 Tomus primus Psalmorum selectorum; T. secundus, T. tertius (Nürnberg 1538, 39, 1542, bei Petrejus), EB 1538 g, 1539 m, 1542 e.

Vergleichen wir damit spätere Kataloge und den heutigen Bestand. Als erster kommt in Frage ein alter Standortkatalog, der die Signaturen Nn bringt, wie sie die vorhandenen Bände, auch heute noch sichtbar, tragen. Er geht seinerseits wieder zurück auf einen alten alphabetischen Katalog aus dem Ende des 16. Jahrhunderts (Scrinius?). In beiden aber erscheint der Bestand an Musikalien (nicht an theoretischen Schriften) von Grund aus verändert: von den angegebenen Musikalien ist nichts mehr vorhanden. Doch stammt die neue Reihe der Musikalien, die 20 Bände umfaßt, mit einer Ausnahme nachweislich aus Herzog Albrechts Zeit und Besitz. Dazu kommen sieben Bände Theoretiker; zu den in Polyphems Katalog aufgezählten treten fünf neue hinzu (Verzeichnis s. u.); verschollen ist leider gerade der wertvollste Band, der des Benedict Ducis bisher unfeststellbare „Harmoniae in odas Horatii“ enthielt. — In dieser Zusammenstellung erscheinen Musikalien und Theoretica in dem alten Standortkatalog der Staatsbibliothek vor 1827, dort neben den alten (Nn) mit den neuen, heute noch geltenden Zeichen Pa und Pb (dem folgenden Verzeichnis in Klammern beigelegt) versehen. So sind sie auch heute noch vorhanden, eingeordnet und verzeichnet, mit Ausnahme der Manuskripte, die unter neuer Signatur (beigelegt) der Handschriftensammlung der Bibliothek einverleibt sind. Einen geringen Zuwachs erfuhr der Theoretikerbestand noch durch H. Fabers „Ad musicam praeticam introductio“, Nürnberg 1550, während Nn 18 (Libellus usw.) inzwischen wieder verschollen ist; die Handschriften mehrten sich um Ms. 1793, ein Gebrauchsexemplar der Kantorei, und Ms. 334, H. v. Miltitz' geistliche Lieder. — Hier folgt das Verzeichnis (wörtlich nach dem ältesten Katalog mit Signaturen Nn) mit den Ergänzungen:

Musici in Folio

- Nn 1. Jo. Testoris Missa super castigans castigavit me, geschrieben auf Pergament 1565 (Pb 1 fol.)  
 2. Te Deum laudamus. Auf Pergament geschrieben. (Pb 2)

3. Passio Domini nostri Jesu Christi 1564 (auf Pergament) et hymni passionales (Pb 3 = Ms. 1738)  
Missa ad modulum Benedicta es a Philippo de Monte. Antwerpiae 1579. Exemplaria duo. (Pb 3)
4. Petri Cadeac missae tres 1. Ad Placitum. 2. Ego sum panis. 3. Levavi oculus. Par. 1558 (Pb 4)  
Missae multorum aliorum autorum 4 vocum ibid. 1558. 1557.
5. Matthaei Sohier missa 5 vocum Var. 1556 (Pb 5)  
Missae V vocum aliorum variorum authorum
6. Aliquot Amen et Et cum spiritu tuo etc. (Pb 6 = Ms. 1968)  
et missae paucae manuscriptae a Matthaeo Krüger  
Item Charta lineata propter inscribendis cantionibus
7. Mutetae 4. 5. 6. vocum Lud. Senfelii, collectoribus Sigismundo Grimmio et Marco Wirsungo Augustanis. 1520 Augustae Vindel. (Pb 7)
8. Christophori Moralis Hispalensis missarum libri vocum 4. 5. 6. Lugd. 1549 et 1551 (Pb 8)  
P. Colinii Missae. 4. et 5. vocum. Lugd. 1554  
Harmonidos Ariston Missae tres cum aliis mutetis P. Colinii, Clementis etc. omnia 4. 5. 6. vocum. Lugd., Jac. Modernus, 1546  
Clementis non Papae missae. 4. vocum tomi 7. Lovanii 1556
9. Missae a diversis autoribus compositae. Romae 1556 (Pb 9)
10. Clementis non Papae missarum tomi X. Lovannii ab anno 1558 ad 1560 (Pb 10)
11. Deest
12. I—V. Missae aliquot 5. vocum geschrieben. Sind 5 Bücher. Fünf Folianten Stolzer, Hellind usw. (Pb 11 = Ms. 1740)
13. Glareani Dodekachordon. Bas. 1547 (Pa 2 fol.)
14. Deest
15. M. Nicolai Neodemi, Ne projicias me. (5stimmiger Psalm.) (Pb 17 fol.)  
Dazu Ms. 1739. Responsorien, deutsche und lateinische Gesänge  
Ms. 334. h. v. Miltiz, deutsche geistliche Lieder

Musici in Quarto und Musici in Ottavo:

- Nn 15. Deest
16. Hermanni Finckii practica musica. Witt. 1556. (Pa 2 qu.)
  17. C. Heyden — Bogentanz (f. v. 2). (Pa 3)
  - [18. Libellus cantionum Ecclesiasticarum de tempore et sanctis. Lips. 1522  
Gregorii Fabri Musicae practicae erotematum libri. Bas. 1553  
Responsorialia totius anni. Norib.]
  19. Deest
  20. Lampadius und Weibände. (f. v. 3.) (Pa 1 oct.)
  21. Musicae compendium ex H. Glareani dodecachordo. Bas. 1557 (Pa 2)
  22. Ambrosii Wilflingsederi erotemata musicae practicae. Nor. 1563 (Pa 3)  
Dazu Le 15 h. Faber, In musicam practicam introductio 1550 (Md 6 qu.)

Was hat diese Umwälzung im Musikalienbesitz des Herzog Albrecht hervorgerufen? Ein Brand vielleicht, der den ersten Bestand vernichtete, oder sind sie nach seinem Tode in andere Hände und andere Gegenden Deutschlands gekommen oder, was das Wahrscheinlichste ist, von ungetreuen Dienern, deren Albrecht in seiner letzten Lebenszeit manche besaß, rettungslos verschleudert worden? Für den Fall, daß sie sich noch in deutschen Bibliotheken befinden, bieten das beigegebene erste Verzeichnis und die



noch zu beschreibenden Einbände gute Anhaltspunkte. Die Nachforschungen sind im Gange und werden noch längere Zeit in Anspruch nehmen; was von Werken des 1. Verzeichnisses in der Gottholdschen Bibliothek vorhanden ist (M, Sammlung 14, 15, 23, 28, 30, 32, 33) stammt nicht aus Albrechts Besitz. Einstweilen müssen wir uns begnügen mit dem Vorhandenen, das auch so kostbar genug ist. Es ist tatsächlich ein großer und wertvoller Teil der Musikbibliothek des Herzog Albrecht, und zwar wohl derjenige, der nicht der öffentlichen Bibliothek angehörte: 1. die Exemplare der Kantorei, 2. die den Herzog persönlich berührenden Dedikations- oder Prachtexemplare. So erklärt sich zwanglos, warum gerade diese uns erhalten geblieben. Zwei Bände sind ersichtlich erst in späterer Zeit dazu gekommen: Na 3 die beiden Exemplare der Messe Ph. de Montes (1579), vgl. M. Das eine erweist sich durch handschriftliche Eintragung als ein Geschenk des Kapellmeisters Th. Riccio, das andere ist durch den kostbaren (Königsberger) Einband bemerkenswert (im Kupferzimmer der Bibliothek). Im übrigen haben sie alle dieselben kostbaren, in hellem oder dunklem Leder gepreßten Einbände, mit den gleichen Ornamenten und Figurenstempeln (Bilder der Reformatoren, Szenen des neuen Testaments, allegorische Figuren). Die meisten aber tragen auf der Innenseite das eingeklebte Exlibris des Herzogs (Wappen), bei einigen Musikalien mit Distichon:

Ense Borussicas regnat qui cuncta per oras  
Me tenet Alberti Bibliotheca Ducis;

Utere concessio studiorum munere gratis  
Reddendoque canas carmina grata Duci.

Von den Theoretikern sind Finck und Heyden mit den Exlibris versehen; Faber, Lampadius, Glarean erweisen sich durch den Einband als zugehörig. Andern Einband hat das Kompendium (Pa 2); hatte der Verfasser, Glareans Stieffsohn Joh. Litauicus Wonneger, Beziehungen zu Ostpreußen? Von den Drucken tragen Pb 7, Pb 8 IV und Pb 9 (sämtlich bei M) das Exlibris innen, Pb 8 I—III und Pb 10 das Wappen gepreßt auf der Außenseite des Deckels. Die Zuteilung zu Georg Friedrichs Bibliothek (spätere Aufschrift: G F M B D P Bibliotheca) ist nachträglich. Von den Manuskripten tragen 1968 und 1740 das Exlibris.

Doch nicht die Drucke, die Mueller sämtlich schon verzeichnet, ohne ihre Herkunft zu erkennen, und die äußere Feststellung der Zugehörigkeit der Bände darf uns hier so stark beschäftigen als jene 10 großen handschriftlichen Foliobände und ihr Inhalt, unter dem man mit Recht zum großen Teil verlorene oder unbekannte Kompositionen des 16. Jahrhunderts vermuten dürfte. Hier ist also genaues Eingehen auf den Inhalt erforderlich. Als der Schreiber ist für Ms. 1968 (s. o. Verzeichnis 2) Matthäus Krüger festgestellt. Der obengenannte alphabetische Katalog (Ende 16. Jahrh.) nennt ihn auch für Ms. 1740, unter Verstümmelung seines Namens allerdings, doch weisen die Initialen M. K., die denen auf Ms. 1968 entsprechen, auf dem Einband von 1740 unwiderleglich auf ihn hin. Vergleichung der andern Ms.-Bände mit diesen weist der Ähnlichkeit der Schrift nach mit großer Wahrscheinlichkeit auf denselben Krüger als Schreiber hin.

Ms. 1736—38 gehören ihrem Äußeren nach eng zueinander. Sie sind prachtvoll geschrieben und gemalt (Initialen) von derselben Hand und augenscheinlich Dedikationsexemplare. 1736 enthält

Missa super Castigans castigavit me dominus et morti non tradidit me etc.  
4 voc. Composita a. M. Johanne Texterio, Olsitiano, anno 1585, sodann  
5 voc. Cantilenae. Epitaphium Imperatoris Ferdinandi, autor idem.

1737 u. 1738 enthalten nach einem Te deum laudamus zu 6 und 5 Stimmen  
und einer 6stimmigen Motette „Domine dirige gressus meos“ sieben 6stimmige  
große Motetten für die Hauptzeiten des Kirchenjahres:

Puer natus est nobis — Sustinuimus pacem et non venit — Cantemus  
nunc unanimes

(1738) Pia meditatio amarae mortis Christi: Huc me sidereo (3 Teile)

Annunciationis Mariae: Mittit ad virginem (2 Teile)

In festo Paschae: Victimae paschali laudes (2 Teile)

In festo Pentecostes: Veni sancte Spiritus (2 Teile)

1737 trägt die Devise „Si deus pro nobis quis contra nos“ und „Lauda anima  
mea Dominum in vita mea — psallam Deo meo quam diu fuero“;

1738 Lauda usw. (wie eben) und die Datierung Anno a nato Christo 1774.

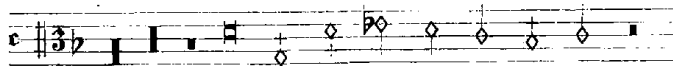
Mf. 1739 ist im Gegensatz zu den drei eben genannten ein sehr stark benutztes  
Gebrauchsexemplar der Kantorei, hat auch nicht den üblichen prächtigen Einband.  
Auf dem 1. Blatt steht: Anno Domine 1559 die (nicht ausgefüllt), auf dem Deckel  
innen VMS verschlungen. Den Anfang bilden (bis S. 173) Mess- und Vesper-  
responsorien, zu vielen Malen komponiert. Der Index gruppiert: Praefacio — Do-  
mine ad adjuvandum — Versiculus (et alleluja) — Und mit seinem Geiste — Amen  
Hymorum — Deo dicamus gratias — Und es sollen ihn fürchten; abwechselnd zu  
6, 5, 4, und zu gleichartigen Stimmen je nach dem Tag des Gebrauchs (domini-  
cale, feriale, pascale, solemne; oder Apost., Martyr., Mariale); dann folgt bis S. 270  
eine überaus reiche Sammlung deutscher und lateinischer geistlicher Lieder (Hymnen),  
an Zahl 53. Komponisten sind nirgends angegeben.

Mit Mf. 1968 kommen wir in den Umkreis der wichtigsten Mf.-Bände. Er  
trägt auf dem Einband, der gleich dem des Bagans von Mf. 1740 ist, die Jahres-  
zahl 1543 und enthält 227 Seiten, davon nur 60 mit Notensätzen, die andern rastriert  
(vgl. Verzeichnis 2). Zwei Teile sind deutlich. Der erste enthält die üblichen Respon-  
sorien in mehrfacher Komposition: a) Et cum spiritu tuo. Amen. b) ad Evangelium  
c) ad Praefacionem d) post silentium. Super Agnus Dei e) Deo vero vino etc.  
Der zweite Teil bringt drei vollständige Messen, 6 einzelne Kyrie (mit oder ohne  
Christe), darunter das Kyrie duplex per totum annum mit Christe von Thomas  
Stolker, 2 Te deum laudamus (je Vers 2, 4, 6 usw.), 3 Motetten.

Der wertvollste Teil sind unstreitig die 5 großen Folio-Stimmbücher der Hand-  
schrift 1740. Sie tragen auf dem Einband die Jahreszahl 1543. Wohl beginnen  
auch hier Messresponsorien, mehrmals komponiert. Dann aber folgt eine Reihe (14)  
von Ordinarium-Kompositionen großer deutscher und ausländischer Meister: 4 Messen  
von Isaac (2 Credo stehen, wie bei diesem Komponisten üblich, gesondert), eine von  
Stolker, eine von Th. Wuest (Stolker vel Wuest heißt es im Altus), von Lupus  
Hellingk die Messe „Panis quem ego dabo“, von Michaforth „Philomena“, von  
Mallu (Moulu) „Mittit ad Virginem“, Brumel über „Landernack“, Mouton  
„Quem dicunt homines“ und „Da pacem Domine“, P. de Larue „Cum Jocundi-

tate“ und „l'Homme armé“; den Abschluß bildet eine große Sammlung von 75 Motetten bedeutender Meister der Zeit: de Bruck, Brumel, Bucher, Claudin (de Sermisy), Confilium, Courtois, Craen, Eckelt, Festa, Joh. Finck, Gasconus, Gombert, Isaac, Mtre Jan, Jaquet, Josquin, Larue, Mahu, Mouton, Moulu, Richafort, Senfl, Virgilius, Verdelot; 26 Motetten, besonders in der 2. Hälfte, sind von Willaert.

Die Sammlung ist, wie ein eingehender Vergleich mit dem ersten Bibliotheksbestand (s. Verzeichnis 1) zeigt, unabhängig von diesem, vielleicht als dessen Ergänzung, hergestellt. Denn von den Werken, deren Vorhandensein in Drucken sich nach Eitner (E B) feststellen ließ, ist nur Larues Messe „Cum jocunditate“ in einem Band der Bibliothek, nämlich Dits Missae tredecim, enthalten gewesen. Von der Gesamtheit der 14 Messen aber sind 10 aus Drucken nicht bekannt, von den 75 Motetten sind 56 bei Eitner nicht verzeichnet. Viele entstammen gewiß den Sendungen der Faktoren, die der Herzog in den verschiedenen Städten Deutschlands hielt, und dem persönlichen Verkehr des Herzogs mit großen Komponisten der Zeit. Gewiß sind darunter Unica in großer Zahl; ich nenne nur die beiden wichtigsten: Josquin, „Petre tu pastor omnium“ mit dem charakteristischen Tenor (vgl. „Aus tiefer Not“)



und als schönsten Fund Senfls lange gesuchtes „Non moriar sed vivam“. Bei der Übertragung kam zu statten die ganz ausgezeichnete und sorgfältige Textunterlegung durch den Schreiber, auf die hier durchaus Verlaß ist, weil er sogar Zahl und Ort der Textwiederholungen durch ein besonderes Zeichen andeutet. Gelegentlich sind mit rotem Stift sorgfältig Akzidentien beige geschrieben, ein Zeichen für den praktischen Gebrauch dieser Bände. Ein großer Teil der Kompositionen ist vom Seminar bereits übertragen worden und harret der Verwendung im Collegium musicum. Senfls „Non moriar sed vivam“ ist, ob seiner zeitgeschichtlichen und musikalischen Bedeutung, im Anhang abgedruckt<sup>1</sup>.

In dem berühmten Briefe, den Luther im Jahre 1530 aus der Koburger Feste an Senfl schrieb, und der von der Hochschätzung und Zuneigung des großen Reformators für Senfl ein so schönes Zeugnis ablegt, bittet er ihn um einen mehrstimmigen Tonsatz über den Tenor „In pace in idipsum“, der ihn von Jugend auf erfreut habe und dessen tiefen Sinn er jetzt erst erfasse. Nun berichtet aber der Zwickauer Komponist David Köler im Tenorheft seiner „Zehen Psalmen Davids des Propheten“ (1554), wo auch der Koburger Brief in deutscher Übersetzung steht, folgendermaßen: „Auf dieses Schreiben hat Ludwig Senffel, als ein gelehrter und verstandiger Mann, dem Herrn Doktor einen andern Gesang geschickt aus dem Psalm „Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini etc.“. Darnach aber hat er im allererst seinen gesang „In pace in idipsum“ auch Componirt und zugeschickt, wie denn dieselbigen beide gesang noch vorhanden sind.“ Ging der Bitte Luthers um die Komposition des „In pace“ noch eine ebensolche um die Komposition des „Non moriar“ voraus, oder hat, wie aus einer Bemerkung Kölers erhellt, Senfl der

<sup>1</sup> Man vergleiche dazu auch H. J. Moser, Gesch. d. deutschen Musik, Bd. 1, S. 390 f. u. Luthers Werke, Ges.-Ausg., Bd. 35, S. 535 (1923). Leider liegt unser Fund zeitlich nach dem Abschluß der letztgenannten Abhandlung.

Schwermut und Todessehnsucht, die aus dem Briefe Luthers spricht; die Mahnung unerschütterlichen Vertrauens und froher Hoffnung gegenüberstellen wollen? Denn Luther ist auch das „Non moriar“ lieb und tröstlich gewesen. In dem Bericht über den Tod M. Raßenbergers von Andreas Poach (1559) lesen wir: „Es hat auch . . . D. Martinus zu derselben Zeit zu Coburg auf dem Schloß in einer Stuben dieselben Vers Non moriar . . . mit eigener Hand an die Wand geschrieben und die Noten darüber.“ Es ist der Tenor unserer Komposition, die das defekte Manuskript der Zwickauer Ratschulbibliothek zur Vollständigkeit ergänzt. Den Anfang desselben druckte Kroyer in der Vorrede zu seinem 1. Band der Senfl-Ausgabe ab. — Daß Herzog Albrecht in den Besitz der Komposition gelangt ist, darf nicht weiter verwundern, denn er steht mit Senfl bereits seit 1526 in freundschaftlicher Verbindung, von der die erhaltene Korrespondenz (Kroyer, Vorrede S. LVII—LXVII) ein schönes Zeugnis ablegt. Gewiß hat Luther diese Verbindung vermittelt. Zu wiederholten Malen erfahren wir, daß Senfl selbst oder durch seinen Mittelsmann Wangenrieder dem Herzog Kompositionen übersandt hat, und es ist zu bedauern, daß außer dem „Non moriar“ einstweilen davon nichts aufgewiesen werden kann.

Dieses jedenfalls ist ein echter Senfl. So einfach die Gesamtdisposition ist — der gegebene Tenor wird erst vom Sopran, dann vom Alt, dann nach stärkerem Einschnitt von Tenor und Baß nacheinander gebracht — so bietet doch die Stimmführung und das Verhältnis der Stimmen zum Tenor eine Fülle von Schönheit. Schon zu Anfang ist es bewundernswert, wie sich die Stimmen langsam freimachen von der objektiven Bindung der Choralmelodie, mit der sie begonnen, und zu individueller Linienführung und Ausdrucksgebung vorschreiten: die ersten 4 Takte des Altes etwa, die sie verlassen und wieder in sie einmünden, der Tenor, der sich schon nach 2 Takten emanzipiert, der Baß, der erst mit dem zweiten „Sed vivam“ zu individueller Melodik gelangt. Unverkennbar Senflisch (man vergleiche damit etwa „O Herr Gott begnade mich“ in D. d. L., Bd. 34) ist auch die Ausdrucks- und Bewegungssteigerung, die jeweils durch Eintritt syllabischer Deklamation (et narrabo) oder durch eindringliche wörtlich sequenzierende oder weiterbildende Wiederholung eines besonders ausdrucks geladenen Wortmotivs (sed vivam) eintritt. Welche Steigerungsmöglichkeiten diese einfachen Mittel bieten, zeigen etwa die Takte 5—11 oder 15—18, während zum Abschluß des ersten Teils die Bewegung in sich zusammensinkt. Doch knüpfen sich im Tenor und Baß die Verbindungsfäden zum 2. Teil, und besonders wirkungsvoll ist der Beginn des letzten Abschnitts (die 3 ersten Takte des Baßeinsatzes) und der Schluß, der sinnend und vertrauend auf dem Worte „domini“ verweilt. In der ganzen Art der Komposition liegt ein solch besinnliches Eingehen auf den tiefen Gehalt der Worte, wie es ein Zeitgenosse, Ott, in der Vorrede zu seinem Sammelwerk „115 gute und neue Lieder“ (1544) folgendermaßen ausspricht: „Und ist nit wenigens was für Psalm und ander geistlich Christlich gesang Josquini, Jsaac, Senflini, und andere treffliche meister gemacht, die haben ein solche Art, wer die Wort versteht, das er mit seinen gedanken stil stehen, und den worten muß nachdenken, da sonst, wo ers für sich allein lese, für über rauschen und der wort nit also wurde achtung nehmen.“ In diesen und Luthers schönen Worten über die Mehrstimmigkeit ist die Einstellung der Komponisten des 16. Jahrhunderts zu Inhalt und Form unübertrefflich ausgesprochen.

Doch zurück zu Herzog Albrecht! Zwei minder bedeutende Werke der Bibliothek blieben noch zu erwähnen, die, von Persönlichkeiten seines engeren Kreises stammend, Herzog Albrecht gewidmet und überreicht sind. Das erste ist des Nicolaus Neodemus fünfstimmige Psalmkomposition „Ne projicias me in tempore senectutis meae“, die ergreifenden Bezug nimmt auf des Herzogs Alterstage. Der Komponist stammt aus Erfurt, ist Professor der Mathematik an der Universität Königsberg. Die schönen lateinischen Hexameter, die jeder der 5 Stimmen ihre Aufgabe zuschreiben, seien wenigstens der Vergessenheit entriffen: Me tener arguta cantillet voce puellus — Haec adolescentis densa vox voce sonetur — Imberbis mediam vocem moduletur Ephoebus — Fervidus elato Juvenis me proferat ore — Me vir laxato consistens gutture promat. — Auf des Herzogs Lieblingsgebiet, die Förderung und Pflege des geistlichen Lieds, führt uns die Liedersammlung des Heinrich von Miltiz (Ml. 334), dem Herzog Anfang 1539 (wie aus der Zeitangabe für ein Lied zu erschließen) überreicht. Er hat sie gedichtet, die Musik dazu aber nicht selbst gemacht. Unumwunden spricht er es in dem treuherzigen Vorwort aus (vgl. Mschr. f. G. u. k. R., Jahrg. 14, Heft 12; Jahrg. 15, Heft 1). Zwei Fragen sind hier zu lösen. Wer war der musikalische Helfer? Vielleicht Hans Kugelmann, denn ein Lied S. 87 trägt die Unterschriften von Poliander und Kugelmann. War also auch Poliander, der Liederdichter und Freund des Herzogs, an den Texten beteiligt? Oder ist von diesen beiden, die 1539 beim Herzog weilten, die Miltizsche Sammlung fortgesetzt worden? Denn von S. 44 ab kommt die Musik stark zur Geltung; bei fast jedem Liede steht ein 4stimmiger Satz. Beiliegende Blätter mit Korrekturen und der 3. Fassung des „Hirsch“ (Ps. 42) führen in die Werkstatt des Textverfertigers; eine „Compositio“ des Pfarrers von Barten, wo Miltiz Pfleger war, liegt bei. Hier wird eine eingehende Sonderuntersuchung Klärung bringen.

Jedenfalls aber birgt das Werk den Fingerzeig, daß Musikalien aus dem Besitz des Herzog Albrecht auch unter den Theologica der Staatsbibliothek (Signatur Ce) zu suchen sind. Mueller verzeichnet bereits (Sammlung 108 u. 109) die beiden ersten hochwichtigen Königsberger Gesangbücher (1527) oder das Gesangbuch der Mährischen Brüder 1544 (S. 113). Dagegen stammen die Kirchengesang 1580 (S. 117, M falsche Signatur, Ce 56 qu!) bereits aus Georg Friedrichs Zeit und kamen 1582 in die Schloßbibliothek. Daneben aber stehen als besondere zeitgeschichtliche Seltenheiten Luthers „Geistl. Lieder und Psalmen“ (gedr. bei Lotther, 1540), und zwar das Gebrauchsexemplar des alten Herzogs mit seinem eigenen und eigenhändig eingetragenen Glaubenslied, oder dasselbe in der neuen Ausgabe von 1545 (gedr. bei Bapst) mit eigenhändiger Widmung der Katharina Luther an Dorothea, Herzogin zu Preußen. Genauere Durchforschung förderte darüber hinaus noch manches Einzelne zutage, etwa die Leipziger Ausgabe der „Geistlichen Lieder“ Luthers vom Jahre 1542 oder die Catechistica von Sebald Heyden mit einem 4stimmigen Hymnus des Komponisten.

Durch das Bekanntwerden mit Herzog Albrechts Musikbibliothek tun wir einen bedeutungsvollen Blick in den Geschmack eines geistig scharf umrissenen Kreises und die Verbreitungsweite der großen Werke der Zeit, sie gewährt uns in ihren Einzelheiten, zumal den Mss., nicht nur einen wichtigen Einblick in die Musikübung der Kantorei, sondern auch darüber hinaus gerade in den bisher unbekanntesten Kompositionen ein gutes Bild der Schaffenden und der Werke zumal der ersten Hälfte des 16. Jahr-

hunderts. Dem anziehenden Bild Herzog Albrechts aber fügt sich damit ein letzter bedeutsamer Zug ein. Seit v. Baczko, Joachim, Lohmeyer, Wisanski, Tschackert, Voigt allgemein zeit- und geistesgeschichtliche Studien über Albrecht und seinen Kreis veröffentlicht, hat vor allem Fr. Spitta in seinen Aufsätzen in der *Mshr. f. G. u. K.* (Jahrg. 13, 14, 17) und im *N. f. Ref.-Gesch.* Nr. 21, Bd. 6 den Schriftsteller und Dichter Albrecht in neue Beleuchtung gerückt, Th. Kroyer in seinem *Sensl-Band* über den Mäzen ausführlich behandelt. Nachdem nunmehr auch sein Musikalienbesitz festgestellt, die Reste davon aufgefunden und damit die Notwendigkeit gegeben ist, den Urkundenbesitz des Staatsarchivs nochmals nach musikalischen Spuren zu durchsuchen, dürfte die Zeit bald gekommen sein, in einer größeren Arbeit die musikalischen Bestrebungen und Leistungen Herzog Albrechts und seines Kreises vollständig darzustellen.

### 3. Die Universitätsbibliothek und die v. Wallenrodtsche Bibliothek.

Es ist ein einzigartiger Glücksfall, daß in der Art, wie Herzog Albrechts Musikalien die Bestände des 16. Jahrhunderts, so zwei mit der Staatsbibliothek später vereinigte Sonderbibliotheken, die des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts in schönster Weise ergänzen.

Die Universitätsbibliothek ist nur wenige Jahre jünger als die Schloßbibliothek; den Grundstock bildeten die Veröffentlichungen der Universität; auf Befehl des Herzog Albrecht fielen ihr auch die Dubletten der Schloßbibliothek zu. Für unsern Zweck ist es wichtig, der großen Schenkung des Mathematikprofessors Bläsing im 18. Jahrh. zu gedenken, die wertvollen Zuwachs brachte. Manches weitere Legat vermehrte ihren Bestand, 1827 wurde sie mit der Schloßbibliothek verschmolzen. — Die v. Wallenrodtsche Bibliothek ist erst 1909 in die Verwaltung der Staatsbibliothek übergegangen; sie steht in einem gesonderten Raum und ist mit eigenen Signaturen (W) versehen; die Dubletten zu dem Bestand der Staatsbibliothek sind in den wundervollen alten Räumen der Bibliothek im Dom verblieben. Sie wurde 1629 durch den preuß. Kanzler Martin v. W. begründet, durch seinen Sohn, den Landhofmeister Joh. Ernst v. W. erweitert, 1673 durch dessen Stiftung öffentliche Bibliothek, die von dem W.schen Geschlecht auch noch im 18. Jahrh. durch Schenkungen und Ankäufe vermehrt wurde.

Was bliebe über die reichen Bestände der Gotthold'schen Sammlung hinaus für das 17. Jahrh. gerade für Königsberg zu wünschen? Eine reichhaltige und vollständige Sammlung aller der Gelegenheitskompositionen, in denen — neben der Kirchenmusik — sich das Schaffen der zeitgenössischen Königsberger Komponisten spiegelt. Die aber bieten die gesammelten Universitätsflugschriften, die gewaltige Sammlung von Gelegenheitschriften, die der Universitätsbibliothek aus Bläsings Vermächtnis zufielen, und die Sammlung aller der Gelegenheitskompositionen, die sich auf Mitglieder der Familie Wallenrodts beziehen und in der Wallenrodtschen Bibliothek enthalten sind. Um die Sichtung der Bestände hat sich bereits Mueller bemüht in seinem Katalog (siehe etwa unter Albert, Eccard, Matthái, Sebastiani, Stobaeus, Weichmann). Doch übersah er den vollen Umfang nicht, so daß ihm bedeutsame Namen, vor allem Georg Kiebel, entgingen. Diesen entdeckt und die Kenntnis der Gelegenheitskompositionen erweitert zu haben, ist G. Kufels Verdienst, dessen Schrift „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr.“ als 2. Band der „Königs-

berger Studien zur Musikwissenschaft" (1923) erschien. Aber weder er, noch W. Piotrowski in seiner verdienstlichen Berliner Dissertation 1922, „Königsberger Gelegenheitskomponisten nach H. Alberts Tode“, erreichen eine auch nur annähernde Vollständigkeit. Hier sei zum ersten Male ein Verzeichnis sämtlicher Fundstellen für Gelegenheitskompositionen in der Staats- und Universitätsbibliothek gegeben; ein vollständiges Verzeichnis der Kompositionen, nach Komponisten geordnet, ist für das Archiv des Musikwissenschaftl. Seminars fertiggestellt. Die Hauptereignisse des Lebens, Freudentage und Leidesstunden, Verheiratung und Begräbnis fanden ebenso wie die Hauptfestzeiten des Kirchenjahres in der Musik ihren Widerhall. Alle Musik des 17. Jahrh. ist in diesem höchsten Sinne „Gelegenheits“musik und man tut unrecht, für dies 17. und das beginnende 18. Jahrh. die Gelegenheitskompositionen, die Glückwunsch- und Beileidgesänge, die Epithalamien, Brauttänze und Sterbelieder gering zu schätzen. Sie bieten — wie bereits von mir in der Vorrede zu obengenannter Kufelscher Arbeit ausgesprochen — keineswegs unbedeutende Musik und spiegeln in ihrer Weise sehr klar den Stilwandel der Zeit von rein vokaler Polyphonie zur „Concert-Manier“, der instrumental begleiteten und durchsetzten Monodie und Geringstimmigkeit wieder.

Aus den Beständen der Universitätsbibliothek enthalten Gelegenheitskompositionen die Bände:

Pa 127—131 (Sammlung Bläsing) Stimmbücher mit Gelegenheitskompositionen von Albert, Eccard, Huck, Kaldenbach, Kolb, Knus, Matthäi, Sebastiani, Stobaeus, Schwencckenbecher;

(ihnen wären beizufügen die Stimmbücher 13695, 13763, 66 und 67 der Gottoldschen Bibliothek (M), die weiter die Namen Crocker, Emmelius, Furter, Riccio, Schulz, Weida, Zornicht bringen, einzelne Gelegenheitskompositionen von Weichmann in 25001—004, und ein vereinzeltes Stimmbuch Pa 1666, der Kirche zu Friedland entstammend, das Gelegenheitsgesänge von Eccard und Stobaeus an deren Festlieder angebunden hat.)

Folgt die große Zahl der Einzel(Blatt-)Drucke in Folio oder Quart: Pb 30 fol. sind 7 Bände für die Buchstaben B D H K L M S (der Anfügungen!) Sie bringen neben vielen Anonymi und einzelnen auswärtigen Komponisten wie David Schmidt-Zwickau oder Chr. Krebs-Dreslau zu den obengenannten Namen vor allem die Niedels und Schwencckenbeckers hinzu, daneben sind Behnke, Eribovius, Dithmar, Lehmann, Höpner, Meisner, Reimann, Chr. Stephani vertreten; minderwichtig, doch ergiebig ist daneben Pb 13 fol. (Zilesius u. v. a.) oder Pb 113 qu. (auswärtige Komponisten), Pb 120 und 148 qu.

Dann folgen innerhalb der gewaltigen Sammlungen von Universitäts-Schriften: S 1 (12 Foliobände!) S 2 (deren 6), S 3 (deren 5). Hier treffen wir neu die Namen A. Halter, Kirchhoff, Reidhardt, Chr. Podbielski. Aus S 4 und S 5 seien Lerte zu Gelegenheitsmusiken (ohne die dazugehörige Musik) wenigstens erwähnt, ähnlich in S 73. S 43 und S 44 fol. bringen in den gesammelten Gedichten der Professoren Wolder und Köling viele Gelegenheitskompositionen mit Musik, ebenso S 99 fol., S 104 fol., S 151 (Richter). Endlich S 322 qu. (hebräische Komp., Weida, Jusius-Meißner).

Ergänzend reihen sich an die Folio- und Quartbände der Carmina und Intimationes aus der Wallenrodt'schen Bibliothek, ohne neue Königsberger Namen zu bringen (RR 5, 6, 13—15, 17, 51 — eine Gelegenheitskomposition in Sebastianis Handschrift —, 53a, 61, 62, SS 29 und 40); nur SS 5 enthält von B. Gesius (Frankfurt a. D.) die schöne Komposition des 90. Psalms auf den Tod seines Verlegers Hartmann.

Dies Werk führt uns zu den wertvollen musikalischen Seltenheiten der W'schen Bibliothek, von denen hier die erste Nachricht gegeben wird:

1. Aus dem Besitz Gottfrieds v. Wallenrodt, der mit Ernst v. W. wohl der eifrigste Förderer der Bibliothek gewesen, stammt „Le secret des Muses. Paradisus musicus testudinis, in quo multae insignis et ante hunc diem inauditae Gallicae, Germanicae, Anglicae, Hispanicae, Polonicae cantiones, nec non varia preludia, Fantasie, Tripudia, continentur . . . Auctore Nicolao Valletto. Omnia in aes incisa. (Amsterdam, Joh. Janssen 1618).“ Es sind tatsächlich, wie Eitner (Quellenlexikon) vermutet, 3 Sammlungen von Lautenstücken, Psalmen, Präludien, Fantasien, Lieder, Tänze enthaltend, aus den Jahren 1615, 1618 und 1619. Voran geht eine kurze Spielanweisung; angebunden sind geschriebene Tänze, in der Handschrift G. v. W.s.
2. Einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Frühoper im 17. Jahrh. liefert das bisher unbekannte „Pastorello musicale (Verliebt's Schäferspiel . . ., in einer singenden Musik unterhänigst vorgestellt)“, heißt es auf dem Einzeldruck des Textes in RR 51 (W), aufgeführt 1663 vor dem Kurfürsten von Brandenburg zur Feier der Verheiratung der Anna Beate v. Goldstein (adoptierte v. Wallenrodt) und Graf Gerhart v. Dönhoff. Die Worte sind von Köling, die Musik von Joh. Sebastiani, vollständig in seiner eigenen Handschrift erhalten. — Das anziehende Werk, das den Typus der Madrigaloper noch deutlich zeigt, aber mit komischem Einschlag, wird in einer im Seminar soeben entstehenden Arbeit über H. Schütz und H. Alberts Opern ausführlich behandelt werden.
3. Mich. Weida, Discursus musicus (Danzig 1628). Der Verfasser ist, wie der Titel ausweist, 1627 Organist am Dom zu Königsberg (gegen Eitner!). Die theoretische Schrift ist nicht nur bemerkenswert durch eine gute und knappe Zusammenfassung der musikalischen Elementar- und Kompositionsregeln, sondern auch durch ein allerdings schon sehr verdunkeltes Erkenntnis über die kosmische Bedeutung der Musik.

Neben den genannten fallen die übrigen Musikalien weniger schwer ins Gewicht: Die wenigen Theoretiker des 16. Jahrh., Kosswicks „Compendiaria artis Musicae editio“ (1516), Calvisius' „Exercitationes“ (1600) und „Compendium Musicae“ (1602), oder fürs 17. Jahrh. die schöne Ausgabe der Arien Alberts, der Weichmanns „Sorgenlägerin“ (1648) und Voigtländers „Oden“ (1650) angebunden sind, ein bisher unbekanntes Exemplar von Sebastianis Passion, die Psalmen von Riccius, Eccard und Stobaeus (1590), das „Florilegium Portense“ von Vodenschlag (1618), Just. de Harduyns „Godelike Lofsangen“ (1620), Joh. Joach. Wittes Kirchenkantate: Jesu . . . Süßigkeit, Königsberg 1688 (nicht bei Eitner), oder Maukisch-Strutius „Geistliche Andachten“ für die Festzeiten (4 Bändchen, Danzig 1656) und „Geist. Sing- und Betstunde“ (Danzig 1657), oder endlich Neanders Bundeslieder (Komponist J. Strattner), Auflagen von 1698 und 1707 (vgl. Eitner).

Damit ist der Kreis der Bibliotheken und Sammlungen, die als Ganzes Eigentum oder Verwaltungsgut der Staats- und Universitätsbibliothek geworden und ihren Musikbeständen wertvollen Zuwachs gebracht, geschlossen.



#### 4. Schenkung aus der Bibliothek des Instituts für Kirchenmusik und Gesang. Zerstreutes.

Der Musikalienbesitz der Bibliothek ist damit noch nicht erschöpft. Manches Einzelne ist ihr im Laufe der Zeit übergeben worden. Da sind noch Theoretiker des 16. Jahrh. (Ornitoparch, Reisch, Faber u. a.); einzelne Stimmbücher und vollständig in Stimmbüchern erhaltene Werke, so 3 einzelne Stimmbücher der Kirche von Friedland (f. o. Pa 1666 oct.) oder die herrlich gebundenen Bände von Pa 119 qu. (Inhalt M, Sammlung 31 und 34), oder Pa 134, ein besonders schönes Exemplar der Festlieder von Eccard und Stobaeus (1634) aus dem Besitz der kurfürstlichen Kanzlei. Leider sind gerade Kirchenbibliotheken und Nachlässe (mit Ausnahme des Hagenschen Nachlasses, der eine Lautensuite von Baron und handschriftliche Lautenmusik enthielt) in musikalischer Beziehung wenig ergiebig gewesen; auch die wenigen handschriftlichen Stammbücher enthalten außer einem hübschen Kanon des Kantors Emmelius nichts. Von fachlichem Interesse dürfte sein ein handschriftlicher „Liber responsorium quae ad Vigiliis in Festis majoribus cantantur (Trappae 1693)“, weil sowohl die Choralnoten, als auch die Textbuchstaben mit Hilfe von Schablonen gemalt sind.

Dagegen war es möglich, in jüngster Zeit der Bibliothek noch einzelne wertvolle Musikalien zuzuwenden. Als im Jahre 1922 das Institut für Kirchenmusik und Gesang an der Universität neu organisiert wurde, fand der Schreiber dieses auf dem Boden der Universität die alten Bestände des Instituts aus dem 19. Jahrh. wieder auf. Hier erschloß sich in kleinstem Rahmen nochmals ein Bild der Hauptbetätigungsgebiete der „Kenner und Liebhaber“ seit 1810, dem Gründungsjahr des Instituts: Klassische Vokalpolyphonie, Männergesang, Lied- und Instrumentalmusik. Der Finder hielt es für seine Pflicht, die historisch wichtigen Stücke der Staatsbibliothek zu überweisen.

Von allgemeiner Bedeutung ist zunächst ein Zelters-Autograph „Die Kunst des Augenblicks“; wenigstens ist das Ms. durch eine handschriftliche Eintragung als solches bezeichnet. Nach Eitners Quellenlexikon Art. Zelter besitzt jedoch die Bibliothek der Berliner Singakademie diese Komposition in Zelters eigenhändiger Niederschrift. So war sorgfältige Nachprüfung geboten. Zum Vergleich lagen vor:

1. „Die Kunst des Augenblicks“ von Schiller. Musik von Zelter. — In Zelters Hdschr. Bibl. der Berl. Singakademie. Mit Datierung 7. Januar 1805.
2. Das angebliche Königsberger Autograph. Andere Schrift. Datierung ebenfalls 7. Januar 1805.
3. Der Druck der Komposition, Berlin bei Günther (B. V.).
4. Der Druck der Komposition, Berlin bei R. Werkmeister (B. Rgsbg.), genau übereinstimmend.

Die Vergleichung ergibt, daß das Berliner Autograph nicht als Vorlage für den vorhandenen Druck gedient haben kann, da der Druck viele Änderungen (fast ausschließlich Verbesserungen) gegenüber dem Autograph aufweist. Diese merkwürdige Tatsache ist durch die aufgefundenene Königsberger Fassung aufgeklärt. Die schwarzen Noten und der Text derselben sind von einer andern als Zelters Hand geschrieben, und zwar bringen sie wörtlich die Fassung des Autographs, das die erste, in Kleinigkeiten vielfach sofort geänderte Niederschrift darstellt. Außerdem hat das Königs-

berger Exemplar viele Korrekturen mit roter Tinte in derselben Handschrift wie das Autograph, also von Zelters Hand. An Hand einer sorgfältigen Einzelverglei- chung, die hier aus Raumgründen nicht wiederholt werden kann, ergibt sich: daß die Ver- besserungen wesentlich und sich sowohl auf die Musik (Führung der Singstimmen und Instrumentalbegleitung, hier etwa die Ausführung der Klavierbegleitung und die Verwendung der Clarini), als auf die Textunterlegung und die Vortragsbezeichnungen (etwa die stilcharakteristische Anweisung zum Bass-Solo „Frei und rührend vor- getragen“), beziehen, daß einige von ihnen nachträglich von Zelter im Autograph nachgetragen sind, doch bei weitem nicht alle. Es ergibt sich, daß in dem Königs- berger Exemplar eine sofortige Abschrift des Autographs (vielleicht von Zelters Gattin?) mit Zelters eigenhändigen Verbesserungen mit Sicherheit festzustellen ist und daß dieses dem Druck zu Grunde gelegen haben muß. Die Herkunft der Fassung des Druckes wäre ohne den Königsberger Fund, der in dieser Hinsicht also doch die Be- zeichnung eines Zelter-Autographs verdient, ungeklärt geblieben. Für den Biographen aber bietet das Verhältnis der beiden Fassungen einen überraschenden Einblick in die kleinlich-feine Arbeitsweise Zelters. Die Jahreszahl 1786 bei Eitner ist zu verbessern.

Anlaß zu einer ähnlichen nicht minder lehrreichen Vergleichung gibt die Auf- findung einer Motette von D. E. Baron v. Grotthuß (1780). Eitner verzeichnet, daß die Berliner Bibliothek von ihm in Ms. 199 die Motette „Herr höre meine Worte für 4 St. und Instr. mit Verbesserungen von Ph. E. Bachs Hand“ besitzt. Diese Nachricht ist dahin zu berichtigen, daß das aufgefundene Königsberger Exemplar die eigenhändige Niederschrift des Komponisten darstellt, der in einer ausführlichen Nachschrift berichtet, daß er „noch 1780“ Bach die Komposition übergeben; sie sei von ihm durchgesehen, verbessert und einige Male öffentlich aufgeführt worden. Zu- gleich gibt er im Einzelnen genau an, welche Verbesserungen Ph. E. Bach vorgenom- men. Das Berliner Exemplar aber aus Ph. E. Bachs Nachlaß ist das zu jenen Aufführungen (deren Datum auf dem Titelblatt verzeichnet steht) benutzte Gebrauchs- exemplar Bachs in der verbesserten Fassung. Welche Verbesserungen Bach vorgenom- men, wird erst aus dem Königsberger Exemplar ersichtlich; er besserte gelegentlich das harmonische Gerüst und machte vor allem die melodischen Linien flüssiger. — Die Komposition, deren Kunstwert nicht überwältigend, ist für Königsberg wichtig als Dokument, daß so, wie enge stilistische Beziehungen der Klavierwerke von Königs- berger Komponisten, vor allem Ch. W. Podbielskis Sonaten 1780 und 83 zu Ph. E. Bach deutlich, auch persönliche Beziehungen Königsberg-Hamburg nachzuweisen sind. — Sodann aber gehörte der Baron v. Grotthuß zu jenem ausgezeichneten Königsberger Dilettantenkreis, der in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. das musikalische Leben Königs- bergs trägt.

Auf ihn weist der dritte glückliche Fund hin:

Lieder beym Klavier. In Musik gesetzt und Ihro Hochfürstlichen Durchlaucht der Frau Herzogin Friederika Amalia zu Schleswig Holstein-Beck u. c. zu- geeignet von Wilhelm Ferdinand Halter, Hochfürstl. Holstein Beckscher Sekretär. Berlin 1782 bey Arnold Weber. (Schönes gestochenes Titelblatt mit Instru- menten-Abbildungen.)

Eitners Quellenlexikon weist das Erscheinen dieser Liedersammlung nach, von der aber bisher kein Exemplar bekannt war. So erwähnt sie auch M. Friedlaender

nicht in der Bibliographie seines Werkes „das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“. Die Sammlung enthält 37 Lieder, darunter außer den in jener Zeit mehrfach komponierten Gedichten von Claudius (6), Miller (2), Dverbeck (1), Gleim (1), Boß (1), Klopstock (1), Hagedorn (1), Hölty (2), Bürger (7), Goethe (1), Graf zu Stolberg (2) auch 11 Lieder, die bisher und weiterhin nicht vertont sind. Die Dichter sind Gottl. Leon, Madame Gökkingk (2), Jakobi (4), Hermes (aus „Sophiens Reisen“), Pfeffer, Weise (?), Frhr. v. Kreuz. Die Kompositionen sind in der Unmittelbarkeit der Empfindung und Sorgfalt der musikalischen Einkleidung den guten Schöpfungen der Zeit beizuzählen. Neben dem musikalischen Inhalt erweckt die Liste der Subskribenten besonderes Interesse. Aus Berlin haben 33 Musikfreunde (darunter der Organist Wolff aus Stettin), aus Frankfurt a. d. Oder 6, aus Stargard 10, aus Königsberg 55 sich zum Bezug verpflichtet. Hier entrollt sich uns mit einem Schlage der ganze Kreis der Königsberger Musikliebhaber: Kaufleute, Offiziere, Privatpersonen (wie der Baron v. Grotthuß), auch Musiker, wie der Organist Schulz oder Poddbielskis Tochter fehlen nicht. Einen ähnlichen Hinweis bergen die Widmungen der 12 Klavierfonaten Chr. W. Poddbielskis (s. o.) an 12 „Standespersonen“. Die erste Sammlung enthält übrigens auch eine Sonate für W. F. Halter. — So konnte im Seminar dieser kleine Fund zum Anlaß genommen werden, das Musizieren der Dilettanten zu Königsberg in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. eingehend zu behandeln. Die Arbeit darüber bringt auch eine eingehende Würdigung des Halterschen Werkes. Zum Schluß seien noch VIII Fugen von Friedmann Bach in W. Fr. Halters Handschrift und die Klavierstimme eines Klavierkonzerts von Fleischmann als Funde nachgetragen. Der Titel des letzteren stimmt mit Citner überein, die Besetzung kann hier nach einer handschriftlichen Bemerkung auf dem Titelblatt ergänzt werden: 2 Violini Viola Basso Flauto, 2 Oboi, 2 Corni Fagotti, 2 Clarini Timpani.

Als letzte willkommene Ergänzung der Bestände von lokaler Wichtigkeit, doch auch als allgemeiner Musikalien-Zuwachs von nicht zu unterschätzender Bedeutung, gingen sodann in jüngster Zeit die Bestände der ältesten Königsberger Musikalien-Leihbibliothek (gedruckte Kataloge mit vielen Nachträgen aus den Jahren 1860 und 1872) in den Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek über, als Geschenk der um das Königsberger Musikleben hochverdienten Musikalienhandlung R. Jüterbock. Sie enthalten die bedeutenden Vokal- und Instrumentalwerke der Frühklassik, Klassik und Frühromantik in einer guten Auswahl, die auch wertvolle und wenig bekannte Königsberger Werke einschließt.

Damit ist der Kreis der musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek einstweilen geschlossen. Um von ihrem Umfang ein Bild geben zu können, mußte sich der Verfasser auf kürzeste Zitierung und Beschreibung beschränken. Deshalb sei darauf hingewiesen, daß ausführliche Beschreibungen und Verzeichnisse, etwa der Handschriften aus Herzog Albrechts Bibliothek und der Königsberger Gelegenheitswerke des 17./18. Jahrh. und ihrer Komponisten im Archiv des Seminars vorhanden. Mit Freuden hat sich das Seminar der Durchforschung der Bibliothek gewidmet. Denn ihr Bestand ist auch mit den aufgezählten Werken und Sammlungen noch nicht erschöpft. Auch in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrh. sind die musikwissenschaftlichen Neuerscheinungen der Bibliothek einverleibt worden. Doch blieb naturgemäß, da ein Fachmann fehlte, manche Lücke. Seitdem die Musikwissenschaft

aber an der Universität vertreten und fachwissenschaftliche Bearbeitung eingesetzt, ist die jetzige Leitung in großzügiger Weise an Auffüllung und Ausbau der musikwissenschaftlichen Bestände gegangen; zugleich hat sie die mühevoll aber höchst notwendige Arbeit unternommen, die nur numerierten Musikalienbestände der Gotthold'schen Bibliothek neu zu ordnen und zu signieren.

Versucht man nunmehr auf Grund all dieser Feststellungen die Bändezahl der „Musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek“ zu errechnen, so dürfte nach genauer Nachprüfung die Zahl 55000 die richtige sein. Damit rückt die Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg in die Reihe der musikwissenschaftlich bestausgestatteten Bibliotheken, eine Tatsache, die gerade in Hinblick auf das Fehlen einer andern großen Bibliothek im ganzen deutschen Osten und die derzeitige Abschließung der Provinz von größter Bedeutung für die deutsche Musikkultur im Osten ist.

Ein unübersehbares Feld für die Arbeit des musikwissenschaftlichen Seminars eröffnet sich hier, von der wir in unsern „Königsberger Studien zur Musikwissenschaft“ bald Proben vorzulegen hoffen und die sich natürlich auch auf die andern Bibliotheken und Archive Königsbergs erstreckt, den Urkunden- und Korrespondenzschatz des Staatsarchivs, Stadtarchiv und Stadtbibliothek (wo H. Güttler im Verfolg seiner Studien über das Königsberger Musikleben im 18. Jahrh. Riedels große Komposition des ganzen Matthäus-Evangeliums und der ganzen „Geheimen Offenbarung“ vorgefunden) und Universitätsarchiv und -Akten. Auf gelegentlichen Reisen und durch Sonderaufträge werden nach und nach auch die Büchereien der ganzen Provinz durchforstet. Der jungfräuliche Boden, auf dem sich unsere Arbeit vollzieht, läßt auf weitere Funde hoffen.

### Anhang.

Ludwig Senfl: Non moriar.

H =  $\frac{3}{4}$

Non mo - - ri - ar , non mo-ri - ar sed vi - - vam

Non mo - - ri - ar sed vi - vam, sed

Non mo - - ri - ar

Non mo - - ri - ar sed vi - - non mo-ri - ar sed vi - - vam, sed vi - - vam, sed vi - - vi-vam non mo-ri - ar , sed vi - vam sed sed vi - - vam sed vi - - vam

vam et nar - - ra - bo o - - pe- vam, sed vi - vam , sed vi - vam et narra-bo o-pe-ra vi - - vam , sed vi - vam, et nar-ra-bo o - - - pe- sed vi - - vam sed vi - - vam, et nar-ra-bo o-pe-ra

ra do - mi - ni Non  
do - mi-ni, do - - - mi - ni Non  
ra do - mi-ni. do - mi - ni, do - - - mi - ni, do - - mi - ni  
do - - mi - ni, do - - - mi -

mo-ri - ar sed vi - - - vam, sed vi - - - vam sed  
mo - - - ri - ar sed vi - - - vam  
Non mo - - - ri - ar sed vi - - - vam  
ni do - - mi - ni, non mo-ri - ar sed vi - - - vam sed

vi - vam sed vi - - - vam et nar-ra-bo o-pe-ra do - -  
et nar - - - ra - bo o - - - pe - ra  
vi - - - vam, sed vi - - - vam et nar-ra-bo o-pe-ra do - -  
vi - - - vam sed vi - - - vam et nar-ra-bo o-pe-ra do - - - mi-

mi-ni, do - - - mi - ni, do - - - mi - ni.  
do - mi - ni, do - mi - ni.  
- mi - ni, do - - mi-ni, do - - mi-ni.  
ni, do - - - mi - ni, do - - mi-ni

Non mo - - - ri - ar, non mo -  
Non mo-ri - ar, non mo - - - ri - ar sed  
do - mi-ni. Non mo - - - ri - ar  
do - mi-ni, do - mi - ni, do - mi - ni, sed vi - vam, sed vi -

ri-ar sed vi - - - vam, sed vi - vam, sed vi - vam et  
vi - vam, sed vi - vam, sed vivam, sed vi - vam, sed vi - - - vam  
sed vi - - - vam et na - - - ra -  
vam, sed vi - vam, sed vi - vam, sed vi - vam et

nar-ra-bo o-pe-ra do - - mi - ni et  
 et nar-ra-bo o-pe-ra, o - pe-ra do - - - - mi-  
 bo o - - pe - ra do - mi - ni  
 nar-ra-bo o-pe-ra do - - - mi - ni

nar - - ra - bo o - - pe - ra do - mi -  
 ni et nar-ra-ba o - - pe-ra do-mi - ni, do - mi-ni, do - -  
 et nar - - ra - bo o - pe - ra do - mi - ni, do - mi-  
 Non

ni. Non mo - - - ri - ar sed  
 mi - ni, non mo - ri - ar, non mo - ri - ar sed vi - vam  
 - ni. Non mo - ri - ar sed vi - - - - - vam, sed  
 mo - - - ri - ar sed vi - - - - - vam



vi - vam et nar-ra - bo o - pe - ra do - -

et nar-ra - bo o-pe - ra, et nar-ra - bo o - pe-ra, o - pe - ra

vi - - - - - vam et nar - ra - bo o - pe - ra do - - - -

et nar - - - ra - bo o - - pe - ra

- - mi - ni, do - - - mi - ni, do - - - mi - ni.

do - mi - ni, do - - - mi - ni, do - - - mi - ni.

- - - mi - ni, do - - - mi - ni.

do - mi - ni, do - - - mi - ni.

## Spezielles über Form und Inhalt der spanischen Münchener Kodizes

Von

Albert Geiger, Weilheim

Für die spanischen Ccs. mus. 133/199<sup>1</sup> der Münchener Staatsbibliothek ergibt sich in formell-stilistischer Beziehung im allgemeinen folgendes Bild: Estribillo-Copla-Estribillo. Die Gesamtanlage entspricht der dreiteiligen Da Caposform mit dem Schema A B A. Die fast immer arios und solistisch gehaltene Mittelpartie der Copla erfährt hier und da durch einen als „Respuesta“ bezeichneten chorischen Satz, der meist dem Hauptteil entnommen ist und gewöhnlich refrainartigen Charakter zeigt, eine wertvolle Bereicherung. In wenigen Fällen wird zu Beginn des Stückes noch eine „Introducción“ vorausgeschickt, welche gleich der Copla in rein monodischer Gestalt auftritt und wie diese nicht durchkomponiert erscheint; zuweilen wird die Introducción durch eine knapp gehaltene mottoartige Chorchomophonie ersetzt, wie ähnliche Gebilde auch im Cancionero musical, im Sablonaraliederbuch und im Pedrellschen „Teatro lirico“ sich finden.

Der Estribillo enthält besonders gegliederte Sätze, die nach Strophenzahl beliebig variiert, aber nie ganz durchkomponiert sind. Unsere Stücke gleichen also teils der Variationskantate, teils der abschnittsweise durchkomponierten Kantate; oft ergeben sich Mischformen zwischen beiden. Inwieweit sie als kantatenhafte Kompositionen zu betrachten sind, wird später erörtert werden.

Am meisten vertreten ist der Vokaltyp, welcher die Verbindung zwischen Monodie, Mehrchörigkeit und konzertierendem B. c. erstrebt. Die mit reichen Reprisenbildungen ausgestatteten Strophen beginnen größtenteils mit dem Vortrag einer straff gegliederten villancicoähnlichen Solomelodie<sup>2</sup>, die entweder einer gleichen Stimme, meist dem Tiple, zufällt<sup>3</sup>, oder oehetmäßig auf verschiedene Stimmen sich verteilt<sup>4</sup>; dabei ist merkwürdig, daß die betreffende Solomonodie meist expositionellen Charakter trägt, also das motivisch-thematische Material für die nachfolgende Strophenvariation schafft.

Das einleitende Stichwort, regelmäßig ein Anruf<sup>5</sup>, wird zuweilen unter deutlicher Trennung von der ersten Textphrase devisenartig vorausgesetzt. Die Strophenwiederholung erfolgt in der polychoren Barockstilistik entsprechenden Manier. Alternierende Chöre von meist gleicher Stimmenzahl werden teils im strengen homophonen Satz, teils mit mäßiger Polyphonie symmetrisch gegeneinandergestellt, wobei es oft zu kunstvollen Engführungen und hübschen Verschränkungen der Stimmen kommt. Zur Erzielung wirkungsvoll kontrastierender Klangschattierungen verarbeiten die spanischen Komponisten die Initialsätze so, daß zugleich mit der in den Cabezas vor-

<sup>1</sup> Vgl. die diesbezüglichen Vorstudien in der *ZfM* V, S. 9/10, S. 485—505.

<sup>2</sup> Vgl. die Anfangsabschnitte der Ccs. 147, 149; 152—154, 158/59; 170; 180/81.

<sup>3</sup> Vgl. die Einleitung zu Cx. 180.

<sup>4</sup> Vgl. Cx. 153.

<sup>5</sup> So im Portugiesenvillancico des Cx. 141 der Anruf: „valemtão“.

gezeichneten Motivzerlegung eine Strophe nur homophone, die andre nur polyphonisierende Bildungen bringt, indes weiterhin homophone Hauptchöre mit polyphonisierenden Gegenchören dialogisieren und umgekehrt.

Wie in den geringstimmigen Villancicos des gleich nach 1600 entstandenen Sablonaraboder der Echoeffekt, allerdings in Anlehnung an den Wortwitz, eine wichtige Rolle spielt, so noch mehr in unsern breitangelegten spanischen Kantaten. Während dort die Echowirkung durch Wiederholung der nämlichen Phrase mit gleichen Stimmen geschieht, bildet sich hier der Nachhall tonmalerisch nach vorausgedeutetem Solomotiv oder in imitatorischer Verknüpfung mit dem letzten Verschluslaut; in den polyphonisierenden Chorpartien treffen wir zuweilen Melodiefloskeln, die „in fuga ad semibreve“ durch sämtliche Stimmen geführt sind und infolgedessen mehrfachen Widerhall erzeugen, manchmal verliert sich das Echo im Totalchor, besonders bei kadenzierenden Abschlüssen. Das Gesagte mögen folgende Beispiele beleuchten:

a) Nr. 8; Seguidilla des Münchner Sablonarachorbuches:

Takt 5.

Que me dan mil e - no - jos o - jos, e - no - jos, o - jos, e - no - jos, o - jos  
Dijo en-tran-do en la ca - ma, a - ma; la ca - ma, a - ma; la ca - ma, a - ma

Einleitung zur Musik des Cx. 142 (Villancico a 8; »Recozijos, alegrías« von Felipe Madre de Dios).

b)

Re - co - zi - jos!

Re - co - zi - jos!

Re - co - zi - jos!

Cx. 191 anon.  
Takt 35.  
Fue - go  
Fue - go

## Cx. 134. 8stim. Villancico „zum hl. Bernhard“ v. Torices (1697).

Takt 42.

I. Chor. e-chos ze-le-bren los triun-fos las glo-rias las glo-rias

II. Chor. los triun-fos los triun-fos

B. C.

## Cx. 170. Villancico à 8 „a nuestra Señora“ v. Ortiz de Zárate.

Takt 11.

I. Chor.

II. Chor. Quién es e-sta que na-ce co-mo la au-ro-ra

B. C.

Innerhalb der Chorbildungen lassen sich verschiedenartige Einsätze nachweisen; häufig ist die paarweise Imitation, die auf vorausgehende Duostellen folgt und bald in den Außen-, bald in den Innenstimmen, hier mit gleichen, dort mit verschiedenen Themen eintritt. Zu Beginn einer Ensemblehomophonie begegnen wir mitunter dem aus der venezianischen Vokalmusik stammenden anakrusisartigen Vorschlag, so in Cx. 153:

## Cx. 153. Marienvillancico von Galán.

Takt 33.

I. Chor. bus-cad de la vi-da

II. Chor.

B. C.

Diese eigentümliche Art von Stimmeintritt beabsichtigt die tonale Verbindung mit dem Auslaut des vorangehenden Chores. Korrespondierende Paralleleinsätze mit gleichen Melodiephrasen sehen wir zeitweise zur Steigerung des Ausdrucks verwendet, besonders bei Sequenzfiguren, wie:

Cx. 141. Villancico betitelt »Portuguér« von Madre de Dios.

II. Chor. *nã cho - reis* *nã cho - reis*

B. C. *nã cho - reis* *nã cho - reis*

Selbstverständlich benützen unsere Komponisten bei Einführung der Stimmen auch schwierigere Imitationsformen; so überrascht Madre de Dios im Finale des Weihnachtsvillancico „Valentão dos meos olhos“ mit einem regelrechten Vergrößerungskanon in der Sekund, womit die Tiples im rhythmischen Gegensatz zu den mit diminuierten Motiven arbeitenden Unterstimmen beginnen.

Aus dem Schluß des polyphonen Weihnachtsvillancico; »Valentão dos meos olhos«.

I. Chor. *nã cho - reis* *nã cho - reis*

II. Chor. *nã cho - reis* *nã cho - reis*

B. C. *nã cho - reis* *nã cho - reis*

Die Geschicklichkeit, mit welcher unsere Ccs.-Autoren in den polyphonen Chorsätzen die Motive thematisch verknüpfen, geht auf die Kontrapunktik des a cappella-Villancico zurück. Die Vorführung des Themenmaterials erfolgt hier zunächst in einem streng imitierenden Duosatz mit gemischten Stimmen, wobei jede melodische Phrase in der Nachahmung ihren Text behält. Der spanische Musiktheoretiker Andrés Lorente veröffentlicht in der 1672 erschienenen Kompositionslehre „El porqué de la música“ solchen niederländischer Kunst nahestehenden Polyphonvillancico, welcher möglicherweise von einem der im Werke erwähnten Meister wie Romero, Roger, Guerrero, Lobo oder Juan Esquivel stammt.

tp. *B. 1. Mirando - se e - sta* *B. 2. de un Dios el A - mor*

ten. *Miran-do - se e - sta* *de un*

<sup>1</sup> S. 603 ff.; Exemplar in der Rosenthalschen Antiquariatsbibliothek zu München.

B. 3. un jo - ven za - gal B. 4. se admi - ra de ver B. 5. que bril - le al  
 Dios el A - mor B. 3. un jo - ven za - gal. B. 4. se ad - mira de  
 nacer lu - ces lo mor - tal lu - ces lo mor - tal.  
 ver B. 5. que bril - le al na - cer.

Diesem Schulbeispiel zufolge werden die skalenartig aufgebauten Motive mit den Versen anfangs solistisch wiederholt, dann aber in Engführungen neuen Phrasen entgegengesetzt. Die an das Duo sich anschließende fünfstimmige Bearbeitung weist bereits eine kompliziertere Faktur auf, die namentlich in den mannigfachen Stimmkombinationen und häufigen Echorepetitionen in Erscheinung tritt. Man studiere in dieser Beziehung gleich die Anfangssätze der Komposition:

W. I.  
 B. 1. Mi - ran - do - se esta B. 2. de un Dios el A - mor B. 2.  
 B. 1.  
 B. 3. un jo - ven za - gal, B. 4. se ad - mi - ra de  
 W. II.  
 B. 2.  
 B. 1.

V. 5 que brille al nacer.  
ver

homophonierende Kadenz.

Beim Vergleich mit so manchem polyphonen Satzgefüge unserer Ccs., beispielsweise der Einleitung zum Villancico „Al fenix del sol“ ergeben sich sofort Ähnlichkeiten in bezug auf Einsatz, Führung und Vertauschung der Stimmen, wie hinsichtlich der Gruppierung und Auswechslung der Chöre.

Cx. 186. Anonym Villancico a 8.

I. Chor.

V. 1. Al fe - nix del sol, V. 2. a - plau - de fe - sti va,

V. 1. Al fe - nix del sol, V. 2. a - plau - de fe - sti

II. Chor. cristal I. Chor.

con voz Al fenix del sol

va con voz de cri - stal

II. Chor.

Was nun die Themenbehandlung in den homophonen Chorsätzen unsrer Stücke betrifft, so können wir folgendes festlegen: Es wird der motivführenden Stimme, soweit sie nicht von Akkordpartien begleitet ist, eine weitere, der Exposition entnommene Phrase gegenübergestellt; ja, es werden zuweilen in die homophonen Chor-

gefüge gleich mehrere Motive und deren Umkehrungen verwoben; bei Wiederholungen findet ein lebhafter Austausch der Stimmen statt; oft tritt der Fall ein, daß die Villancicomelodie inmitten der Periode an eine andere benachbarte Stimme übergeht und dann mit dem harmoniefüllenden Begleitmotiv sich begnügt, wie folgendes Beispiel<sup>1</sup> aus Cx. 158/9 beweist:

tp. 1. Marienvillancico: hidalgo.

Ve-nid a la mi-sti-ca fie-sta ve-nid, cor-red cor-te-sa-nos del cie-lo cor-red.

tp. 2.

Hinsichtlich der Art, wie die verschiedenen Estribillostrophen vertont sind, lassen sich mehrere Typen unterscheiden.

Bei manchen unserer Stücke sind die Strophen so komponiert, daß unter Beibehaltung der gleichen Villancicomelodie über ostinatem Baß ein Wechsel in der Satz-ma-nier und Stimmgruppierung eintritt. Das soll beispielshalber an dem doppelchörigen „Valga de Dios“ von Romero gezeigt werden. Der siebenstimmige<sup>2</sup> Kan-tatenvillancico mit gleichbleibenden, halbsequenzmäßigem Baß<sup>3</sup>

ver-sieht die den Kern des Ganzen bildende volkstümliche Melodie:

Vordersatz = a.

Nachsatz = b (Sequenzmotiv!)

in den lückenlos aneinandergereihten Strophen mit folgenden Stilvarianten:

1. Str.: Vordersatz: homoph. I. Chor. Nachsatz: imitierendes Duo zwischen beiden Oberstimmen des 2. Chores mit solistischem Einsatz für tp. 1.  
Repet.: Chordialog mit Engführung u. Ensemble: II. Ch. I. Ch. II. Ch. I. Ch.; II. Ch. u. I. Ch. (Ensemble).
2. Str.: Vordersatz wie oben, Nachsatz wie zuvor, aber mit Stimmentausch.
3. Str.: Vordersatz: homoph. II. Chor. Nachsatz: imit. Duett zw. beiden Oberstimmen d. I. Ch. mit solistischem Einsatz der tieferen Stimme.

<sup>1</sup> Die Hauptstimme mit dem Villancicomotiv bezeichne ich mittels darüber gesetzter ediger Klammer.

<sup>2</sup> Das Stimmverhältnis in Cx. 176 ist 3:4; also für den I. Chor Tiple, Alt, Tenor; für den II. Chor Tiple 1; Tiple 2, Alt, Tenorbajo; dazu tritt Harfencontinuo.

<sup>3</sup> Dieser Baß weist belanglose Modifizierungen auf, die einerseits in Vereinfachungen, andererseits in eintaktigen Dehnungen bestehen; der Teilanfang verzichtet hie und da auf die melismatischen Nebentöne; überzählig ist der bezifferte Akkord nach dem dritten Sequenzglied.



4. Str.: Vorderfaß wie zuvor. Nachfaß: Dialogisieren der Chöre I. Ch. II. Ch.; I. Ch. II. Ch.; I. Ch. u. II. Ch. (Enf.)
5. Str.: Vorderfaß: homoph. Totalchor. Nachfaß: imit. Duett zwischen beiden Tondren d. II. u. I. Ch.
6. Str.: Vorderfaß = 1. u. 2. Str. Nachfaß: wie in der 3. Str., aber schärfer rhythmisiert, mit solist. Einfaß der hohen Stimme und Akfordbrechung<sup>1</sup>.
7. Str.: Vorderfaß = 3. u. 4. Str. Nachfaß: Duettimitation zwischen tp. 1 u. Alt im II. Ch.
8. Str.: Vorderfaß = 5. Str. Nachfaß: Dialoge mit Ensemble. Nachhall: I. Ch. II. Ch.; I. Ch. II. Ch. I. Ch. II. Ch. (Schlußkadenz im Totalchor).

Das musikalische Schwergewicht liegt auf der Einleitungsstrophe, denn sie wird in ihrem Nachfaß wiederholt, während die übrigen Strophen auf das Mittel der Dehnung vollständig verzichten, also nach dem knappen Schema a b komponiert sind. Der ästhetischen Forderung, daß die vokalen Sätze unter sich wie in ihrer Beziehung zum Ganzen wohlproportionierte Verhältnisse aufweisen, ist vollauf Genüge geleistet. Anfangs- und Schlußperioden zeigen alle Strophen hindurch wirkungsvolle Kontrastierung; die Einleitungssätze der Strophen 1—5 entwickeln sich mit der gleichen Gesetzmäßigkeit: I. Ch., II. Ch., Ensemble, wie die entsprechenden Partien der übrigen Strophen.

In den Nachsätzen halten duettierende Solomonodien und responsorische Chöre einander das Gleichgewicht in der Weise, daß je zweimal Duettierung und ebenso oft Dialogisierung mit stets ausgewechselten Chören erfolgt. Endlich wäre noch zu beachten der imponierende Gegensatz zwischen mit gewaltiger Tonmasse anhebendem Vokalpart der fünften Strophe und dem durch Solostimmen gleicher Klangfarbe wirksam abgedämpften Nachfaß.

Außer diesem Typ der nicht durchkomponierten leitmotivisch geschlossenen Variationskantate treffen wir unter unsern mehrchörigen Villancicos auch Stücke, in welchen teils variierte, teils anders komponierte Strophen vorkommen. Am besten ist der Mehrteiligkeit anstrebende Mischtyp vertreten in der den Weg zur spanischen Spät-kantate weisenden, klangvollen Komposition „El clarin sonoro“ des José Farras.

Der Villancico bringt zunächst eine aus heiteren Clarinfiguren gewobene Duettimitation, welche wie ein Opernprolog uns in die rechte Stimmung versetzt. Der Abschluß erfolgt mit einem echoartig verklingenden Continuatornell. Die dialogisierende Wiederholung des Anfangsteiles wird so variiert, daß zu den clarinnachäffenden Tonmassen als Akfordstützen wuchtige Glocken- und Fanfarenmotive hinzutreten und Dehnungen durch feierliche Wiederklänge geschaffen werden. Der selbständige Mittelsatz besteht aus einer villancicoartigen Solomonodie mit chordialogem Ausklang und einem mit „airoso“ überschriebenen, stark polyphonierenden Gebilde, das in steter Wiederkehr festliche Fanfarenklänge mit kampflustigen Arma- und Guerrarufen mischt. Am Schluß ertönt die Einleitungsmusik, aber in bedeutender Verkürzung und mit kräftigem Ensemblefinale. Durch die Identifizierung der Endperiode mit der Anfangspartie wird der einheitliche Charakter der Komposition gewahrt. Die solistischen Coplas heben sich vom vorausgehenden ab nicht nur durch ganz neue

<sup>1</sup> Das durch abspringende Terz veränderte Sequenzmotiv ergibt im Zusammenhalt mit der quintierenden Beantwortung dank der dreimaligen, schrittweisen Abwärtsbewegung das reizvolle Klangbild gebrochener Septakkorde, also die melodischen Folgen: fis'' d'' h' gis'; e'' eis' a' fis'; d'' h' gis' eis'.

passacagliamäßige Melodie, sondern vor allem durch Taktwechsel. Die zum Feste einladende vierstimmige Respuesta „Al festéjo venid“ klingt echt homophon madrigalartig und steht motivisch nur in entfernter Beziehung zum Hauptteil.

Diesem Typ, welcher nicht jede Strophe mit gleichen Gesangsthemen bringt und von einem durchgängig obstinaten Baß absieht, kommen mehr oder weniger die Ccs. 141, 153, 154, 170, 182, 186 sehr nahe. Hierher gehören auch Stücke, die gleich den Ccs. 140, 155, 166, 184, 186 durch hübsche Kleinmotivkünste und rasch nacheinander einsetzende Wiederklänge bedeutende satztechnische Erweiterung erfahren. Einen Sondertyp repräsentiert die durchwegs homophon komponierte Tonada des Cx. 191 „Fuego como que rabia“.

Die geringstimmigen Vokalkompositionen unserer Ccs. unterscheiden sich in Aufbau und Satzweise nur wenig von ihren polychoren Schwestern; denn sie vertreten sowohl den Typ der Variation, wie den der Mehrteiligkeit und pflegen in gleicher Weise homophonierenden wie polyphonierenden Satz.

Etwas mehr Eigenart verraten die „a lo humano“, also für Profanfeste und Theaterzwecke gesetzten Stücke; sie sind im allgemeinen sehr knapp gehalten<sup>1</sup>, benützen in ausgiebigster Weise die Echowirkung und gleichen in Linienführung und harmonischem Aufbau den madrigalartigen Cuatros im dritten Band des Pedrellschen „Teatro lirico Español“. Einige dieser „humanos“ deklamieren mit ähnlicher Heiterkeit wie die leichtgeschürzten Naturmadrigale der Engländer Morley und Gibbons; hier ein Beispiel:

Cx. 173. v. Dionisio Romero Humano a 4.

Ya se de - sa - tan los la - zos del cri - stal que en - tre las pe -

ñas cuan - do el sedi - cio - so y vierno y - dro - pi - co es de ri - gue - zas.

Weiterhin begegnen uns einige wenige Stücke, die zur Gattung der monodischen Kleinkantate zählen. Wir haben es hier durchweg mit anmutiger Musik zu tun, in welcher der Konzertierende B. c. die solistische Singstimme notengetreu oder mit un- erheblicher Änderung nachahmt, zuweilen vorausdeutet.

<sup>1</sup> Cx. 173 z. B. zählt elf Takte; nur der Portugiese Felipe Madre de Dios liebt in solchen Stücken epische Breite.

Einsatz zu Cx. 172: Mas valéis vos, Señora. Dionisio Romero.

Singst. 

B. C. 

Cx. 179. Solovillancico a nuestra Señora. Matias Ruiz.  
Takt 3.

Singst. 

B. C. 

Die Einleitung beginnt mit einem subsemiton oder auch sequenzartig gebildeten Anruf:

Cx. 179.

Voz. 

A - ten - ción.

B. C. 

Der Abschluß besteht in gedrängter Wiederholung des Anfangsteiles. Die Repetition kurzer Refrainworte geschieht meist auf gleicher Stufe oder in verwandten Tonarten.

Cx. 172. Marienvillancico. Dionisio Romero.

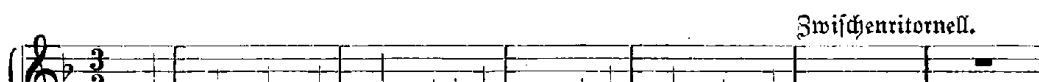
Voz. 

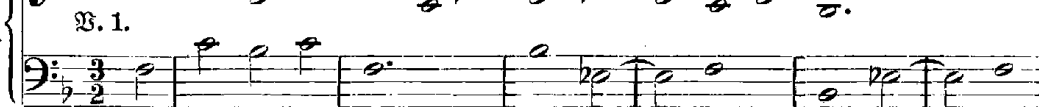
Se - ño - - ra, se - ño - - ra

B. C. 

Dem lyrischen wie dramatisch-tonmalerischen Element werden bedeutende Züge abge-  
wonnen. Die Komposition der Coplas beschränkt sich auf eine gewöhnlich fünf Takte  
umfassende Phrase, welche in den folgenden Versen teils im Gleichlaut, teils in fremder  
Tonart wiederkehrt. Copla zu Cx. 172.

Zwischenritornell.

Voz. 

B. 1. 

passacagliamäßige Melodie, sondern vor allem durch Taktwechsel. Die zum Feste einladende vierstimmige Respuesta „Al festéjo venid“ klingt echt homophon madrigalartig und steht motivisch nur in entfernter Beziehung zum Hauptteil.

Diesem Typ, welcher nicht jede Strophe mit gleichen Gesangsthemen bringt und von einem durchgängig obstinaten Baß absteht, kommen mehr oder weniger die Ccs. 141, 153, 154, 170, 182, 186 sehr nahe. Hierher gehören auch Stücke, die gleich den Ccs. 140, 155, 166, 184, 186 durch hübsche Kleinmotivkünste und rasch nacheinander einsetzende Wiederklänge bedeutende satztechnische Erweiterung erfahren. Einen Sondertyp repräsentiert die durchwegs homophon komponierte Tonada des Cx. 191 „Fuego como que rabia“.

Die geringstimmigen Vokalkompositionen unsrer Ccs. unterscheiden sich in Aufbau und Satzweise nur wenig von ihren polychoren Schwestern; denn sie vertreten sowohl den Typ der Variation, wie den der Mehrteiligkeit und pflegen in gleicher Weise homophonierenden wie polyphonierenden Satz.

Etwas mehr Eigenart verraten die „a lo humano“, also für Profanfeste und Theaterzwecke gesetzten Stücke; sie sind im allgemeinen sehr knapp gehalten<sup>1</sup>, benützen in ausgiebigster Weise die Echowirkung und gleichen in Linienführung und harmonischem Aufbau den madrigalartigen Cuatros im dritten Band des Pedrellschen „Teatro lirico Español“. Einige dieser „humanos“ deklamieren mit ähnlicher Heiterkeit wie die leichtgeschürzten Naturmadrigale der Engländer Morley und Gibbons; hier ein Beispiel:

Cx. 173. v. Dionisio Romero Humano a 4.

Ya se de - sa - tan los la - zos del cri - stal que en - tre las pe -

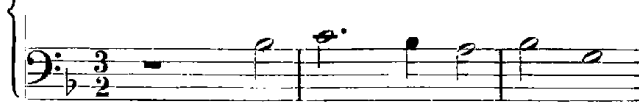
ñas cuan - do el sedi - cio - so y vierno y - dro - pi - co es de ri - gue - zas.

Weiterhin begegnen uns einige wenige Stücke, die zur Gattung der monodischen Kleinkantate zählen. Wir haben es hier durchweg mit anmutiger Musik zu tun, in welcher der konzertierende B. c. die solistische Singstimme notengetreu oder mit un- erheblicher Änderung nachahmt, zuweilen vorausdeutet.

<sup>1</sup> Cx. 173 z. B. zählt elf Takte; nur der Portugiese Felipe Madre de Dios liebt in solchen Stücken epische Breite.

Einsatz zu Cx. 172: Mas valéis vos, Señora. Dionisio Romero.

Singst. 

B. C. 

Cx. 179. Solovillancico a nuestra Señora. Matias Ruiz.  
Takt 3.

Singst. 

B. C. 

Die Einleitung beginnt mit einem subsemiton oder auch sequenzartig gebildeten Anruf:

Cx. 179.

Voz. 

A - ten - ción.

B. C. 

Der Abschluß besteht in gedrängter Wiederholung des Anfangsteiles. Die Repetition kurzer Refrainworte geschieht meist auf gleicher Stufe oder in verwandten Tonarten.

Cx. 172. Marienvillancico. Dionisio Romero.


Voz. 

Se - ño - - ra, se - ño - - ra

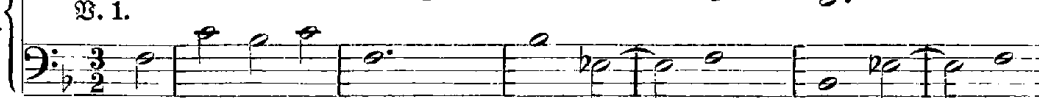
B. C. 

Dem lyrischen wie dramatisch-tonmalerischen Element werden bedeutende Züge abge-  
wonnen. Die Komposition der Coplas beschränkt sich auf eine gewöhnlich fünf Takte  
umfassende Phrase, welche in den folgenden Versen teils im Gleichlaut, teils in fremder  
Tonart wiederkehrt. Copla zu Cx. 172.

Zwischenritornell.

Voz. 

B. 1.

B. C. 

V. 2. usw.

Endlich treffen wir unter unsern Handschriften Kantatenvillancicos mit konzertierenden Instrumenten. In drei Codices<sup>1</sup>, den tripelchörigen Kompositionen: „Al espejo“, „No es milagro“ und „Instrumentos hagan la salva“ beteiligt sich an der thematisch-motivischen Arbeit der Vokalchöre ein folgendermaßen disponierter dritter Chor: bajoncillo I, bajoncillo II, bajón grande, während in der Polychoire Cx. 135 dem Vokalquartett des ersten Chores ein aus zwei Violinen und Violen bestehendes Streichertrio des zweiten Chores dialogisierend gegenübersteht. Der dreichörige Agathavillancico Cx. 185 verbindet die beiden vokalen Außenchöre mit einem instrumentalen Mischchor, in welchem der aus der Bläsergruppe entnommene Clarin mit zwei Violinen, also Instrumenten aus der Streichergruppe, wetteifert.

Was unsern Instrumentalkantaten besonders zugute kommt, ist der Umstand, daß ihre Komponisten mit feinem Verständnis für wirkungsvolle Abstufung des Instrumentalen vom Vokalen die Streicher- und Bläserchöre meist ritornellartig bzw. im Nachhall verwenden, wobei stets auf die thematische Verknüpfung mit den Gesangspartien Rücksicht genommen wird. Beispiele sollen das klarlegen:

## Cx. 135. Villancico a 7 a nuestra Señora v. Loricés.

Einleitung:

Ritornell.  
Instrumentalchor.

Vokalchor: De Ma - ri - a re - me - dios glo - ri - o - sos ve - ne - ren - di - dos

<sup>1</sup> Ccs. 148, 149 u. 193.

In den Ccs. 134, 136 und 169 konzertiert ein Clarin, der bald devisenartig und in pausenfüllendem Zwischenspiel:

Einsatz zu Cx. 136 Durón.

Cx. 169. Villancico a Santa Teresa v. Ortiz de Zárate.

Cx. 149. Marienvillancico v. Galán.  
(Takt 8—12)

Cx. 185. Agathavillancico.

bald über den Vokalstimmen echt ariose Weisen erschallen läßt.

Cx. 134. Villancico a San Bernardo Torices.

Clarín.

Vokalchor.

B. C.

los ce - le - bres e - chos

Dabei ist beachtenswert, daß die Clarinstimme fast ausschließlich in der zweigestrichenen Oktav sich bewegt. Cx. 181 weist einen mit der Singstimme konzertierenden Violon auf<sup>1</sup>. Man vergleiche in dieser Beziehung die monodische Einleitung des betreffenden Villancico:

Cx. 181. Villancico a 8: Gitanillas cortesanas v. José de Torres.

Voz.

Violon.

B. C.  
der Utpa.

Die im Cx. 174 vertretene Corneta begnügt sich mit der Aufgabe, den ihr benachbarten Vokalpart zu unterstützen: sie geht unisono mit dem Tiple des zweiten Chores und zwar das ganze Stück hindurch.

Den Brauch, polychore Werke mit Instrumenten verschiedener Gattung zu bereichern, verbürgen die noch erhaltenen bibliographischen Verzeichnisse. Diesen Quellen zufolge komponierte der aus Artois in Flandern stammende Madrider Hofkapellmeister Felipe Maria Rogier ungefähr um das Jahr 1590 eine vierhörige Messe und ein tripelchöriges Motett, wobei nicht nur mehrfache Besetzung mit Orgel- und Harfenkontinuos in Frage kommt, sondern auch zu einem Sonderchor vereinigte Bläsergruppen eine Rolle spielen. Von dem Valencianer Juan Bautista Comes, der wenige Jahre nach dem Ableben des Rogierus als Vizkapellmeister am Hofe des dritten wie des vierten Philipp wirkte<sup>2</sup>, kennen wir folgende bedeutende Instrumentalpolychoren: die siebzehnstimmigen Psalmen „Dixit dominus“ und „Beatus vir“, deren dritte und vierte Chöre aus Bläser- bzw. Streichergruppen bestehen<sup>3</sup>; ein fünfzehnstimmiges „Cum invocarem“ für vier Chöre mit ähnlicher Instrumentalbesetzung,

<sup>1</sup> Über die Continuoinstrumente und den als Vokalersatz dienenden „bajón“ wurde frühererorts gesprochen.

<sup>2</sup> Demnach kann von einem direkten venezianischen Einfluß in bezug auf die polychore Kunst des spanischen Komponisten nicht gesprochen werden.

<sup>3</sup> Siehe das Verzeichnis in der von Guzman besorgten Comes-Ausgabe (Exemplar d. Berliner Staatsbibl.).



und die zwölfstimmige Marien-tonada „La iglesia de Dios fundada“ mit einem von vierzehnstimmigem Bläserquartett begleiteten solistischen Einleitungssatz. Letzterer beginnt gleich unseren Instrumentalvillancicos mit einem Vorspiel, das in thematischer Föhlung zur nachfolgenden Gesangsmonodie steht.

Tenorsolo.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for the Tenor solo (Voz.), with the lyrics "La igle - sia de Dios fun - dá da" written below it. The second staff is for the Cornet (Corneta), the third for the Bassoon (Bajon citos), and the fourth for the Bass (B. C.). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment to the vocal line.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch die mehrhörigen Werke des letzten Vitoria, da sie meist nur für den ersten Chor eine Orgelbegleitung aufweisen, „more hispano“, etwa von einem Bläserensemble akkompagniert wurden. Der aus dem Jahre 1649 stammende Musikkatalog des Portugiesenkönigs Johann IV. registriert mehrere hundert polychorer Werke, welchen Instrumentenchöre beigegeben sind.

Wir finden da, namentlich in den drei- und vierhörigen Villancicos der Komponisten Gabriel Diaz und Francisco Santiago, häufig ähnliche Bemerkungen wie: „Tem o primeiro coro de hum tenor com tres instrumentos e o terceiro he de deus tiples com dous instrumentos“. Demzufolge war die Gegenüberstellung von Bläser- und Streicherkörper in den fünfzehn- bis neunzehnstimmigen Polychoren um die Wende des 16. Jahrhunderts in Spanien und Portugal sehr gebräuchlich. Wie sich der unter Philipp III. wirkende Kapellsänger Cerone<sup>1</sup> das Muster einer mit Instrumenten gemischten Mehrhörigkeit vorstellt, geht aus diesbezüglichen Stellen des 1613 zu Neapel gedruckten Musiktraktates „El melopeo y maestro“<sup>2</sup> hervor; darin heißt es: „El primer coro se canta en el organo con quatro bozes senzillas: el segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado acompañando a cada instrumento su boz o por le menos a la parte del tiple y baxo para que expliquen las palabras; mas el tercero que es el fundamento de toda la musica se canta con mucha chusma, poniendo tres, quatro y mas cantantes por parte, acompañandolos con algunos instrumentos llanos y de cuerpo como son las cornetas, los sacabuches, los fagodes y otros semejantes“.

Diesem neapolitanischen Typ, wonach der mittlere Chor von verschiedenartigen Instrumenten ausgeführt wird, steht der Agathavillancico „Al ver el valle en Cataña“ nahe. Nasarre rät dem Komponisten von Instrumentalkantaten nur die

<sup>1</sup> Seit 1592 in Spanien tätig, 1608 fgl. span. Hofkapellmeister in Neapel.

<sup>2</sup> Exemplar in der Berliner Staatsbibliothek.

Violones: Bajones und Arpas konzertieren zu lassen, und begründet diese Ansicht mit der Regel, daß der Instrumentalbaß nie mit dem Vokalbaß gehen soll<sup>1</sup>.

Violinien und den ihnen bezüglich Tonlage adäquaten Bläsern gestattet er die entsprechende Gesangstimme in der Oktav zu begleiten, wie das ja in der Introduction zu Cx. 185 genügend praktiziert ist:

Violin I.

Alt.

An Stelle der besonders von Nichtspaniern kultivierten vielfachen Tertwiederholungen empfiehlt der oben erwähnte Theoretiker besseren Ersatz im instrumentalen Nachhall zu bieten; einen Wink, den ebenfalls unsere polychoren Codices befolgen. Daß die instrumentale Beantwortung vokaler Phrasen schärfere Kontrastierung bewirkt und den Wert einer Polychores in bezug auf Klangkolorit erhöht, ist dem spanischen Musiktheoretiker der Barockzeit so selbstverständlich, daß es Nasarre nicht lange zu sagen braucht.

Über die Art und Weise der orchestralen Besetzung berichtet der gelehrte Franziskanermönch soviel wie gar nichts; doch der Einblick in zeitgenössische Partituren lehrt uns, daß mit der anbrechenden Bourbonenherrschaft in Spanien der Geschmack für französische Orchestrierung vorzuherrschen beginnt. Wir sehen das beispielsweise aus der Venuskantate der 1712 zu Madrid publizierten Festkomödie „Los desagravios de Troya“, wo das die kolorierten Arienmotive andeutende Vorspiel nicht mehr die echt spanische Besetzung mit Bajoncillos aufweist, sondern als gleichwertiges Substitut zwei Oboen mit zwei Violinen unisonierend konzertieren läßt.

Cantata de Venus-Aria grave. Joaquin Martinez de la Hoca y Bolea.

Clarinet

Violines.

Hobues.

Acomp.

Über die Beschaffenheit der in unsern spanischen Musikhandschriften vorkommenden Bläser- und Streicher-, sowie über deren Beziehungen zu den bei Praetorius,

<sup>1</sup> Unsere Ccs.-Komponisten befolgen diese Weisung im allgemeinen nur in den konzertierenden Solovillancicos.

Viordnung und Cerone erwähnten homogenen Instrumenten läßt sich im Zusammenhalt mit den von Pedrell gegebenen organographischen Notizen ungefähr folgendes festlegen:

Der in den Ccs. 134, 136 und 169 konzertierend eingeführte Clarin entspricht der bei Viordnung und Praetorius erwähnten Clareta oder Diskanttrompete. Die enge Rohrmensur und der kleine Schallbecher schwächten den schmetternden Toncharakter erheblich ab, so daß die spanischen Dichter mit Recht von einem „dulce clarin sonoro“ sprechen konnten.

Wie die Untersuchung der unsern Stücken angehörenden Clarinstimmen ergibt, geschah das Blasen des Instruments gewöhnlich innerhalb der Tonreihen der zweigestrichenen Oktav. Die höchste Lage reichte ungefähr von a'' bis g''', eine Eigenschaft, worin der alte spanische Clarin der modernen Trompete entschieden überlegen ist<sup>1</sup>. Daß der Clarin auch im Calderonthheater etwas bedeutete, geht aus diesbezüglichen Notizen der Autosterte hervor<sup>2</sup>.

Die Corneta ist in unsern Manuskripten nur in der Tiplelage vertreten; sie dürfte etwa mit dem deutschen Zinken identisch sein. Die laut Madrider Dokument vom Jahre 1625 zu wohlthätigen Zwecken veräußerten Bläser dieser Gattung unterschieden sich nach Farbe und Gestalt in blancas und negras, bzw. rectas und tuertas. Sie dienten, wie die Praxis des Cx. 174 lehrt, lediglich der Stimmverdopplung und waren viel weiter mensuriert, als die Clarinen. Mersenne vergleicht in seiner 1636 zu Paris erschienenen „Harmonie universelle“ den milden Cornettklang mit dem hellen Sonnenstrahl, und Artusi, der berühmte Rivale Monteverdis, rühmt das Instrument wegen seiner vorzüglichen Anpassung an menschliche Stimmen. Der kirchliche Gebrauch der Corneta in Spanien geht bis ins ausgehende Mittelalter zurück; denn ein flämischer Chronist Philipp des Schönen bezeugt: „Avec lesquels chantres de mon seigneur jouiat du cornet maistre Augustin cequi faisoit bon a oir avec les chantres“. Die in einigen unserer Polychoren verwendeten Bajoncillos waren Tenorhörner, Holzbläser mit schlängelförmig gewundenem Rohr. Ihre Stelle vertraten oft die „chirimias“, die Schalmeien der Tenorlage; später wichen die Bajoncillos den aus Frankreich importierten Oboes<sup>3</sup>. Der dazu gehörende, dem deutschen Bombart verwandte Holzbläserbaß wird in unsern Ccs. „bajon grande“ benannt und ist vielleicht identisch mit dem bei Cerone erwähnten „fagod corista“, für dessen kleinere Form der neapolitanische Musiktheoretiker statt des spanischen „bajoncillo“ die italienische Bezeichnung „bordelato“<sup>4</sup> gebraucht.

Die in unsern Ccs. paarig gebrauchten Geigen werden unter dem Terminus „violin“ mit andern um die Wende des 16. Jahrhunderts am Madrider Hof eingebürgerten Instrumenten in Crones „Melopeo y maestro“ aufgezählt, ihnen die den verschiedenen Lagen entsprechenden Stimmungen: d a e; g d a; f c g d zuerkannt; und dabei ausdrücklich ihr seltener Gebrauch bei Aufführungen betont<sup>5</sup>. Was nun die

<sup>1</sup> Siehe Eichhorn, Das alte Clarinblasen auf Trompeten, Leipzig 1894.

<sup>2</sup> Man liest da z. B. „Tocase el clarin“ oder „Suena un clarin en el coro primero“.

<sup>3</sup> Die in der Komödie „Los desagaviados de Troya“ vorkommenden Oboen sind wie die bajoncillos und violines unserer Kodizes mit zwei Parten besetzt.

<sup>4</sup> Diminutivum von „bordone“, analog der Ableitung „fagottino“ von „fagod“.

<sup>5</sup> „Vihuela de arco mas usada en los conciertos que la de brazos“.

andere Gattung der Streicher, die „vihuelas de arco“ anlangt, so beweisen unsere Ccs. deren häufige Verwendung im kontinuierlichen Akkordspiel, ein Vorteil, welcher nur mit Hilfe der lautendähnlichen sechsfaitigen Bespannung ermöglicht ward. Mit dem Jahre 1635, wo unter Bizkapellmeister Florian Rey mehr als ein halbes Duzend berühmter Violinkünstler<sup>1</sup> in der spanischen Hofkapelle Anstellung findet, verschiebt sich innerhalb der Streicherbesetzung das Verhältnis zu Gunsten der „violines de brazo“, die zunächst die Tiplestimmen stützen, später aber, besonders vom 18. Jahrhundert an, mit den Koloraturen der Arien Sänger wetteifern. Daß die Violine ihren Weg gleichzeitig mit der Arie vom Theater zum Gotteshaus nahm und damit den Verfall der klassischen Kirchenmusik Spaniens beschleunigen half, bedauern ernste Männer wie Bermudez und Feijóo; sie sind der Ansicht, die weichen, einschmeichelnden Töne der Violine würden sich mit dem Ernst heiliger Musik nicht recht vertragen. Auch tadeln sie die damalige Kapellmeisterpraxis, weil sie nur auf das kräftige Heraushören der Violinen und Oboen Bedacht nahmen und dabei den Gesang als Hauptsache vernachlässigten. Feijóo speziell bezeugt dem aus unsern Ccs. bekannten Durón durchaus keine Artigkeit, wenn er mit Bezugnahme auf die italienische Neuerung der Einführung konzertierender Geigen und ihren „verderblichen“ Einfluß auf die spanische Musik sarkastisch bemerkt: „So ist die Musik, welche uns die Italiener durch Vermittlung des leidenschaftlichen Durón geschenkt haben“. Die von der italienischen Oper ausgehende musikalische Strömung, welche vor allem in der scharfen Betonung der Instrumental- und Gesangkoloratur sich geltend machte, in die Kantate den Gegensatz Arie—Rezitativ hineintrug und reiche orchestrale Besetzung mit bisher wenig gebräuchlichen Bläsern und Streichern verlangte, konnte weder Bermudez noch Feijóo aufhalten; ja, es fehlte der neuen italienisierenden Richtung in Spanien nicht an Freunden, die mit Streitschriften gegen die Konservativen hervortraten. In dieser Beziehung wären zu erwähnen: der als Primgeiger an der Salmantinischen Universitätskapelle tätige Corominas, welcher in seinem „Aposento anticritico contra Feijóo“ den Gebrauch konzertierender Violinen gutheißt; dann Joaquin Martinez de la Roca y Bolea, welcher für die Einführung von Arien und Rezitativen in die Kantatenvillancicos und für die Verwendung von Violinen und Klarinetten in spanischer Kirchenmusik sich ins Zeug legt<sup>2</sup>.

Wenn nun der ebenzitierte Kapellmeister in seiner Festmusik zu „Los desagavios de Troya“ den die italienische Nation vertretenden Interpreten in einer mit Clarin konzertierenden Arie die von Feijóo so heftig bekämpften fremdländischen „triorcheas“

Tiple.

Clarín. inquesto Infante

B. C.

<sup>1</sup> Die Namen der Meister sind in den Vorbemerkungen zum 3. Band des „Teatro lirico Español anterior al siglo XIX“ aufgeführt.

<sup>2</sup> Siehe die betreffenden Literaturauszüge in der Sammlung spanischer Schriftsteller; Bd. 19, 2 Menéndez y Pelayo II, 2 Ideas estéticas.

somit Zweiunddreißigstel-Koloraturen singen läßt, ist das in Anbetracht der vorstehend geschilderten Verhältnisse gar kein übler Scherz. Wir sehen also, daß mit dem Erscheinen der Oper und der Spätkantate in Spanien eine völlige Umwälzung im Orchester sich vollzieht, das bisher wie im Calderon-Theater nur Stimmverdopplung, Verstärkung des Continuo und den Vortrag kurzer, einfacher Ritornells bezweckt hatte.

Aber nicht nur formell, auch inhaltlich repräsentiert die Mehrzahl unserer Ccs.-Kompositionen den mehr oder minder ausgeprägten Kantatentyp, indem Konzertvillancicomäßiges mit Dramatisch-Komödienhaftem sich vorteilhaft verbindet. Die diesbezüglichen Merkmale lassen sich im Verein mit den konzertierenden und madrigalesken Elementen für unsere Ccs. folgendermaßen präzisieren: Der B. c. dient nicht bloß als harmonische Stütze, sondern strebt womöglich nach melodischer Selbstständigkeit, indem er die mit ihm konzertierende Sing- oder Instrumentalstimme bald imitiert, bald vorausdeutet:

Cx. 180. 8ft. Responsión general. Ruiz.  
(Takt 62—66.)

Alt. Sopr.

Singst. Sopr.

Ze - le - bran - do es te dia

B. C.

Cx. 148. Villancico de Santa Clara v. Felipe Madre de Dios.  
(Takt 37—44 des Estríbillo.)

Singst.

B. C.

Die Continuo-Instrumente sind gehäuft; in den Polychoren besitzt gewöhnlich jeder Chor seine Akkordbegleitung, wobei die Harfe als Lieblingsinstrument der Orgel bzw. dem Clavicembalo vorgezogen wird. Die Stücke führen sich zuweilen mit ritornellartigem Orchester- oder Generalbassvorspiel ein, welches nach jeder Strophe zur musikalischen Satzverknüpfung wiederkehrt<sup>1</sup>. Nach Analogie solcher Einleitungs- und Zwischensätze sind auch die Ausklänge gestaltet, was die von einem Bläsertrio ausgeführten Coplasschlüsse der Ccs. 148 und 149 veranschaulichen. Viele unserer Ccs. behaupten ihren Kantatencharakter weiterhin dadurch, daß sie Perioden öfter

<sup>1</sup> Vgl. Ccs. 135, 136.

wiederholen, mit kurzen, refrainartig repetierenden Phrasen mittels imitatorischer Technik reizendes Kleinmotivspiel treiben, weitausholende Chorsätze durch solistische Episoden unterbrechen, den Gegensatz von Tutti und Solo, von Voll- und Geringstimmigkeit hervorheben und durch scheinpolyphone Kunst die althergebrachten Echoeffekte in ganz ausgesuchter Art benützen. In den Villancicos „con instrumentos“ wird der kantatenhafte Eindruck verstärkt durch den klanglich hübsch kontrastierenden Wechsel zwischen Vokalpart und orchestraler oder solistisch-konzertierender Instrumentalbegleitung. Da es sich bei unsern Ccs. vielfach um ausdrucksvolle Texte handelt, fehlt ihrer Musik auch das besonders der Spätkantate eigne dramatische Element madrigalesker Tonmalerei<sup>1</sup> nicht. Doch sind die dabei verwendeten Koloraturen mäßig, also nicht maniert wie in der Zeit der beginnenden Bourbonenherrschaft, wo mit der italienischen Politik auch die stark figurierte fremdländische Opernarie in Spanien Einzug hielt. Muntere Passagen und Läufe finden sich insbesondere zur Ausmalung der Textworte: corran (Cx. 139), rayos (Cx. 153), que viéne echando (Cx. 191), viéne huyendo (Cx. 143), con alas de lumbre (Cx. 184), sus velos veloces (Cx. 186), Ausdrücke, welche sich ungefähr mit dem Begriff „Schnelligkeit“ decken. Beana speziell leistet sich in seinem Villancico „de chanza“, „Die verkehrte Welt“, den musikalischen Scherz, daß er das Textwort „figuras“ folgendermaßen paraphrasiert:



Cx. 137 gibt die auf „Himmel und Erde“ bezügliche Wortphrase durch zuerst aufwärtssteigende, dann fallende Melodie wieder. Ähnliche Texte sind entsprechend auch in den Ccs. 134, 143<sup>2</sup> und im solistischen Einsatz zu Cx. 153 vertont.

Die der venezianischen Oper abgelauteten Fanfaren- und Signalklänge werden mit kräftiger akkordlicher Intervalldeklamation zur bildhaften Darstellung der verschiedenen Alarma-, Guerra- und Vitoriarufe verwendet<sup>3</sup>. Clarinfiguren dienen zur Interpretation von Texten wie „Dulce clarin sonoro“ (Cx. 136), „El clarin sonoro“ (Cx. 138) „Suene el clarin“ (Cx. 177), „Toquen los clarines“ (Cx. 151) und „Que el clarin de Maria“ (Cx. 158/59). Dabei gebrauchen unsere Komponisten selten das trompetenartige Dreiklangsmotiv g' e' e' e', überwiegend jedoch die Terz- und Quintglossierung, also die Longänge:

<sup>1</sup> Tonmalereien liebt auch die spanische Konzertmotette: man vergleiche in der von Guzman 1888 publizierte Comes-Ausgabe die langatmige Koloratur über den Worten „fundit sanguinem“ der Fronleichnamsmotette „Corpus namque suum“.

<sup>2</sup> Texte: „lleguen al cielo“ (Alt des I. Chores) und „que en el cielo“.

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Stellen: Pues alarma celestes escuadras in Cx. 138, „Hombres al monte“ in Cx. 153, „Fuera' que vienen“ in Cx. 185 und „Alerta, alerta“ bzw. Buenas nuevas in Cx. 191; ferner im Canc. mus. Nr. 289: Ostervillancico „Alegria“, welcher gleich zu Beginn fanfarenartige Dreiklangstöne bringt und sie in der Unterdominante imitiert; dann das Kopfmotiv zum Comeschen Responion „Arma, arma soldados“, das fast genau mit dem Einsatz des altdeutschen Weihnachtsliedes: „Josef lieber Josef mein“ übereinstimmt; endlich die Trompetenfansare: „Viva, viva Almira“, in der spanischen Milieu entnommenen Händeloper „Almira“.

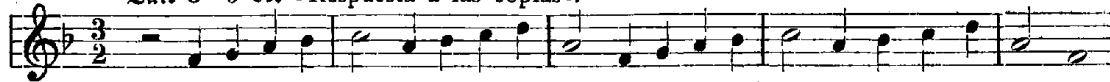
Aus Cx. 177.

(Takt 1-4.)



Aus Cx. 158/9.

Takt 5-9 der »Respuesta a las coplas«.



Welche pompöse, an Bachsche Weihnachtsmusik gemahnende Klangbilder durch Häufung solcher Madrigalisten im polyphonen Stimmgeflecht entstehen, kann an dem Beispiel aus Cx. 151 studiert werden:

Cx. 151. Galán.

I. Chor. to - quen

to - quen los cla - ri - nes to - quen

II. Chor.

to - quen los cla - ri - nes

B. C.

Einige Komponisten heuten selbst Notenwertdauer und Stimmlage zu tonmalersischen Zwecken aus. Galán drückt langanhaltendes Verwundern so aus:

Cx. 153.  
y ad - mi - ra - cio - nes

y ad - mi - ra - cio - nes

B. C.

Man beachte die gehaltenen Noten der beiden Oberstimmen. Mit dem gleichen Feingefühl schildert derselbe Madrider Meister in dem Villancico „Las angelicas voces“ das Erönen himmlischen Gesanges, indem er plötzlich den ersten Tiple mit dem hohen A einsetzen und zur Durterz abwärts schreiten läßt:

Cx. 154.  
del cie - lo canten

del cie - lo canten

Eine den Spaniern besonders vertraute Art der Tonmalerei ist die Nachahmung von Glockengeläute; was wunder, wenn auch unsere Villancicos zum Ausdruck gesteigerter Festfreude „Suene-Motive“ etwa von der Art wie in Cx. 138:

Su - ene, re - su - ene.

in das Stimmengewebe verflechten.

Ein mit solchen Tonphrasen ausgestattetes Magnificat des Barcelonefer Meisters Juan Barter<sup>1</sup> beschreibt Pedrell in seinem Catalech: „Compost en un dibuix del baix que sembla inspirat per un toch de campanes y ab lo proposit d'imitarlo“. Ähnliche Kompositionen veröffentlicht Guzman in der Comes-Ausgabe: so eine Weihnachtstonada, in welcher Glockengeläute mit verschiedener Kombination zuerst solistisch, dann im Zweiklang, endlich im Ensemble vorgeführt wird:

Solo.      Duo.

din, din, din, din, din, din      ufw.      dan, dan, dan, dan, dan, dan      ufw.

<sup>1</sup> Der Katalane Barter, Zeitgenosse des Duron, fungierte Ende des 17. Jahrhunderts als Vorgänger des berühmten Bass an der Kathedralkapelle zu Barcelona.



I. Chor.

II. Chor.

B. C.

din, din, din, din, din, din

don, don, don, don

din, daa, don, din, dan, don

Detailed description: This is a musical score for a choir. It consists of two main parts: I. Chor and II. Chor. Each part has a vocal line and a basso continuo (B. C.) line. The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics for the first part are 'din, din, din, din, din, din' and for the second part 'don, don, don, don'. The second part also includes the lyrics 'din, daa, don, din, dan, don'.

Naive Spielereien, die in dem derben Naturalismus des Spaniers begründet sind und daher selbst bei ernstesten Komponisten wie Vitoria und Esquivel<sup>1</sup> nicht fehlen. Die Codicesautoren Hidalgo und Torres imitieren in ihren Endechas auf Philipp IV. und Karl II. das Trauergeläute

Schlussstafte der Solotonada: »Empezó la noche toda sin cesar« (1665) aus Pedrells »Teatro lirico«, 3. Bd., S. 44/II.

dan las cam - pa - nas dan dan dan

Detailed description: This is a musical score for a solo voice. It consists of a vocal line and a basso continuo (B. C.) line. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are 'dan las cam - pa - nas dan dan dan'.

Trauermotette (1700) aus Esclava »Lira sacro-hispana« 1. Bd., S. 35.

Teilausschnitt:

dan dan

Detailed description: This is a musical score for a mourning motet. It consists of a vocal line and a basso continuo (B. C.) line. The time signature is 3/2. The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are 'dan dan'.

<sup>1</sup> Siehe deren Batalla-Messen (Pedrell, Vitoria-Ausgabe; und Geiger, Juan Esquivel, Sandbergerfestchrift).

und der aus unsern Handschriften ebenfalls bekannte Beana verwebt in seinen „Villancico Asturiano“ das Klingen der Christnachtsglocken:

(Aus der Sammlung Eslava Bd. 1, Ser. 1, S. 109/20.)

I. Chor. *Toca el es-quilón toca el es-quilón sacri-stán*

II. Chor. *Toca el es-qui-lón*

B. C.

Im Zusammenhang mit der echt spanischen Kompositionsmanier, Glockengeläute nachzuahmen, steht wohl der schon 1586 von dem Chronisten Santos<sup>1</sup> erwähnte Brauch, bei hochfeierlichen Vokalaufführungen die Carillons der Klofertürme als Instrumentalbegleitung mittönen zu lassen<sup>2</sup>.

Neben diesen herkömmlichen Worttonmalereien bringen unsere Villancicos auch rein ariose, den textlichen Gehalt nicht berücksichtigende Wendungen. Dabei ist charakteristisch, daß solche kantablen Phrasen meist von Komponisten gebraucht werden, welche wie Hidalgo, Durón und Navas ihre Kräfte der spanischen Komödie leihen. Typisch für die im Theaterstil gesetzten melodischen Villancico-Figuren ist die in Form einer abspringenden Wechselnote erfolgende Antizipation der akzentuierten Endtaktnote:

Gebilde, welche in den von spätkantatenmäßigen Elementen durchdrungenen spanischen Festspielmusiken des beginnenden 18. Jahrhunderts wiederholt auftauchen und deren Spuren noch heute im süddeutschen volkstümlichen Kirchenlied sich verfolgen lassen<sup>4</sup>. Hierher gehören weiterhin so manche den konzertierenden Instrumenten abgelauschte Vokalfloskeln wie:

<sup>1</sup> Der in Pedrells „Organografía“ zitierte Geschichtsschreiber hat zunächst die Verhältnisse des Escorial im Auge, denn er berichtet: „Entre todas las campanas de las torres del Escorial son 59, de las cuales 32 puestas en consonancia por bemoles y diferencias suenan con teclas como un organo“.

<sup>2</sup> Die wunderbaren musikalischen Wirkungen, welche Händel im „Saul“ etwa hundertfünfzig Jahre später mit Hilfe miniaturartiger Glockenspiele erzielte, erreichten die Spanier mit viel intensiveren Mitteln schon im 16. Jahrhundert.

<sup>3</sup> Einleitungssphrasen zum Agathavillancico, die notengetreu in einem Tanzvillancico der 1712 von Martínez de la Roca komponierten Komödie: „Los desagracios de Troya“ und zugleich in Duróns Liebesarie „Yo te quiero, Gileta“ vorkommt.

<sup>4</sup> Man vergleiche diesbezügliche ariose Melodiebildungen im Augsburger Didjesanlaudate: z. B. das angeblich von Haydn stammende Adventlied: „Lautet Himmel“ . . .

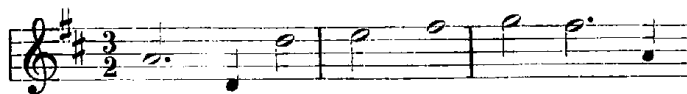
## Cx. 144. Felipe Madre de Dios. Villancico Humano.



## Cx. 184. Zarzoso.



Kräftige Intervallmelodik weist der dem Violinisten Juan Bado zugeschriebene Duo-villancico: „No te escuses zagala“ auf, besonders bei der Stelle: „Oye atiende“:

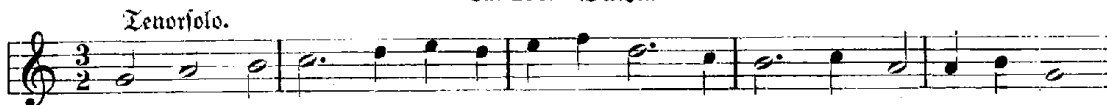


Den Stil der nach italienischer Manier, also mit starker Melismatik komponierter Arien lassen etwa folgende teilweise solistische Partien vorausahnen:

## Cx. 134. Liricés.



## Cx. 136. Durón.



letzteres Beispiel wegen seiner heiter dahinfließenden Melodik vorbildlich für die zierlichen Ariosi der spanischen Spätkantate.

Wenn auch unsere Villancicos im einzelnen oft manche bemerkenswerte kantatenhafte Züge aufweisen, im allgemeinen bieten sie doch mehr ein retrospektives Bild; denn sie verzichten ganz und gar auf das für den ausgesprochenen Kantatenstil so wichtige Rezitativ; sie bringen nur ganz ausnahmsweise mehrmaligen Tempowechsel<sup>2</sup>; die bassi continui sind noch ziemlich maßvoll gehalten, konzertieren nur streckenweise, vermeiden womöglich weite Intervallsprünge und rasche Bewegungen; starke Instrumental- und Vokalkoloraturen, etwa mit Sechzehntel- und Zweiunddreißigstellaufen



oder den ebenfalls aus dem josefinischen Zeitalter herrührenden Messgesang:



dessen kantatenhafte Kadenzierungen in den Neuauflagen stillwidrig verballhornt sind.

<sup>1</sup> Ähnliche Phrasen treffen wir in sämtlichen Vokalstimmen der bei Esteva abgedruckten konzertierenden Messe des Carlos Patiño.

<sup>2</sup> So in Cx. 174.

wie in den „Cantadas“ der Fiesta: „Los desagrazios“ fehlen vollständig. Soweit unsere Konzertvillancicos überhaupt kantatenartiges Gepräge aufweisen, können sie mehr oder weniger als Stücke mit Übergangscharakter angesprochen werden, somit als Werke, welche die Brücke zur Spätkantate schlagen.

Ganz anders verhält es sich mit den nach 1700 komponierten, großangelegten Villancicos. Sie weisen bereits in ihren mit Rezitativen kontrastierenden Arien die Grundformen der Spätkantate auf<sup>1</sup>. Da spanische Schriftsteller die Kirchentonaden der Rokokoperiode als den Theaterkantaten analoge Gebilde schildern, dürften beide Gattungen um diese Zeit stilistisch gleichwertig erscheinen. Die Rezitative und Arien der spanischen Kirchengesänge zeigen demnach eine ähnliche Gestaltung wie beispielsweise die betreffenden Partien in der „Cantada de la Fama“ zur Loá der mehrmals zitierten Fiesta: „Los desagrazios de Troya“ des Joaquin Martinez de la Hoca y Bolea oder die bei Pedrell veröffentlichten Stücke der Retiropalastkomödien von den aus unseren Ccs. rühmlichst bekannten Madrider Hofkapellmeistern Durón und Navas<sup>2</sup>. Hier treffen wir in den arios durchsetzten Rezitativen eine echt spanische, nach Art lautenistischer Reperkussionen deklamierende Melodik:



im Gegensatz zu den äquivalenten italienischen Gebilden, welche zwar weniger monoton, aber schärfer rhythmisiert sich geben. Die Arien dagegen neigen mehr zu stark koloristischen Wendungen und bringen trotz Beziehung konzertierender Soloinstrumente wenig Abwechslung, da sie in den solistischen Sing- und Instrumentalstimmen fast durchweg mit gleichen Motiven arbeiten und in dem mit obstinaten Bassfiguren durchsetzten Acompañamiento den Eindruck des Monotonen noch verstärken.

Area con Clarin.

na - cer aun tiem-po y bril - lar

<sup>1</sup> Vgl. die diesbezüglichen Überschriften in den gedruckten Spätvillancicotexten der Münchener Staatsbibliothek.

<sup>2</sup> S. im 3. Bd. des Pedrellschen Teatro lirico Español die den zitierten Komponisten angehörenden Recitados „Si sabes, glorioso hijo“ und „Donde esquivá adorada“; ferner die unmittelbar folgenden ungeradzahligen Ariosi, loco cit. S. 11/13 bzw. 10/11.

na-cer aun tiem-po y bril - lar

Auch die Estribillos der im Spätkantatenstil gehaltenen Kirchenvillancicos sind in bezug auf Stilnuancierung den parallelen Stücken der gleichzeitigen Komödienmusik konform zu achten. Sie haben etwa folgende Fassung:

TP. I.

TP. II.

y á en el a-gua y á en el fue-go

TP. III.

y á en el a-gua

Tenor.

B. C.

Man beachte die streckenweise instrumental anmutende Führung der Singstimmen und die auffallenden Oktavensprünge im Begleitbaß: bemerkenswerte Kriterien der Vokalkantate.

Wir haben nun gesehen, wie sowohl die monodisch gehaltenen, als die mehrsätzigen stropfenmäßig bearbeiteten Stücke mit dem Vorrücken der Bourbonenzeit nach Inhalt und Form immer mehr der ausgewachsenen Kantate sich nähern.

## Ein Brief Beethovens

(Mitteilungen des Breitkopf & Härtelschen Geschäftsarchivs)

Von

Wilhelm Hixig, Leipzig

Es ist beabsichtigt, hier in zwangloser Folge eine größere Anzahl von Briefen aus dem an wertvollen Autographen überreichen Archiv, das vor kurzem neu geordnet wurde, erstmalig zu veröffentlichen. Die vorhandenen Briefe umfassen die Zeit von der 1719 erfolgten Gründung des Hauses bis zur Gegenwart; die besonders auf die Musik bezüglichen Briefe gehen bis auf die Anfänge des eigentlichen Breitkopfschen Musikalienverlags- und handels, also bis etwa 1750 zurück und umfassen in diesen Jahren bis 1800 beinahe alle Namen, die in der Geschichte der Musik dieses Zeitabschnitts überhaupt überliefert sind. Dies gilt gleicherweise für die praktische, theoretische und wissenschaftliche Befassung mit unserer Kunst, und ich kann es mir nicht versagen, wenigstens einige der Brieffschreiber mit Namen aufzuführen, von denen das Archiv jeweils eine größere und inhaltlich bedeutende Reihe von autographen Briefen aufweist. Ein genaues Verzeichnis ist in Vorbereitung und soll den Lesern dieser Zeitschrift seinerzeit hier mitgeteilt werden. Briefe von Musikern des 18. Jahrhunderts sind vorhanden u. a. von: C. Ph. E. Bach, Joh. Chr. Fr. Bach, Benda, Cannabich, Dittersdorf, Fiorillo, Forkel, Graun, Hertel, Hiller, Homilius, Kirnberger, Marpurg, Mattheson, Leopold Mozart, Naumann, Neefe, Quanz, Rolfe, Rust, Schicht, J. A. P. Schulz, Schuster, Sorge, Stamiz, Telemann u. v. a.; aus dem 19. Jahrhundert (ohne die Musikklassiker): Adam, Wilh. Bach, K. u. Fr. Benda, Boieldieu, Campagnoli, Cherubini, Clementi, Czerny, David, Dörmann, Dreyschodt, Duffel, Field, Franz, Gös, Gade, Hauptmann, Henselt, Herz, Hiller, Himmel, E. L. A. Hoffmann, Hummel, Jensen, Joachim, Kalkbrenner, Kreuzer, Kuhlau, Lobe, Loewe, Marschner, Methfessel, Molique, Moscheles, Mozart (Sohn), Pleyel, Polledro, Reichardt, Romberg, Sinding, Spohr, Spontini, Steibelt, Thalberg, Verdi, Abt Vogler, Zelter, Zumsteeg u. v. a.

Dazu kommen teils schon veröffentlichte, teils unbekannte Briefe von Beethoven, Berlioz, Brahms, Chopin, Haydn, Liszt, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Rubinstein, Schumann, Wagner, Weber u. v. a. Rechnet man zu allen diesen Namen noch die Briefe berühmter Maler, Schriftsteller und Gelehrter hinzu — Feuerbach, Gauß, Goethe, Jac. u. Wilh. Grimm, Herbart, Herder, Hoffmann, Klopstock, Kosewicz, Lessing, Schelling, Uhland, J. H. Voss, Wieland u. v. a. — dann wird man sich eine Vorstellung von den Schätzen machen können, die noch zu erschließen sind.

Für heute bringen wir einen Brief Beethovens zur Veröffentlichung, der uns im Jahre 1914 zum Kauf angeboten wurde, nach Mitteilungen des uns bekannten Vorbesizers sich schon über 80 Jahre in dessen Familie als Erbstück befand und ungedruckt sein soll. Der Adressat soll der bekannte Kabinettssekretär des Königs von Preußen, Friedrich Duncker, gewesen sein, für den Beethoven auch einige Kompositionen geliefert hat<sup>1</sup>. In diesem Falle sollte Duncker den König als Subskribenten für die Missa solemnis gewinnen. Was der Brief darüber hinaus an Einblick in Beethovens Seele gewährt, möge hier selbst beurteilt werden.

<sup>1</sup> Thayer III, S. 459.

Wien, den (6ten Februar. 1823)

Mein verehrter Freund!

Im Geiste wie oft bin ich mit ihnen: freylich sollte für Freunde eine eigene Telegraphie stattfinden, welcher großer Schneller Seelenverkehr würde alsdann unter Geistesverwandten sich befinden können, und wie brach oft das Feld des innigsten Zusammenhanges unter Seelen=Menschen!! Wie lange hörte ich nichts von ihnen, indem sie doch gewiß für Viele wirken, zwar nun öfter keine Gelegenheit sich trifft, wo man glaubt sich etwas sagen zu müssen, oder sich einander gar auszufragen zu kommen, so muß man die Nothwendigkeit doch preisen, welche uns heischt, uns denjenigen wieder ganz nahe zu bringen, von dem wir wissen, daß gerade wir Ihnen dann am willkommensten sind, wo sie edle Menschen=Tugenden ausüben können — Seit 3 Jahren kränklich, sodaß ich kaum vor 2 Jahren bei der Ankunft ihres Freundes allhier von rheumatischen Zuständen ziemlich genesen, daß ich gleich nach seiner Abreise schon wieder von der Gelbsucht befallen wurde, und den vergangenen Winter von einer Brustkrankheit mit welchem letzteren Zustandes zwar besser, ich aber noch nicht gänzlich genesen bin und vielleicht erst im Sommer meine vollige Gesundheit vermitteltst Bäderer erhalten kann, — ich habe unterdessen doch vieles geschrieben unter andern eine große solenne Messe, bei so vielen nach oben sehen, das Glücklichste des Menschen, wird er aber endlich auch gezwungen sich um das nächste kümmern zu müssen, meine Schwächlichkeit, meine Sorge für meinen angenommenen Sohn Karl, ein jetzt hoffnungsvoller Jüngling von 16 Jahren, schon ganz zu Hause in den alten herrlichen Geisteschätzen der Römer und Griechen, jedoch auch hier fordert die Gegenwart schon viel, und für die Zukunft muß auch gesorgt werden, alles dies treibt mich drum doch mehreres zu sammeln von dem, was der Mensch Güter für das Leben heißt, so geschieht manches, was man sonst nicht beachtet hätte, ich komme nun wieder auf die eben berührte große solenne Messe, welche auch als Dratorium konnte gegeben werden, ich habe alle vorzüglichsten Höfe eingeladen, darauf zu subskriptiren, da sie nur im Manuscript erscheinen soll, ich wendete mich deswegen auch hier an den Fürsten Hayfeld, welcher versprach mein Gesuch inbetreff der Messe an Se. Majestät den König von Preußen gelangen zu machen, das Honorar beträgt 50 #, wenig subscripient, helfen nicht viel, da die Auslage für die Copiatur groß ist, vielleicht können sie hier mit wirken, daß der König unterschreibt, an Fürst Radziwil schrieb ich ebenfalls deswegen, vielleicht auch würde der Fürst subscribiren, ich weiß daß sie gern für andre und für mich nicht weniger Gutes wirken, wo sie können; Mein geliebter Freund, schließe ich, mein Wunsch wäre nur einmal uns wiederzusehen und Seele in Seele blicken zu lassen, aber auch im entbehren dessen, bleibt das Andenken ihrer Liebe und Freundschaft mir immer im Gedächtniß, u. ihre übrigen schöne Geistesvorzüge sind mir ebenfalls sehr oft gegenwärtig

ihr mit Liebe und  
Hochachtung allzeit  
ergebener  
Beethoven

Als Randbemerkung: (An Zelter schrieb ich auch dieserhalb.)

## Bücherschau

**Auerbach, Felix.** Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste. gr. 8°, VIII, 210 S. Mit 80 Abb. Jena 1924, Fischer. 4.50 Gm.  
**Der Bär.** Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924. 8°. 132 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. Geb. 3 Gm., in Halbfranz 6 Gm.

Das Verlagshaus Breitkopf & Härtel erfüllt einen alten, durch die umfangreiche Verlagsgeschichte seines verstorbenen Seniorchefs Oskar v. Hase und weitere Publikationen aus dem Verlagsarchiv durch Herm. v. Hase (in dieser Zeitschrift) nur noch mehr genährten Wunsch aller seiner musikwissenschaftlichen Freunde, wenn es mit der Publikation eines Jahrbuchs beginnt, das in gleichem Maße von seiner großen Vergangenheit wie von einer tapfern und zukunftsfreudigen Gegenwart zeugt. Uns geht als „Historiker“ und „Wissenschaftler“ an dieser Stelle mehr die erste als die zweite an, und so sei auf den Aufsatz des einen, jüngeren Verlagsinhabers, Hellmuth v. Hases „Stoßseufzer und Bekenntnisse“ über „Verlagstätigkeit und Wirtschaftslage“, die mehr den Verlag praktischer, lebendiger Musik betreffen, nur hingewiesen. Ganz besonders aber geht uns, bei der führenden Stellung des Hauses im Verhältnis zur deutschen Musikwissenschaft, der Aufsatz Hermann Aberts über „Musikwissenschaft und Musik im Zeichen des Bären“ an. Avert nimmt den Gegenstand zum Anlaß, um die Aufgaben des Kritikers und Historikers, das Verhältnis des Musikers und Musikwissenschaftlers überhaupt zu umgrenzen und zu klären in dem Sinne, daß es Aufgabe des Wissenschaftlers sei, das alte Kunstwerk aus seinem eigenen Wesen zu verstehen und zu erklären, diejenige des Künstlers, es lebendig zu machen. Man muß, ist der Fall der Personalunion von Künstler und Forscher gegeben — und derlei gibt es, meine Herrn! —, in sich Reinlichkeit üben; und Künstler und Forscher könnten sehr gut friedlich in verschiedenen Räumen desselben Hauses wohnen. Es ist nicht unzeitgemäß, einen Aphorismus Niessches (Nachlaß, II, 11, 334) zu zitieren: „Es gibt nichts Alberneres, als jemand in dem zu verhöhnen, was die Tüchtigkeit seines Berufs, z. B. der Gelehrten, ausmacht: wie es die vermögenden Kinder, die Künstler, sich erlauben.“

Die Bedeutung des neuen Jahrbuchs beruht aber besonders darin, daß es mit der systematischen Erschließung der Archive des Verlags durch deren Ordner, Wilhelm Hitzig, beginnt. Von ihrem Reichtum an Musikhandschriften und -drucken geben Auswahlverzeichnisse einen Begriff, von dem an Brieffschätzen die hübsche Auswahl von „ersten Autorenbriefen“, die, teils in Faksimile, teils in wortgetreuem Neudruck, von Telemann (1755) bis Reger (1899) reicht und von hohem psychologischen Interesse ist. Aus dem übrigen geschmack- und beziehungsweise zusammengestellten Inhalt der Gabe sei die Untersuchung des älteren Verlagsinhabers, Ludwig Wolkmann, über das Verlagsignet des Bären hervorgehoben (wobei erinnert sei, daß auch die Gardano in Venedig neben dem Löwen den Bären im Druckerwappen führten), sowie ein geschicktes „Zeitgemäßes Nachwort zu der Nach-Ausgabe“ von Ferruccio Busoni.  
 A. E.

**Ludwig van Beethovens Konversationshefte.** Hrsg. von Walter Nohl. 1. Bd., 1. u. 2. Lieferung. München 1923, Ordys-Verlag.

Eine erste Veröffentlichung von Beethovens Konversationsheften hat lange auf sich warten lassen, länger, als es ihre Bedeutung für die Beethovenforschung rechtfertigt. So viele unwesentliche Tageskleinigkeiten vielfach darin ausgekratzt werden, und so viel uns darin heute auch unverständlich bleiben muß, da der Meister gewöhnlich allein sprach, meist also nur die Antworten seiner Umgebung vermerkt sind: diese Bücher sind außerordentlich wichtige und einzigartige für das Leben Beethovens höchst charakteristische und ergiebige Quellen. Um so mehr ist zu bedauern, daß Anton Schindler von den etwa 400 Heften, die in seine Hände gelangt waren, etwa zwei Drittel offenbar vernichtete. Thayer gegenüber äußerte er sich, er habe die Sammlung lange Zeit unberührt aufbewahrt gehabt, „da er aber niemanden außer sich selbst gefunden habe, welcher irgendwelchen Wert auf dieselbe gelegt habe, so habe ihr Gewicht und ihre Masse ihn im Laufe seines unregelmäßigen Lebens dahin gebracht, daß er nach und nach diejenigen, welche ihm von geringer oder gar keiner Wichtigkeit erschienen seien, vernichtet habe . . . es war nur natürlich, daß die, welche aufbewahrt wurden, solche waren, welche Schindlers Beziehungen zu dem Meister in das hellste Licht rückten und daß diese ihm von wesentlicher Bedeutung erschienen zum vollen Ver-



ständnisse von einigen der wichtigsten Ereignisse in Beethovens letzten Jahren . . ." (Thayer-Riemann IV, S. 152). Ich gestehe, gegen Schindler etwas voreingenommen — freilich aus guten Gründen — und überzeugt zu sein, daß auf vielen der von ihm vernichteten Seiten „Belastendes“ gegen ihn oder zu viele Freundschaftsbezeugungen anderer zu Beethoven enthalten waren; denn Schindler konnte es — das ist vielfach erwiesen — nicht vertragen, neben seiner eigenen Person noch andere mit dem Meister auf freundschaftlichem Fuße verkehren oder ihr gar vorgezogen zu sehen. (Das Kapitel Schindler ist übrigens trotz der weitschichtigen Beethovenforschung und Ed. Hüffers Sonderarbeit über ihn [Münster 1909] noch längst nicht am Ende. Ich halte z. B. dafür, daß in seiner Beethovenbiographie, mehr als bisher bekannt, sogar absichtlich falsch berichtet worden ist; ferner sei auf die fast noch unbekannte Tatsache hingewiesen, daß Schindler in manchen Briefen Beethovens an ihn Stellen, worin er schlecht wegkommt, mit Linte getilgt hat, was natürlich vom menschlichen Standpunkte aus verzeiglich sein mag.)

Walter Nohls erste Ausgabe der Konversationshefte geht im wesentlichen — und das war auch das einzig Richtige — auf die buchstabengetreue Wiedergabe des Inhalts aus und sucht diesen in seinen Anmerkungen, soweit als ihm möglich, zu deuten. Ein endgiltiges Urteil über die Textwiedergabe soll und kann natürlich nach den ersten beiden Lieferungen, deren Inhalt dem Jahre 1819 und dem Beginn des folgenden angehört, noch nicht abgegeben werden, zumal da hier auf den Vergleich mit den Vorlagen vorläufig noch verzichtet werden muß. (Nach weiterem Fortschreiten des Unternehmens gedenke ich dies, wenn sich mir irgend die Gelegenheit bietet, nachzuholen.) Ein paar Wünsche möchte ich aber schon hier vorbringen, da sie vielleicht teilweise schon in den späteren Lieferungen noch mit berücksichtigt werden können. In den Einträgen, die auf Beethoven selbst zurückgehen — es handelt sich entweder um persönliche Notizen oder um Unterhaltungen, bei denen auch die Worte des Tonmeisters von dritter Seite nicht gehört werden sollten — fällt mir vor allem die Wiedergabe des einfachen „z“ mit „s“ auf. Die Sache wäre nebensächlich, wenn es sich lediglich um Lesarten wie „Plaz“ — statt „Platz“ — und „Voraussetzung“ — statt „Voraussetzung“ — handelte; aber seit Kalischer werden Beethoven gerade im Hinblick auf den Buchstaben z glatte Unmöglichkeiten angedichtet. Wie sich Kalischer z. B. Deutungen wie „anzuzeigen“ u. d. g. geleistet hat, so nun auch Nohl: „Erziehung“ (S. 263 f., wiederholt), „vorkimmer“ (S. 196) u. a. Dazu sei lediglich festgestellt, daß Beethoven ein eigentliches „s“ überhaupt kaum kennt und daß er nicht nur nicht die obigen orthographischen Mißdeutungen schreibt, sondern das „t“ — von ganz wenigen Fällen, die immer nur Eigennamen betreffen, abgesehen — regelmäßig und überall wegläßt, daß er also nach der Rechtschreibung des 18. Jahrhunderts schreibt: „Franziskanerplatz“ (S. 97, nicht „Franziskanerplaz“), „Besitzer“ (S. 119) usw. Nebensächlicher, aber vielleicht auch zu beachten ist, daß der Meister das „y“ in Wörtern wie „bey“, „May“ u. d. g. durch „i“ ersetzt, Einige weitere Verbesserungen, die ich ohne die Vorlagen zu bieten vermag: Der Zusammenhang ergibt, daß in dem Satz: „Janitschef behauptet, daß Sie auf eine Reihe von zwey Jahren 20000 Gl. Conv. M. haben müßten“ (S. 231) das Wort „Reihe“ durch „Reise“ zu ersetzen ist; dann hat Beethoven Mitte der S. 261 offenbar nicht das undeutbare „L. w.“, sondern „L. r.“ (= Landrechte) geschrieben; ferner fehlt an einigen Stellen die Angabe der schreibenden Person (S. 152, Z. 8 v. o. und S. 234, Z. 10 v. o. offenbar Bernard, S. 256, Z. 1 v. o. offenbar Peters); endlich nimmt es Wunder, wenn Nohl sich bei dem Worte Dode(ta)chordon (S. 267) nicht zu helfen weiß und es — freilich mit ? versehen — einfach als „Zwölfsaiter“ erklärt, und das, obgleich von Zarlino die Rede war und Beethoven danach aufgefordert wird, auf der Kaiserl. Bibliothek zu suchen. (Ob der Schreiber, Hofrat Peters, Zarlino mit Glarean verwechselt, ist nicht festzustellen.)

Mit Nohls Anmerkungen, die erfreulich knapp gehalten sind, wird man sich, von Kleinigkeiten abgesehen, im ganzen einverstanden erklären können. Die große erste Hälfte der ersten Lieferung enthält eine volkstümlich geschriebene Abhandlung, betitelt: „Aus dem Leben Ludwig van Beethovens“. Ich halte sie an dieser Stelle zum größten Teil für unnötig, glaube vielmehr, daß jeder, der sich mit den Konversationsheften bekannt macht, wenigstens einigermaßen in der Biographie des Meisters Bescheid weiß. Die S. 58 beginnende „Geschichte seiner Ertaubung“, die offenbar auf Thayers und Schweisheimers Forschungen beruht, hätte als Einleitung m. E. gerade genügt. Auch enthalten gerade die ersten 50 Seiten manches Bedenkliche; um nur bei dem rein Biographischen zu bleiben, sei da — von andern kleinen Irrtümern, die z. T. vielleicht nur

Druckfehler sind, abgesehen — wenigstens auf das böseste Versehen hingewiesen: Ein Mann von einem immerhin guten geschichtlichen Rufe wie Franz Xaver Steffel ist S. 25 als „Steeffel“ gedruckt, und zwar gleich fünfmal hintereinander, und nur so.

Schon hier sei schließlich der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß das Unternehmen einmal mit einem erschöpfenden Namen- und Sachregister abgeschlossen werden möge; es wird in diesem Falle besonders wichtig sein.

Max Unger.

Benz, Richard. Die Stunde der deutschen Musik. 8°, VIII, 467 S. Jena 1923, Eugen Diederichs. 12 Gm.

Biehle, Herbert. Die Entwicklung des Musiklebens von Baugen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. 8°, 16 S. Baugen 1923, Gebr. Müller.

Blumenthal, Paul. Geschichte der Musik. 6. Aufl. (Selbstunterrichtsbriefe, Methode Mustin.) Brief 1. 4°, 30 S. Potsdam 1923, Bonnes & Hachfeld. Gz. — 90.

Bücher, Karl. Arbeit und Rhythmus. Sechste, verb. u. erweit. Aufl. 8°, XII, 498 S. u. 14 Tafeln. Leipzig 1924, Emanuel Neukirch.

Bulletin de la Société „Union Musicologique“. III. année, 1<sup>er</sup> fascicule. Im Haag 1923, Martinus Nijhoff.

[Inhalt: D. F. Scheurleer, Iconographie musicale. — J. Krohn, Erneuerung des musiktheoretischen Unterrichts. — Max Seiffert, D. M. Sandvik. — Gerh. Schjelderup, Norges Musikhistorie, Bd. II. — E. Refardt, Studien über den Rhythmus und seine Bedeutung. — P. Nettel, Zur Vorgeschichte der süddeutschen Tänze. — Comptes-rendus relatifs à la musicologie (Deutschland, Österreich, Dänemark, Finnland, Frankreich.)]

Curzon, Henri de. Ernest Reyer, sa vie et ses œuvres. 8°. Paris 1923, Librairie académique Perrin & Cie.

Lüringer, Richard. Plauderbuch für Musik-Freunde. (Angebundene. Buch 5.) fl. 8°, 85 S. Heilbronn [1923], Seiffert. Gz. 2.—

Sourcaud, Louis de. Richard Wagner, les étapes de sa vie, de sa pensée et de son art. 8°, 482 S. Paris 1923 ... 40 Fr.

Stimmel, Theodor v. Beethoven im zeitgenössischen Bildnis. 8°, 64 S. u. 28 Tfln. Wien 1923, Karl König.

Gabeaud, Alice. Cours raisonné de solfège et de théorie élémentaire à l'usage des commençants et des jeunes pianistes. Préface de V. d'Indy. 8°, 143 S. Paris 1923, Senart.

Gennrich, Friedrich. Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste. Eine literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie. gr. 8°, 40 S. Halle a. S. 1923, Niemeyer. Gz. 1.20.

Goldschmidt, Viktor. Materialien zur Musiklehre. Heft 1. (Materialien zur Naturphilosophie. 2 = Heidelberger Akten der von Porthheim-Stiftung. 5.) 4°, 136 S. Heidelberg 1923, Carl Winter. Gz. 5.

Graham, John. A century of Welsh music. (Music lovers library.) 8°. London 1923, R. Paul. 21/6 sh.

Haeker und Ziehen. Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung. 186 S. Leipzig 1923, Barth.

Zweck der Untersuchungen der beiden Autoren ist, an der Hand eines größeren statistischen Materials die Erblichkeitsverhältnisse, die Entwicklung, die Komponenten und die korrelativen Beziehungen der musikalischen Beanlage festzustellen. Es liegen über dies Gebiet merkwürdigerweise relativ spärliche Arbeiten vor. Allgemeine genealogische Arbeiten gibt es kaum; Untersuchungen in größerem Stil sind allerdings gerade jetzt an verschiedenen Stellen im Gang. Die Arbeit ist für Nichtnaturwissenschaftler nicht leicht zu lesen, da Haeker als Zoologe (mit volstem Recht) eine äußerst exakte Methodologie hat. Die Grundlage der Arbeit bilden 1100 seit Juli 1918 verschickte Fragebogen. Die Methode war einerseits eine biometrisch-statistische, andererseits

eine genealogische, d. h. eine Analyse einzelner „Erbtafeln“. Die gefundenen Befunde werden in der Arbeit verglichen mit den in der Literatur vorliegenden, die sich zwar bis jetzt fast ausschließlich auf berühmte Musiker beziehen (Arbeiten von Feis vor allem und Robbins). Was nun die Ergebnisse der Arbeit anlangt, so haben die Autoren bezüglich der sachlichen Ergebnisse selbst noch viele Zweifel (die Verfasser haben nach ihren Angaben mit der Untersuchung auch vorzugsweise methodologische Ziele verfolgt). Die Arbeit mit einer sehr schwierigen Bezeichnungsmethode ist auch für den Fachmann schwer lesbar. Die Erblichkeitsergebnisse kritisch hier zu erörtern, ist schwierig, weil Voraussetzung Kenntnis der Mendelschen Gesetze durch den Leser wäre. Einiges von den Ergebnissen wäre, daß bei überwiegender musikalischer Begabung auf Seiten der Mutter sich hervorragende Fähigkeiten mehr bei den Söhnen finden, als bei den Töchtern, daß weibliche Individuen selten hervorragende Begabung zeigen, sie vererben sie aber in besonders wirksamer Weise auf das männliche Geschlecht. Bei zwei stark musikalischen Eltern fehlen nicht unmusikalische Nachkommen und oft ist das Umgekehrte zu finden. In stark positiv belasteten Fällen hochwertiger musikalischer Begabung pflegt dieselbe sich besonders früh zu manifestieren. Manchmal tritt die musikalische Begabung erst gegen Ende der Pubertät in Erscheinung. Beim männlichen Geschlecht zeigt sich Korrelation zwischen musikalischer und zeichnerischer, häufiger noch zwischen musikalischer und dichterischer Begabung. Unter den psychopathischen Konstitutionen scheint sich die depressive am häufigsten mit hoher musikalischer Begabung zu verbinden. Die Arbeit ist ein erster Vorstoß in unbeackertes Land, und wenn auch ihre Ergebnisse noch dürftig sind, so hat sie doch methodologisch ihren großen Wert.

Wilh. Mayer.

Zandschin, J. Mussorgski. Versuch einer Einführung. (112. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1924.) 8°, 40 S. Zürich 1924, Institut Orell Güssli.

Zensel, Walther, und Rudolf Kampe. Der Singstreit. Leitsätze für die Durchführung und Beurteilung eines volkstüml. Preissingens. 8°, 13 S. Augsburg-Aumühle 1923, Bärenreiter-Verlag. Gz. —.10.

Sildebrandt, Kurt. Wagner und Nietzsche. Ihr Kampf gegen das 19. Jahrhundert. (Werke der Schau und Forschung aus dem Kreise der Blätter für die Kunst.) 8°, 514 S. Breslau 1914, Ferd. Hirt. 14 Gm.

Hoëy, Earsten. La Théorie de la Musique Byzantine. Revue des Études Grecques. Tome XXXV. No. 162. Juillet—Septembre 1922. p. 321—334.

In dieser Zeitschrift, in der bereits eine Reihe wertvoller Beiträge zur griechischen Musiktheorie erschienen sind, findet sich endlich auch der Versuch, von philologischer Seite der byzantinischen Musiktheorie näherzukommen. Es sind eine Reihe von Traktaten von gänzlich verschiedenem Wert auf uns gekommen, unter denen der sogenannte Hagiopolites die erste Stelle einnimmt. Er zerfällt in zwei Teile, von denen der eine die klassische, der andere die byzantinische Theorie behandelt; letzteren, den Thibaut in den *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise Grecque* unvollständig ediert hat, nimmt Hoëy zum Kernpunkt seiner Untersuchungen, und diese führen ihn zu dem gleichen Resultate, zu dem ich in den verschiedenen, in dieser Zeitschrift veröffentlichten Abhandlungen gekommen bin, daß nämlich nur ein äußerlicher, kein innerer Zusammenhang zwischen der antiken und der byzantinischen Musiktheorie besteht.

Dagegen weist Hoëy darauf hin, daß möglicherweise die gnostische Musik von größerem Einflusse auf die früheste byzantinische gewesen sei, und führt das Bezugnehmen auf gnostische Elemente im Hagiopolites an. Schon Pitra hatte darauf hingewiesen, daß die ältesten Kirchengesänge häretischen Ursprungs seien und im engen Zusammenhang mit gnostischen Gesängen ständen; so wäre dieser Zusammenhang ohne weiteres erklärlich. Es wäre jedenfalls zu wünschen, daß Untersuchungen wie diese von Hoëy nicht vereinzelt blieben, sondern daß die Fülle der theoretischen Schriften eine nur annähernd ähnliche Beachtung finden würde wie die antiken. Sind doch die meisten Schriften Resultate einer praktischen Musikübung und bezeichnenderweise nehmen in ihnen die Spekulationen über die Tonarten nur einen geringen Raum ein. Je mehr man die byzantinischen Theoretiker durchforscht, desto mehr muß man zu der Überzeugung kommen, daß die byzantinischen Musiker völlig frei von jeder Kenntnis der Antike waren, und daß nur durch Gelehrte, die im humanistischen Sinne eine Begründung der byzantinischen Musik in der antiken herzustellen sich bemühten, diese ganze verkehrte Problemstellung geschaffen wurde.

Egon Wellesz.

Kahl, Willi. Musik und Musikleben im Rheinland. (Im Programmbuch der II. Rheinischen Literatur- und Buchwoche Köln, S. 3—30.) Köln 1923, Rheinland-Verlag.

Der Beitrag des Kölner Privatdozenten gewinnt dem Programmbuch Bedeutung und Dauer über den Anlaß hinaus. Es ist die runde und dabei reiche Skizze einer „Darstellung von den Quellen und Wegen rheinischer Musik und Musikpflege im Wandel der Zeiten“, auf Grund eines schon sehr stattlichen, in einer wertvollen bibliographischen Zusammenstellung namhaft gemachten Materials. Von den musikorganisatorischen Bestrebungen Karls des Großen bis zur Kammermusik der „jungrheinischen Schule“ wird der geschichtliche Weg durchschritten; die Musikbedeutung der einzelnen rheinischen Städte, die Kahl auf die Grenzen der heutigen Rheinprovinz beschränkt, wechselt von Aachen nach Köln, von Düsseldorf nach Koblenz und Bonn; Namen bezeichnen jenen Weg, wie die des Regino von Prüm, Franco von Köln, Cochläus, Friedrich v. Spee (die Lücke des 16. Jahrhunderts hätte etwa durch diejenigen des Bernardo Mosto oder Rinaldo del Mel ausgefüllt werden können), bis zu dem größten von allen, Beethoven; der Einfluß der Jesuiten, der italienischen Oper, die Wirkungen der Fremdherrschaft auf die verschiedenen Musikzentren, die Romantik mit ihren Musikfesten werden charakterisiert. In den Tatsachen ersticht ein Bild rheinischer Charaktereigenart (vielfach modifiziert durch den Grenzlandcharakter) und ihres Verhältnisses zur Musik. U. E.

Keller, Otto. Peter Tschaikowsky. 3.—5. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) H. 8°, 71 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. 1 Gm.

Kruse, Georg Richard. Franz Schubert. (Velhagen & Klasing's Volksbücher Nr. 155.) gr. 8°, 64 S. Bielefeld 1924, Velhagen & Klasing. 3.50 Gm.

Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik. Bd. 2. Halbbd. 1. 2. u. 3. durchgef. Aufl. gr. 8°, XVI, 470 S. Stuttgart 1923, Cotta. Gz. 9.

Moser, Hans Joachim. Musikalisches Wörterbuch. (Teubners kleine Fachwörterbücher 12.) 8°, IV u. 151 S. Leipzig 1923, B. G. Teubner. Gz. 2.50.

Es ist eine Art von kleinem „Niemann“, musikalisches Sach-Wörterbuch und biographisches Lexikon zugleich, was H. J. Moser auf engstem Raum da versucht und geboten hat. Die Aufgabe war schwierig: es galt Beschränkung in der Auswahl auch des Notwendigen, äußerste Prägnanz in der Fassung der einzelnen Artikel. Diese Prägnanz war die Vorbedingung, von dem Notwendigen möglichst viel bringen zu können; und sie ist, vor allem auch dank einem glücklichen System von Abkürzungen, erreicht worden, mag auch manchmal die Kürze zu Undeutlichkeiten führen, z. B. wenn es bei Gluck heißt: „Die Maientönigin enthält nur wenig Echtes von G.“ — dem naiven Leser kann hier nicht klar werden, daß es sich lediglich um ein modernes Pasticcio handelt. Vortrefflich sind meist die knappen Zusammenfassungen der Bedeutung der großen Meister geraten, etwa der Beethovens; manches ist freilich auch auf diesem Gebiet in Kürze undarstellbar, wie z. B. das eigentümliche Verhältnis von Peter Cornelius zu den drei sogen. Neuromantikern; „Gefolgsmann von Liszt“ gibt eine unrichtige geistige, musikalische Beziehung. Eigenes bietet Moser in den Sachartikeln; alles was in den Bereich der Stimmbildung, der Harmonik und Rhythmik gehört, ist Zeugnis besonderer Befassung und unabhängiger Formung. Im Biographischen und Bibliographischen hat Moser natürlich auf Niemann zurückgegriffen; er hat dabei einiges leider Unrichtige, wie das falsche Datum von Wagners „Siegfried-Idyll“ (1870, nicht 1869) übernommen, einiges Richtige, wie z. B. das Geburtsjahr von Benevoli (1605, nicht 1602) dafür ignoriert. Wenn ich noch ein paar Einwendungen mache, so geschieht es, um für künftige Auflagen den sachlichen Wert des Büchleins zu erhöhen: wie beim „Niemann“, so sollte auch hier an der sachlichen Untadeligkeit die Allgemeinheit interessiert sein. Also: Eine Stelle der „anfechtbaren Gleichzeitigkeit von Sprechstimme und Musikbegleitung“ im Melodram ist nicht erst bei Wendes Nachahmern, sondern schon in der Ariadne zu finden. Verdi endete „schließlich bei vielfach Wagner'schen Einflüssen“: — dies ist zu stark ausgedrückt, wenn es überhaupt richtig ist. Gerade „Otello“ und „Falstaff“ sind, nach den paar leitmotivischen Anklängen des „Ballo in Maschera“ und der „Aida“, wieder starke Betonung des eigenen, italienischen Standpunkts; in allem Prinzipiellen ist Verdi der Antipode Wagners. Steffani war apostolischer Vikar von Norddeutschland, nicht päpstlicher Resident. „Parsifal“ ist 1914 frei geworden. Der Sänger v. Zur Mühlen hat in dem knappen Bändchen nichts zu suchen. An Druckfehlern fehlt es nicht

— ich darf diesen Tadel aussprechen, da ich selber ein miserabler Korrektor bin. Im Ganzen muß man aber dem Büchlein Glück auf den Weg wünschen; es wird durch eine ganz reichhaltige Zeittafel und den „Entwurf einer musikalischen Hausbücherei“ praktisch bereichert. U. E.

Mozart, W. A. Basle-Briefe. kl. 8<sup>o</sup>, 55 S. Berlin [1923], Euphorien-Verlag. [Num. Liebhaber-Ausgabe.]

[Mozart, W. A.] Das Finale der Jupiter-Symphonie. Analyse von Simon Sechter (1788—1867). Mit Einl. u. Erl. neu hrsg. v. Friedrich Eckstein. kl. 8<sup>o</sup>, 64 S. Wien 1923, Wiener Philharm. Verlag. Gz. 6.

Deutsches Musikjahrbuch. Herausgeg. von Wolf Czuj. I. Jahrgang. 8<sup>o</sup>, 268 S. Essen 1923, Otto Schlingloff.

Dieser erste, begrüßenswerte Versuch eines deutschen Musikjahrbuchs erscheint in Essen, und so steht vor allem das Musikleben der Rheinlande im Mittelpunkt der Schau, wenn auch daneben ein einigermaßen systematischer Überblick über die andern großen und kleinen Zentren gewonnen werden kann; nur ein paar Lücken sind geblieben. Einige Aufsätze — ein Fragment von Piskner, ein paar Streiflichter auf die „Entwicklung des Nationalbewußtseins in der deutschen Musikgeschichte“ von H. J. Moser — betonen die deutsche Bedrängnis des Jahres des Unheils 1923; im Übrigen sind auch einige Studien von allgemeiner Bedeutung vorhanden; aus dem Ganzen — Mispeln und Pomeranzen durcheinander — läßt sich doch ungefähr entnehmen, was das musikalische Deutschland in der Gegenwart bewegt: ein „Zeitgemäße“ ist u. a. das Interesse für Megiefragen und „künstlerische Körperkultur“. In dem zweiten und den vielen kommenden Jahrgängen, die wir dem Unternehmen wünschen, wird sich vielleicht eine deutlichere Scheidung des Aktuellen vom Prinzipiellen, eine vollständigere und genauere Überschau über den Jahresertrag in Oper und Konzert erreichen lassen.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. Neubearb. u. bis auf d. Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmig. Einleitung u. Vorgeschichte von Leopold Schmidt. 7. Aufl. gr. 8<sup>o</sup>, VI, 791 S. Stuttgart [1923], Union. Gz. 20.

Raugel, Felix. Les organistes. (Les musiciens célèbres.) 8<sup>o</sup>. Paris 1923, Laurens. 5 Fr.

Riemann, Hugo. Anleitung zum Partiturspiel. 3. Aufl. Max Hesses ill. Handbücher. Bd. 30. 8<sup>o</sup>, IV, 127 S. Berlin [1923], Hesse. 2.20 Gm.

Riemann, Hugo. Handbuch der Orgel. 5. Aufl. Max Hesses ill. Handb. Bd. 4. 8<sup>o</sup>, VIII, 208 S. Berlin [1923], Hesse. 2.50 Gm.

Riemann, Hugo. Vademecum der Phrasierung. 5. Aufl. Max Hesses ill. Handb. Bd. 16. 8<sup>o</sup>, VIII, 92 S. Berlin [1923], Hesse. 2.20 Gm.

Samson, J. Le Chant dans les Collèges chrétiens. 8<sup>o</sup>, 22 S. Paris 1923, Procure générale.

Sauer, Franz. Handbuch der Orgel-Literatur. kl. 8<sup>o</sup>, 62 S. Wien [1923], Wiener Philharm. Verlag. Gz. 6.

Sauerlandt, Max. Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei (etwa 1450 bis etwa 1850). Königstein i. Taunus u. Leipzig 1922, Karl Robert Langewiesche.

Max Sauerlandt, der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, gehört zu den eifrigen Anhängern der besonders in jüngster Zeit zu Ansehen gelangten Anschauung von der Einheitlichkeit und inneren Zusammengehörigkeit aller Kunstarten. Schon früher<sup>1</sup> hatte er der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß die einzelnen künstlerischen Zweige eines bestimmten Zeitraumes stets einem gemeinsamen Grundgeföhle entstammen und durch feste Bande miteinander verknüpft sind. Im vorliegenden Werke aber wird der Beweis für das Verwandtschaftsverhältnis von Musik und bildender Kunst — der beiden scheinbar am weitesten auseinanderliegenden Kunstarten — noch auf eine andere, bei weitem einfachere und zwanglosere Art geführt. An Hand einer reichen Auswahl überaus gelungener Reproduktionen nach Werken der Malerei und Graphik

<sup>1</sup> „Mokotomusik und Porzellanmusik“, Ansprache auf einem Kammermusikabend in der Porzellan-sammlung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, abgedruckt in der Zeitschrift „Genius“.

zeigt der Herausgeber den starken Anteil, den die Darstellung musikalischer Vorgänge am Stoffkreise der bildenden Kunst hat. Etwa 170 Gemälde aller Schulen Europas vom Ausgange des Mittelalters bis fast in die Gegenwart, sind unter dem gleichen Gesichtspunkte zusammengestellt, die wichtige Rolle zu veranschaulichen, welche die Wiedergabe der Musik in der bildenden Kunst eines halben Jahrtausends spielt. Dabei ist das Maß der Beteiligung der Tonkunst am Inhalte der einzelnen Blätter durchaus verschieden. Unter den Abbildungen des stattlichen Bandes finden sich alle Übergänge von dem fast zufällig angebrachten Tonwerkzeuge ohne weitere Bedeutung für den Charakter des Bildes, bis zu Werken, welche ihren ganzen Gefühls- und Stimmungsgehalt aus dem Geiste der in ihnen dargestellten Musik zu schöpfen scheinen.

Die Reihe der Reproduktionen beginnt mit Werken deutscher Kunst — einer Zeichnung Dürers, der Bilder der rheinischen Schule nachfolgen — und ein deutsches Blatt, Schwind's entzückende Symphonie, beschließt wieder den Band. Auch sonst geben die Gemälde der deutschen und niederländischen Schule dem Buche das Gepräge, während die Werke der italienischen, französischen, englischen und spanischen Malerei erst in zweiter und dritter Linie Berücksichtigung finden. Diese Art der Gewichtsverteilung welche auch für die Abgrenzung des Stoffes auf die Zeit zwischen 1450 und 1850 maßgebend war, muß wohl als eine Folge der persönlichen Neigungen des Autors gedeutet werden, da sie sich nicht mit zwingender Notwendigkeit aus der Natur seines Materials ergibt. Denn Florenz und Siena, sowie in einem gemessenen Abstände Padua, Venedig, Rom und andere Orte Italiens, lieferten schon im 14. Jahrhundert eine große Anzahl bildlich festgehaltener Musikszenen. Im 15. Jahrhundert steigerte sich diese Fruchtbarkeit noch bei weitem, um schließlich im Halbjahrhundert zwischen 1470 und 1520 ihren Höhepunkt zu erreichen. Bis zu diesem Zeitpunkte fiel die Führung stets dem Süden zu. Den ungezählten musikalischen Darstellungen Italiens hatten die Niederlande und Deutschland nur ein verhältnismäßig kleines Häufchen bildlich festgehaltener Musikszenen entgegen zu setzen, deren früheste Beispiele überdies erst dem beginnenden 15. Jahrhundert angehörten. Gerade diese wenigen Darstellungen hat der Herausgeber mit einer durch tiefe Sachkenntnis geförderten besonderen Liebe zusammengetragen. Wiewohl die damit geleistete, wertvolle Arbeit unummundene Anerkennung verdient, muß doch andererseits auch dem Webauern Ausdruck gegeben werden, daß eine große Anzahl überaus interessanter Abbildungen dem unausgesprochenen Programm des Buches zum Opfer fiel. Wir vermissen — um nur die Namen einiger besonders wichtiger Musikmaler zu nennen — die Darstellungen Giotto's, Orcagna's, Puccio Campagna's, Simone Martinis und Lorenzo Veneziano's, der Meister der Spanier-Kapelle und des Campo Santo von Pisa, aus späterer Zeit die Denkmäler der Florentiner Verrocchio und Benozzo Gozzoli, der Sienesen Benvenuto di Giovanni, der Umbrier Ottaviano Nelli und Marco Palmezzano, sowie der Venezianer Bart. Vivarini und Carpaccio. Die Zahl der hier genannten Meister ließe sich unschwer verdoppeln und verdreifachen, und wir sind der Überzeugung, daß die Hinzunahme der fast gänzlich unberücksichtigt gebliebenen 150 Jahre zwischen 1300 und 1450, sowie einiger weiterer italienischer Meister der Blütezeit, für das Buch eine wertvolle Bereicherung bedeutet hätte, die nötigenfalls auch durch das Wegfallen der als ikonographische Quellen der Musik ohnedies recht unergiebigem anderthalb Jahrhunderte zwischen 1700 und 1850 wettgemacht hätte werden können.

Auf einzelne Blätter des interessanten Bandes einzugehen, ist leider nicht möglich. Nur eines Gemäldes sei gedacht, da es als Anknüpfungspunkt für die Erörterung einer für das Verständnis der bildlich festgehaltenen Musikpflege grundlegenden Frage dienen kann. Es ist das „Konzert“ Ercole dei Robertis (S. 57), aus der Zeit um 1490, ein Werk, das in gewissem Sinne einen Wendepunkt in der Darstellung musikalischer Szenen bezeichnet. Bis dahin war der musikalische Vorgang stets einem anderen, den er zu ergänzen und beleben hatte, untergeordnet. Die Ensembles des 14. und 15. Jahrhunderts dienten bald der würdigen Unterhaltung der heiligen Familie, bald der Verherrlichung des göttlichen Lammes, bald der jubelnden Begrüßung des auferstehenden Christus oder der gekrönten Jungfrau. Auf Robertis Bilde aber ist die Darstellung der Musik zum ersten Male Selbstzweck. Nicht mehr Engel, welche ad majorem dei gloriam musizieren, sondern Menschen, denen die Beschäftigung mit der Musik gesteigertes Leben und tiefste Befeltheit einhaucht, bilden den Gegenstand der Darstellung. Von nun an tritt diese Art der Wiedergabe musikalischer Vorgänge mehr und mehr in den Vordergrund, um schließlich in den Werken der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ihren Höhepunkt zu

erreichen. Der Übergang vollzieht sich schrittweise, indem die früher den Inhalt beherrschende heilige Handlung allmählich an Bedeutung verliert, während gleichzeitig die ehemals bloß als Folie dienenden Engel körperlich vergrößert und im Ausdruck individualisiert und vermenschlicht werden. Die Erwähnung dieses augenfälligen — auch geistesgeschichtlich überaus bemerkenswerten — Unterschiedes, welcher die Musikedarstellungen des Mittelalters deutlich von denen der Neuzeit absondert, hat der Herausgeber leider unterlassen. Dies erscheint um so befremdender, als die Kenntnis der Stellung, welche die Musik innerhalb des Stoffkreises der bildenden Kunst einnimmt, eine unentbehrliche Voraussetzung für die richtige Würdigung der malerisch festgehaltenen Musikübung ist.

Dem belangreichen Abbildungsmaterial ist eine knappe Einleitung vorangestellt, welche in der Hauptsache der Erklärung der Namen und Eigenschaften der dargestellten Musikinstrumente gewidmet ist. Obwohl dieser Teil lediglich auf bereits bekannten Ergebnissen der Instrumentenkunde fußt, haben sich doch in seinem Verlauf einige Irrtümer mit eingeschlichen, welche hier in Kürze erwähnt seien. Das auf S. 7 dargestellte Tonwerkzeug ist keine Laute (vgl. S. III), sondern eine Mandola. Die „Flüte douce“ stammt nicht aus Frankreich (S. IV), sondern ebenso wie die Mehrzahl der abendländischen Musikinstrumente aus Asien; übrigens ist das auf S. 19 dargestellte Tonwerkzeug keine Block-, sondern eine Querflöte. Das Rohrblattinstrument auf S. 28 kann kein Zink (S. IV), sondern nur eine Schalmey sein. Die Bezeichnung der kleinen Trompete auf S. 151 als Posaune (S. IV) ist einigermaßen irreführend. Die Klavierinstrumente auf S. 115 und 117 sind sicherlich, die auf S. 110, 120 und 121 höchstwahrscheinlich Spinette und nicht Clavichorde, wie der Herausgeber nach der Form des Kastens schließt (S. V); ein Clavichord ist lediglich auf S. 125 dargestellt. Die Bezeichnung der Basslaute auf S. 136 als Mandoline (S. VI) ist gänzlich unmöglich; ebensowenig kann der mit aufgeblasenen Wangen und heraustretenden Augen pustende Schalmeybläser auf S. 82 ein „Flötenspieler“ genannt werden. Diese Art der Namengebung ist offenbar eine Reminiszenz an den älteren Gebrauch der kunstgeschichtlichen Literatur, jedes geputzte Tonwerkzeug als „Mandoline“ und jedes Holzblasinstrument als „Flöte“ zu bezeichnen. Bei dieser Gelegenheit sei auch angemerkt, daß das bekannte Konzert des Palazzo Pitti (S. 69) seit den Untersuchungen Max Friedeberts<sup>1</sup> als nahezu sicheres Werk des Sebastiano del Piombo gelten kann und nicht mehr dem Giorgione, dem es früher zugeschrieben wurde, gegeben werden darf.

Mit einer kurzen Betrachtung über das Ausdrucksmoment in der bildlichen Darstellung musikalischer Vorgänge schließt die Einleitung — viel zu früh, um die unzähligen, durch den Abbildungsteil angeregten Probleme auch nur zu berühren, geschweige denn einer Lösung zuzuführen. Fragen wie: Welches sind die Gründe für die Einbeziehung musikalischer Szenen in den Darstellungskreis der Malerei? Wie mußte, namentlich in älterer Zeit, der Inhalt eines Bildes geartet sein, damit auf die Bereicherung des Stoffes durch die Wiedergabe von Musik Wert gelegt wurde? Weiter: haben wir Grund anzunehmen, daß die Meister der bildenden Kunst die wirkliche Musikpflege ihrer Zeit bildlich festgehalten haben, oder erwecken ihre Darstellungen den Eindruck bloßer Gedankenschöpfungen, bei denen Phantasie und archaisierende Tendenzen am Werke waren? Um es noch deutlicher zu fassen: Gibt es eine Möglichkeit, aus den Werken der bildenden Kunst Rückschlüsse auf die gleichzeitige Musikübung zu ziehen und haben wir das Recht, die gemalte Musik mit der in Noten erhaltenen zusammen zu bringen? All diese Fragen, deren Beantwortung geeignet wäre, tiefe Lücken in unserem Wissen von den musikalischen Zuständen an der Wende der Neuzeit zu verschließen, werden in dem vorliegenden Werke nicht berührt. Der Herausgeber sucht — lediglich von künstlerischen Absichten geleitet — die Zusammenstellung einer Reihe von Abbildungen zu geben, denen das gleiche, überaus reizvolle Inhaltsmoment gemeinsam ist; darüber hinausgehende geschichtliche und speziell musikgeschichtliche Interessen aber lagen ihm fern. Die für den Musikhistoriker wichtigste Frage, inwieweit die bildende Kunst befähigt ist, den Schleier zu lüften, der die musikalischen Zustände früherer Zeiten noch vielfach unseren Blicken entzieht, hat den Kunsthistoriker nicht beschäftigt.

<sup>1</sup> „Über ‚Das Konzert im Palazzo Pitti‘“, Zeitschrift für bildende Kunst 1917, S. 169 ff. — Vgl. auch Josef Woppeltreuter, „Giorgiones Porträt im Kaiser Friedrichs Museum und das Konzert im Palazzo Pitti“, Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, XXXVIII. Jahrg., 1916/17, S. 104 ff.



Nichtsdestoweniger ist das Sauerlandtsche Buch auch für den Musikhistoriker von Interesse. Es kommt einem schon lange gefühlten Bedürfnisse entgegen, indem es eine größere Anzahl der für den instrumentenfundlichen Unterricht geeigneten Bildwerke zusammenstellt. Die feinsinnige Auswahl der Gemälde, die sorgfältige Abstimmung der nebeneinander gelegten Reproduktionen, der ausgezeichnete Druck und die prächtige Ausstattung des Bandes machen das neue Werk zu einem vorzüglichen Lehrbehelf der Organologie.

Karl Geiringer.

**Schilling** Trygghorus, Otto. Beethovens Missa solennis. Musik und religiöses Bewußtsein. Das musikalische Schaffen in sein. Beziehungen zur religiösen Erfahrung u. Überzeugung. [Umschlag: Missa solennis. Die Geisteswelt Beethovens als überzeitliche Größe.] 8°, 96 S. Darmstadt 1923, Bergsträsser. Gz. 1.

**Schloezer**, Boris v. A. Strjabin. Eine Monographie seiner Persönlichkeit u. seines Schaffens. Bd. I (russisch). 8°, XXXII, 356 S. Berlin 1923, Verlag „Grani“.

**Schröder**, Fritz. Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen. Mit einem Verzeichnis aller nachweisbaren Werke Moliques und einem thematischen Katalog der wichtigsten Instrumentalkompositionen. gr. 8°, IX, 125 S. Stuttgart 1923, Berthold & Schwerdtner. Gz. 2.

**Schwebisch**, Erich. Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. 2. wesentl. erw. Aufl. (Wissenschaft u. Zukunft.) kl. 8°, VIII, 335 S. Stuttgart 1923, Der kommende Tag. 5.50 Gm.

**Sigrift**, E. Etude analytique de la Messe solennelle en si mineur de Bach. 8°, 16 S. Paris 1923, Roudanez.

**Smijers**, Dr. A. Karl Luython als Motetten-Komponist. Uitgave der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. 8°, 97 S. u. 18 S. Notenbeilagen. Amsterdam 1923, G. Alsbach & Co. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Es ist hoch erfreulich, daß die Gesellschaft für Niederländische Musikgeschichte die Drucklegung dieser Studie über einen der feinsinnigsten niederländischen Meister ermöglicht hat, und doppelt erfreulich, wenn auch naheliegend, daß die deutsche Sprache der Wiener Dissertation von 1917 im Druck beibehalten worden ist: hat Luython doch sein ganzes Leben am Hof des Kaisers in Wien und Prag verbracht und ungleich Handl oder Monte wenigstens ein paar Stücke mit deutschem Text komponiert. Zum erstenmal sind alle biographischen Daten über Luython zusammengetragen: er ist um 1556 in Antwerpen geboren, wo sein Vater Claudius L. Rektor einer lateinischen Schule war, schon er, wie später sein Sohn, ein Günstling der Fugger; nach Wien kam Karl L. zweifellos schon 1566, wo er (seit 1568) durch Monte als Kapellnabe geschult wurde, indes er auf Orgel und Klavier Schüler Wilhelm Formellis' war. 1575 erfolgt die obligate Reise nach Italien, 1576 wird er Kammermusicus, 1582 endlich, da er sein erstes Werk, fünfstimmige Madrigale, publiziert, Organist. 1596 ist er rangältester Hoforganist in Prag, wo ihm sein Leben durch einen widerlichen Streit mit dem pfuscherhaften Orgelbauer Rudner längst vergällt war; 1603 heißt er „Komponist“ der Hofkapelle. Nach Rudolfs II. Tod, 1612, wird er abgedankt, es folgen traurige Jahre bis zu seinem Tod im August 1620.

Aus dem im Vergleich zu den großen Meistern der Zeit nicht sehr umfassenden Schaffensgebiet Luythons, das zu überblicken Smijers' genaue Bibliographie gestattet: Messen, Motetten kirchlicher und weltlicher Art, Madrigale, Orgelstücke, hat der Verf. die kirchlichen Motetten herausgegriffen und der genauesten stilkritischen Untersuchung unterzogen: die einzelnen formalen Merkmale, das Verhältnis zu den Kirchentonarten (bei L. schon sehr lose), die Modulation, die Melodik, das Fluktuieren zwischen Homophonie und Polyphonie, das der Verf. mit einem Ausdruck G. Adlers „polyphonerieren“ nennt, die Stimmengruppierung, die Verknüpfung der „Textzeilen“ zum Ganzen — all diese Merkmale werden aufs liebevollste und treueste rubriziert; zusammenfassend wird konstatiert, wie wenig abhängig L. vom venezianischen Prachtstil ist, wie treu er spätniederländischer Ausdrucksweise, durch die subjektive Freiheit, die eine Errungenschaft des Madrigals ist, gemildert, bewahrt hat. Vor allem ist L. ein Schüler Philipp de Montes; es ist ganz in der Ordnung, daß Smijers in der Notenbeilage auf eine 6stimmige Hochzeitsmotette Luythons eine 5stimmige, zweiteilige Verkündigungsmotette des älteren und reicheren Meisters hat folgen lassen. Für die innige



Beziehung zu Monte ist J. B. Luythons Madrigalbuch von 1582 ein Zeugnis: es besteht aus lauter Petrarca-Kompositionen, die — mit wenigen Ausnahmen — Monte nicht komponiert hat; der Schüler hat Scheu getragen, mit dem Meister in Konkurrenz zu treten; eines davon (Lagrima triste) hat der Meister dem Schüler sogar nachkomponiert. Und der einzige Text, der nicht von Petrarca stammt, ist eine Huldigung an Monte; es sei erlaubt, die Verse herzusetzen:

Sacro monte mio dolce almo soggiorno  
 Che fra verdi smeraldi e sacri allori  
 Di care gentil piante hor fronde e fiori  
 Al mondo mostri onde sei ricco adorno;

Ne temi di fortuna oltraggio e scorno  
 Perche meno a colui che tanto honori  
 Rendi frutti soavi ei tuoi thesori  
 Mandi ove nasce e s'alza e abbassa il giorno —

Se a giusto bel desio segue bel fine  
 Per me immortal fia anchora il tuo bel verde  
 La state eterna, eterna primavera,

Ne fredda ria stagion fia mai ch' inchine  
 La tua bellezza perch' al mondo pera  
 Monte onde honor virtu gloria rinverde.

Es wäre wünschenswert, wenn Smijers seine Studie zu einer Monographie über L. ausbauen möchte. Der Meister, aus dessen mir bekannten Madrigalen ein besonderes, fesselndes, feingebildetes Gesicht hergrüßt, verdient es; und erst aus einer volleren Anschauung, aus der Vergleichen mit den entsprechenden Kompositionen der Vorgänger und Zeitgenossen kann die formalistische Stilkritik sich zu einer Würdigung der Persönlichkeit erheben. U. E.

Steven, Carl. Heinrich Carl Breidenstein. Ein Stück aus der rheinischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 8°, VIII, 59 S. Köln 1924, Oskar Müller. Gz. 1.25.

Storck, Karl. Mozart, sein Leben und Schaffen. Umgearb. von Hugo Holle. 2. Aufl. 8°, 493 S. Elberfeld 1923, Bergland-Verlag. 6 Gmz.

Sturm, Paul. Das evangelische Gesangbuch der Aufklärung. Ein Beitrag z. deutsch. Geistesgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts. 8°, IV, 76 S. Barmen 1923, Emil Müller.

Vercheval, Henri. Dictionnaire du violoniste. 8°. Paris 1923, Fischbacher. 12 Fr.

[Vicenza] Catalogo delle opere musicali — Città di Vicenza. A cura della „Associazione Musicologi Italiani“. 4°. Parma 1923.

Vrieslander, Otto. Carl Philipp Emanuel Bach. 8°, XV, 177 S. München 1923, N. Piper. Gz. 6.

Weimarer Gesamtausgabe der Werke Martin Luthers. Bd. 35. Luthers Lieder, bearbeitet von H. Lude, D. Albrecht und H. J. Moser. V. Singweisen und VI. Die angeblich Lutherschen Tonsätze, bearbeitet von Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Halle. 4°. S. 485—547. Weimar 1923. Hermann Böhlaus Nachf.

Zum würdigen Abschluß des Monumentalwerkes konnte auch die Musikwissenschaft beitragen. In vorbildlicher Weise für spätere Melodiesammlungen wurden die Lutherlieder in ihren sämtlichen ältesten Weisen gebracht. Schon nach außen hin blieb das alte Notenbild, die eckige Form und die Ligaturen der Mensuralnotation gewahrt; die Hufnagelschrift des Straßburger Kirchenamts von 1525 und andere altertümliche Drucke wurden durch sie ersetzt. Ferner erfolgte die Wiedergabe ganz ohne Takt- und Abschnittstriche; nicht nur blieb dadurch der ursprüngliche Charakter nach außen hin erhalten; auch jede moderne rhythmische Einengung, jede falsche Vorstellung von Phrasierung oder Betonung war hiermit vermieden. Bei rhythmisch besonders schwer unzulässiger Struktur schließt sich eine Umschrift in moderner Art an, wobei Herausgeber den Versbau als Grundlage benützte; vgl. J. B. den Choral „Ein feste Burg“. Ferner sind die ursprünglichen Schlüssel der Hauptsache nach beibehalten. Endlich wurde jegliche Einsetzung

von neuen Accidentien sogar über den Linien vermieden; auch dieser Verzicht wird völlig durch die schwankenden Bearbeitungen der Zeitgenossen Luthers selbst gerechtfertigt; vgl. das deutsche Sanctus. In den beigelegten Erläuterungen und Anmerkungen unterrichtet uns der Herausgeber über die verschiedenen Lesarten sowohl als auch über vorhandene ältere mehrstimmige Bearbeitungen und deren Änderungen an der Urweise. Auch die Tonarten sind jeweils bestimmt. Ferner wird die über jede einzelne Melodie vorhandene Spezialliteratur angeführt. Die vorreformatorischen Quellen der älteren Lieder sind ebenso aufgesucht, wie scharfsinnige Untersuchungen über dichterische und musikalische Form der späteren angeestellt werden. Unmöglich ist es, alle Einzelheiten der in jeder Hinsicht vollendeten Arbeit anzuführen, in der H. J. Moser sein Bestes gegeben hat. — Die angeblichen Lutherschen Tonsätze sind in Partitur wiedergegeben. Es handelt sich um das „Non moriar sed vivam“, welches früher irrtümlich durch Liliencron Senfl zugewiesen wurde; die von Th. Kroyer in der Ratschulbibliothek zu Zwickau aufgesundene Senflsche Motette, welche auch in den *DTB* III, 2 Aufnahme fand, brachte einige Klärung, doch aber nicht völlige Gewißheit für Luthers Autorschaft. Ebenso wenig indes läßt sich dieselbe für „Didonis novissima verba“ aus Rhams Sinfoniae iucundae nachweisen. Am ehesten ist sie noch beim letzten Stücke (auf einem Joseph Klugschen Einblattdrucke, Wittenberg 1546 wiedergegeben) möglich. Es ist eine schlichte harmonische Bearbeitung des ersten Psalmtons auf die Worte „Höre Gott meine Stimme in meiner Klage“. Im zweiten Teil ist neben dem wertvollen musikwissenschaftlichen Teile, auch die rein historische Arbeit, streng sachlich auf Quellennachweise gestützt, zu rühmen. Mosers Beiträge zur Weimarer Ausgabe zählen zum Besten, was in der Luther-Literatur überhaupt erschien.

Bertha Antonia Wallner, München.

[Wir lassen Dr. B. A. Wallners Anzeige die folgende, uns gleichzeitig mit dieser Anzeige zugekommene ausführlichere Besprechung Paul Eichhoffs folgen, da sie uns wertvolle Gesichtspunkte zu bieten scheint. Schriftleitung.]

D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 35. Bd. (Luthers Lieder u. Gedichte). Mit zwei Faksimiletafeln.

Von der großen, seit dem Luthergedächtnisjahre 1883 erscheinenden Ausgabe sämtlicher Werke Luthers, deren Zustandekommen noch Kaiser Wilhelm I. zu verdanken ist, sind in 40 Jahren fast 70 Bände erschienen. Vor einigen Monaten ist der 35. Band herausgekommen, der für die Lieder (und sonstigen Gedichte) Luthers und die zu ihnen gehörigen Melodien bestimmt war.

Die Behandlung der Liedertexte wie der zu ihnen bis zu Luthers Tode veröffentlichten Melodien hatte ursprünglich Prof. Dr. Lucke-Hannover übernommen, der 1912 schultechnischer Mitarbeiter am Provinzial-Schulkollegium zu Hannover, später Oberstudiendirektor in Osnabrück wurde. Der Druck des Bandes begann noch vor Beginn des Weltkrieges; der Bearbeiter konnte aber wegen Überbürdung mit Amtsgeschäften seine Arbeit nicht vollenden. Die Behandlung der Texte übernahm dann Prof. D. Albrecht-Halle-Naumburg, die der Melodien kam in die Hände des Privatdozenten der Musik an der Universität Halle, Dr. Hans Joachim Moser, der schon in seiner „Geschichte der deutschen Musik“ (I, 385 ff.) in dem den „musikalischen Protestantismus“ behandelnden Abschnitte über Luther als Tonkundigen gesprochen hat. Nachdem während des Weltkrieges und nach seiner Beendigung der Weiterdruck des 35. Bandes hatte ruhen müssen, ermöglichte tatkräftige Hilfe, die aus Schweden kam und besonders durch den in Deutschland wohlbekannteren Upsalaer Erzbischof Söderblom geleistet wurde, die Beendigung des Druckes. Der Band umfaßt 633 Seiten, der Abschnitt Mosers, Teil V und VI des Bandes, reicht von S. 487 bis 547. Auf ihn kommt es hier an. Auf Luckes Besprechung von „Luthers Anteil an der musikalischen Bearbeitung der Lieder“ im allgemeinen braucht hier nicht eingegangen zu werden.

Wie das ganze Werk sind auch Teil V und VI mit außerordentlicher Beherrschung der einschlägigen, weitverzweigten Literatur geschrieben, was bei dem Verfasser der hochinteressanten „Geschichte der deutschen Musik“ ja nicht weiter auffällt. Selbstverständlich fehlt hier und da etwas. So sind bei der Behandlung des Tedeums nicht erwähnt P. Wagner, Gregorianische Rundschau 1907, April—Juni, und Egin, Tedeum ou illatio, Solesmes 1906; bei 8a fehlt: Dreves, Aurelius Ambrosius, 1893. Zum Tedeum darf ich vielleicht auch auf meine sehr eingehende Behandlung des Textes wie der Melodie, insonderheit der letzteren Behandlung durch Luther, „Siona“ 1907, S. 101—130 verweisen. Hätte Moser sie gelesen, würde er nicht von „ambrosianischer

Weise" gesprochen haben, auch nicht die verkehrte Behandlung der Melodie durch den sonst die Metrik stark berücksichtigenden H. Niemann gelobt haben.

Die Wiedergabe der Melodien erfolgt ausnahmslos durch Druck. Das hat vielleicht nicht anders gemacht werden können, ist aber zu bedauern. 1848 konnte der unbemittelte Privatmann Karl Reinthaler — er war Vorsteher einer christlichen Erziehungsanstalt, des Martinistiftes, in Erfurt — zwei Gesangbücher, deren einzige Urdrucke<sup>1</sup> in dem damals französischen Straßburg lagen, durch die damals noch allein mögliche Faksimilierung durch Steindruck vervielfältigen, so daß die 1870 verbrannten Urdrucke von 1524 und 1525 der Nachwelt gerettet sind. Danach mußte man wünschen und erwarten, daß in der monumentalen Lutherausgabe bei Behandlung der Lieder Luthers die ältesten Verzeichnungen der Melodien durch völlig getreue, auf photographischem Wege hergestellte Nachbildungen wiedergegeben würden, mindestens durch eine, durch zwei bei erster Verzeichnung mittelalterlicher Melodien, wie der Vorläuferin von „Christ lag in Todesbanden“, durch Neumen und bei späterer mensurierter Verzeichnung ursprünglich mensurierter, aber zuerst durch Neumen wiedergegebener Melodien. Die Übertragung der Neumen in mensurierte Noten mag damals durch Kenner der Melodie wie beider Arten der Notenschrift geschehen sein; bei der oft unzulänglichen Genauigkeit des Druckes, insbesondere in bezug auf die Unterlegung des Textes unter die Noten, bei der unverständigen mechanischen Herausnahme einer Melodie aus einem mehrstimmigen Satz war unveränderte Wiedergabe des ersten oder der ersten Drucke nötig behufs Herstellung einer unmißverständlichen Deutung der alten Melodieform. Die Textspalten der Seiten des Bandes sind 118 mm breit; so konnte links die alte Verzeichnung in einzelnen Zeilen des Textes und der Melodie stehen, rechts in kleinerer Schrift die Deutung. Das Absetzen der Melodien nach einzelnen Zeilen, bei der Deutung besonders, ist sehr lehrreich, wenn man die Taktstriche senkrecht übereinander anordnet (und verbindet), auch vom Herausgeber einige Male geübt worden, wenn auch wohl nicht ohne Fehler<sup>2</sup>, wie weiter unten dargelegt werden wird. Es hätte nur bei ganz deutlichem Melodiebau unterlassen werden sollen, wie bei „Von Himmel hoch“. 1895 habe ich in meinem „Hauschoralbuch“ (Gütersloh 1895) wenigstens Doppelzeilen so angeordnet und dadurch das Ebenmaß des Rhythmus augenfällig gemacht, 1907 den Text des Textes so gedruckt. Moser hat nur mensurierte Verzeichnungen gegeben, keine Neumen (Hufnagelschrift), und an der Art der Verzeichnung Änderungen vorgenommen, worüber er S. 545 ausspricht. Mancher wird das nicht zweckmäßig finden und hätte lieber die ursprüngliche Notierung beibehalten gesehen mit Hinweis auf die Fehler der Notierung, wie Verkürzung oder Verlängerung des Notengrundwertes. Das angewendete Verfahren ist auch nicht immer richtig durchgeführt;

<sup>1</sup> Von dem Erfurter Druck ist vor Jahren noch ein Exemplar in Kopenhagen gefunden worden, wenn eine damals veröffentlichte Zeitungsnotiz richtig war. In der Bibliographie wird es nicht erwähnt.

<sup>2</sup> Wie sehr durch solche Anordnung das Verfahren bei der Melodiebildung, insbesondere der Herstellung des Rhythmus verdeutlicht wird, möge eine Wiedergabe der Melodie zu Luthers Verdeutschung von Hus' Hymnus Jesus Christus nostra salus zeigen:

Je = = sus : Chri = stus, un = ser : Hei = land, (Diese Pause ist überflüssig.)  
 der von uns den : Got = tes : Zorn wandt,  
 durch das bit = tre : Lei = den : sein  
 half er uns aus der Höl = len Pein.

bei „Gelobet seist du“ (Nr. 10) und ähnlichen müßte die Anfangspause kürzere Dauer haben. Die Form der gebrauchten Semibrevis-Noten ist die quadratische, wie sie nach 1500 in Gesangbüchern sich findet; die Brevis ist reichlich groß geraten und nicht schön, da die senkrechten Striche nicht überragen, wie sie es oft, sogar übermäßig, bei Drucken der Zeit nach 1500 tun. Die in der „Siona“ früher benutzte ältere mensurierte Schrift war deutlicher und schöner, und schöne Aufnagelschrift war da auch angewandt.

Soviel von der Genauigkeit der Wiedergabe der alten Vorlagen. Die Hauptsache ist aber die Auffassung der Takteinteilung, d. h. des Rhythmus und der Melodiebildung. Da heute die Ansicht immer mehr sich Bahn bricht, daß man den Zusammenhang von Metrum und Rhythmus in der griechisch-lateinischen lyrischen Dichtung lockern müsse, dagegen bei dem deutschen Liede einen engeren Zusammenhang zwischen beiden anzunehmen habe als bisher, so müßte man erwarten, bei der Beurteilung der Tonweisen zu Luthers Liedern eine genaue Kenntnis des Versbaues der Lyrik um 1500, insbesondere der Lyrik Luthers, zu finden. Was bisher über den Versbau Luthers geschrieben ist, ist nicht der Rede wert, und mit Recht spricht Albrecht am Schlusse des Bandes S. 633 in den „Ergänzungen“ aus, daß „sich eine umfassende Untersuchung der Kunstformen (Strophenbau, Versmaß, Rhythmus) lohne“. Er spricht selbst gleich darauf von jambischen und trochäischen Versen, was in den Arbeiten über den deutschen Versbau jetzt grundsätzlich vermieden wird; man beschränkt diese Ausdrücke auf den metrischen, Länge und Kürze der Silben messenden Versbau der griechisch-römischen Dichtung. Moser spricht gelegentlich wohl von Hebungen und Senkungen, von Bierhebigkeit, aber die Ausdrücke und Zeichen der griechisch-römischen Metrik werden doch viel öfter angewandt. Er spricht nicht nur wie Albrecht von Jamben und Trochäen, sondern auch von Daktylen, und bringt bei „Aus tiefer Not“ den Choriambus an, bei „Komm, Gott Schöpfer“ den Ereticus; und während Albrecht die Hypothese des Erlanger Theologieprofessors Preuß vom „Trommler-Rhythmus“ in „Ein feste Burg“ mit Recht für nicht ernst zu nehmen erklärt, bringt M. den (wenn ich nicht irre, auch von Preuß hier eingeführten) Dochmius S. 520 in der Gestalt des „quasi-Dochmius“ bei „Ein feste Burg“ vor. Als wenn Luther diesen nur in den Chorgesängen der griechischen Dramen gebrauchten schwierigen Versfuß, den er wohl gar nicht gekannt hat, da er keine griechischen Dramen gelesen hat, gerade da gebraucht hätte, wo er in Zeiten höchster seelischer Erregung die tiefsten Empfindungen seiner Seele in sein „Ein feste Burg“ goß. Die mangelhafte Kenntnis des deutschen Versbaues ist leider bei Theologen oft zu beklagen, aber auch bei Musikern meist zu finden, wo man über den Choral und seinen Rhythmus urteilen zu können glaubt, wenn man die bekannten Regeln vom strengen vierstimmigen Satz binnen hat, während man vom Rhythmus nichts oder nur wenig zu sagen weiß, vom Versbau erst recht nichts. Moser hat bei wichtigen Liedern Luthers versagt, vielleicht, weil bei dem Abdrucke des Wortlauts der Lieder Luthers nur die Zeilen abgesetzt sind, der Versbau aber gar nicht deutlich gemacht ist. Moser gibt bei dem steigenden Achtsilber, der zu Luthers Zeit schon die gebräuchlichste deutsche Zeile war, nicht der ersten und dritten Hebung den Hauptton, sondern der zweiten und vierten. Und doch bilden die erste und dritte Hebung die Hauptstützen der deutschen Zeile, die dritte darf nie fehlen, wenn die Zeile nicht zur Halbzeile herabsinken soll (die verdoppelt werden und so einer Zeile gleichgemacht werden kann), während die vierte oft abfällt, sogar die ihr vorausgehende Senkung fehlen kann, so daß steigende Sechssilbler, fallende Fünfsilbler entstehen, von denen die letzteren genau der Hälfte des griechisch-römischen Pentameters entsprechen, welche die größtmögliche Kürzung der beiden Hälften des Hexameters darstellen. Seiner Auffassung der Hebungen entsprechend fängt M. manche Melodien in seinen Deutungen mit einem Auftakte von zwei Viertelnoten an; dieser Rhythmus ist in Tanzrhythmen gebräuchlich und notwendig, da die Tänzer durch ihn auf den Rhythmus des eigentlichen Tonsatzes vorbereitet werden sollen; er ist aber mit Unrecht auf den Liederrhythmus und ähnliche übertragen worden. Noch weniger gehört in Liedweisen ein Auftakt von  $2\frac{1}{2}$  Vierteln, wie z. B. bei „Ein feste Burg“ und „Gelobet seist Du“ angenommen wird, und erst recht nicht der vom Jugenanfang hergenommene Auftakt von drei Vierteln, der S. 498 angesetzt wird. Ein Mangel ist auch, daß über die mangelhafte Übereinstimmung von Versbau und Melodierhythmus bei „Christ lag in Todesbanden“ nichts gesagt wird, da nur das erste Gesäß (Strophe) berücksichtigt wird; die Gesangbücher haben den Text ändern müssen, davon ist aber S. 507 nichts zu lesen. Nicht gelungen ist ferner die Deutung des Rhythmus des allerdings verwickelten Tonsatzes

zu „Mit Fried' und Freud“. Man kann da die Annahme von Triolen, zu der sich M. wie auch anderswo genötigt sieht, völlig entbehren. Der Rhythmus besteht aus vier Viertaktern, wie einfacher und gleichförmiger bei mehreren volkstümlichen Tonsätzen zu Liedern Luthers, und ist ganz in Ordnung, wenn auch, zufolge Einmischung fallender Halbzeilen, die doppelte Werte erhalten, nicht ganz regelmäßig (vgl. unten). Nicht leicht zu verstehen ist der Rhythmus des mittelalterlichen

Mit Fried und Freud ich fahr da - hin in Gotts Wil - le,  
ge - trost ist mir mein Herz und Sinn sanft und stil - le,  
wie Gott mir ver - hei - sen hat der Tod ist mein Schlaf wor - den.

„Nun bitten wir den heiligen Geist“, der einfach abgedruckt ist; der Versbau des ersten Gesäzes ist nicht erkannt und daher der Unterschied zwischen ihm und dem der von Luther hinzugegedichteten Gesäze nicht erwähnt, der interessante Melodierhythmus ist nicht behandelt. (Den in meinem Hauschoralbuch gegebenen Rhythmus würde ich jetzt ändern; er ist aber der einzige, bei dem ich das jetzt tun müßte.) Am meisten ist zu bedauern, daß der Bau des Textes von „Ein feste Burg“ nicht richtig aufgefaßt ist. Der Bau der drei ersten Zeilen des Abgesanges, der Fünfsilbler, kann nicht so aufgefaßt werden, wie M. tut; darüber ist schon oben gesprochen. Hier sei nur gesagt, daß nur die Annahme fallender Fünfsilbler mit Hebung am Anfang und Schlusse dem Glaubens- troze entspricht, dem Luthers Hauptlied Ausdruck geben soll, der dem Liede und seiner Melodie auch ihre hohe Stellung in der Weltliteratur verschafft hat. Dieser Auffassung entspricht auch der richtig aufgefaßte Rhythmus der Melodie in ihrer ältesten Verzeichnung.

Von Besonderheiten des Rhythmus dürfte noch zu erwähnen sein, daß M., der nach den Ausdrücken „isometrisch“ und „polymetrisch“ der Berliner Auffassung sich anzuschließen scheint, nichts davon sagt, daß die erste Zeile von „Christ ist erstanden“ und „Gott sei gelobet“ den horazisch-sapphischen Rhythmus hat, daß bei der Straßburger Melodie 12 d deren Rhythmus völlig dem gewisser Melodien französischer Psalmen gleicht, auf deren acht- und sieben-silbige Zeilen der Anfang des sapphischen Rhythmus übertragen ist. Der zweiwertige, doppelpaarige steigende Takt bei 4c ist auch nicht erkannt, deshalb keine Taktvorzeichnung vorgesezt; er wird auch hier am Schlusse durch den geraden Takt verdrängt und dieser ihm oft beigemischt, so daß er fast nie rein gebraucht wird, wie ich m. W. in meinem Hauschoralbuch zuerst getan habe. In früheren Choralbüchern wird ihm oft C vorgesezt, während es heißen muß:  $\frac{3}{2}$ . Hier wird eine Vorzeichnung von Moser bezeichnenderweise nicht gesezt und der Choriamb angebracht.

Auf die weitere Kreise interessierende Frage der Herkunft der Melodien zu Luthers Liedern gibt M. nicht bei allen einzelnen Melodien Auskunft, jedoch bei den meisten. Eine Zusammenstellung seiner Urteile dürfte hier erwünscht sein. Als die ältesten bezeichnet er mit Recht die zu Luthers Übersetzung altchristlicher Hymnen gehörigen; eine führt er auf Gregor den Großen zurück, uralt nennt er die zu „Nun bitten wir“. (Sie trägt indes deutliche Zeichen des Ursprungs aus der Zeit um 1250, in der das Lied zuerst aufgezeichnet ist. Darüber vielleicht demnächst an dieser Stelle mehr.) Als „mittelalterlichen Ursprungs“ werden bezeichnet die Melodien zu „Mitten wir im Leben sind“, „Wir glauben all“; als „vorreformatorisch, wohl noch aus der Zeit vor Hus“, die zur Übersetzung des Hymnus von Hus „Jesus Christus nostra salus“, ebenso als vorreformatorisch die zu „Gelobet seist Du“ und „Dies sind die heiligen zehn Gebot“. Mit dem bisher Wiedergegebenen hat M. das ausgesprochen, was heute als sicheres Ergebnis der Forschung bezeichnet werden kann. Von der Melodie zu „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“ meint er, sie sei wohl von einem Volksliede hergenommen; bei „Wär Gott nicht mit uns“ erklärt er die Verfasser-schaft für ungewiß. Den Ursprung von „Es wollt uns Gott genädig sein“ spricht er Luther oder

Walther (den er ständig Walter schreibt) zu, die Redaktion von „Christ lag in Todesbanden“ dergleichen. Die Verfasserschaft der phrygischen Melodie zu „Aus tiefer Not“, meint er, könne nicht ohne weiteres Luther zugeschrieben werden, die von „Ein neues Lied wir heben an“ Luther zuzuwenden, hindere nichts. Erst von der Melodie zu „Nun freut euch“ sagt er, sie „möchte leicht von Luther sein“, die zu „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“, erklärt er, sei „höchst wahrscheinlich von Luther selbst“. Ganz sicher schreibt er Luther die Urheberschaft der Melodie zu dem offensichtlich mit seinen Zehnsilblern im Meisterfingerton gedichteten „Jesaja dem Propheten“ zu; sie ist auch in der Art der Meisterfänger-Melodien gehalten. Und endlich nimmt er an, daß Luther auch die Melodie zu „Ein feste Burg“ selbst verfaßt habe. Seine Auffassung möge bei der Wichtigkeit der Melodie hier noch dargelegt werden. Beim Abgesange — die Stollen sind leicht verständlich — hält er die Annahme fünfteiliger Takte „auch für möglich“ und schreibt bei der Übertragung des Abgesanges zuerst  $\frac{2}{3}$ , dann  $\frac{5}{4}$ -Takt vor, durch Klammern die einzelnen Notengruppen zusammenfassend. Diese künstliche Wiedergabe muß man für völlig unmöglich halten, muß aber zustimmen, wenn Moser zu Zeile 5 mit ihren Melismen und wegen des Mangels an Pausen in der ersten Hälfte des Abgesanges S. 520 oben bemerkt, die Melodie sei „vor der Veröffentlichung durch die Hände eines Polyphonisten gegangen“. Den Vorgriff der Stollen und der letzten Zeile des Abgesanges nennt M. „pathetische Anticipation“ (d. h. einen dem Sinn des Textes Ausdruck zu geben bestimmten Vorgriff), auch einfach „verfrühten Einsatz“, und glaubt in ihm eine Eigentümlichkeit Lutherscher Rhythmik zu erkennen, die auf Luthers Urheberschaft schließen lasse. Die bei „unser Gott“ hat allerdings eine Parallele in der Länge der Note bei „unser Gott“ im TeDeum gegenüber der sonstigen Einwertigkeit der Innennoten der Zeilen des TeDeums; der Vorgriff war aber um 1500 allgemein gebräuchlich als ein Kunstgriff, die Langweiligkeit der regelmäßigen Rhythmik, d. h. des gleichmäßigen Gebrauchs eines Notenwertes abzuschwächen, und scheint ebensowenig als eine öfter vorkommende Schlußformel (14b 15b) oder eine andere (16b, auch 4b, Zeile 6) einen Schluß auf die Verfasserschaft zuzulassen. Die Verzeichnung einer Melodie im Tenorschlüssel, d. h. im Schlüssel der Stimme, die Luther selbst sang, mag eher solche Geltung haben. Beim TeDeum hätte M. auch Luther sicher bei der Arbeit beobachten können, wie ich a. a. O. dargelegt habe.

Solche Übersicht hätte auch wohl über die Melodiebildung gegeben werden können, über die bei einzelnen Tonsätzen wertvolle Bemerkungen gemacht werden, die das Verständnis ihres Entstehens ermöglichen. Sie mag wie anderes aus Mangel an Platz unterblieben sein, um den Band nicht noch mehr anschwellen zu lassen und zu verteuern. In einer solchen hätte auch die Bemerkung Platz finden können, daß sich in allen Melodien zu Luthers Liedern nur einwertiger Rhythmus und gerader Takt findet, außer in der oben erwähnten Straßburger Melodie, die Luther sicher nicht zugesagt hätte, der ja auch die im  $\frac{3}{4}$ -Takt gehaltene Melodie zu „Allein Gott in der Höh' sei Ehr.“ noch 1545 nicht aufgenommen hat; ferner, daß der Auftakt über der ersten Anfangslenkung oft nicht den vollen Wert hat und unter Vorausschickung einer die erste Hälfte des Wertes ersetzenden Pause nur die zweite Hälfte behält (so daß die Pause vor „Gelobet seist du“, wie oben gesagt, viel zu lang angelegt ist). Noch hätte gesagt werden können, daß das gegenteilige Verfahren, die Verdoppelung des Wertes der ersten Note jeder Zeile, das mit Recht von M. auf das Bestreben zurückgeführt wird, den Sängern Zeit zu lassen, sich zusammenzufinden, den zusammenhängenden Rhythmus zerstört, wie auch die Verdoppelung des Wertes der Zeilenschlußnoten, und die Wirkung des Rhythmus geradezu aufhebt. Der Mangel an Gleichmaß in dieser Beziehung zeigt, daß Luther die Tonsätze nahm, wie sie sich fanden, und sie nicht etwa nach gleichen Grundsätzen geformt hat.

Es ist zwar schade, daß so die Behandlung der Melodien zu den Liedern Luthers durch Moser nicht eine abschließende genannt werden kann. Er hat aber deren Erforschung kräftig gefördert, und die Freunde der Lieder des Reformators haben allen Anlaß, ihm dafür dankbar zu sein, daß er bei der Aufgabe der Arbeit durch Lucke einsprang und diese zu einem guten Ende brachte. Vielleicht darf ich, wie oben gesagt, einen Teil der im vorstehenden ausgesprochenen Urteile demnächst in dieser Zeitschrift näher begründen.

Paul Eichhoff.

Weingartner, Felix. Vorschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Bd. 3. Mozart. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) 8°, VII, 29 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. — 75 Sm.

- Wennerberg, Gunnar. Brev [Briefe], hrsg. von Daniel Fryklund. 8<sup>o</sup>, 20 S. Hålsingborg 1923, Schmidts Boktryckeri. Ausg. in 100 Exemplaren.
- Werfer, Wilhelm. Die Matthäus-Passion. (Bach-Studien. Bd. 2.) gr. 8<sup>o</sup>, III, 96 S. mit Fig. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. 3 Gm.
- Westerby, Herbert. The History of Pianoforte Music. 8<sup>o</sup>. London 1923, J. Curwen & Sons. 12 s. 6 d.
- Winkler, Julius. Die Technik des Geigenspiels. Teil 1. 2. durchges. Aufl. 8<sup>o</sup>, 121 S. Teil 2. 179 S. Wien 1923, Nikola Verlag. 30000 u. 35000 Kr.
- Winkler, Julius. Über musikalische Harmonien. Ein Vortrag für Fachkundige. Mit einem Anhang von Notenzutaten und zwei Sonatensätzen. 8<sup>o</sup>, 94 + 34 S. Wien 1923, Nikola Verlag. 40000 Kr.

## Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Johann Seb. Präludium und Fuge *G* moll für Orgel. Hrsg. in Faksimile-Reproduktion nach der Originalhandschrift des Musikhistorischen Museums in Köln, von Georg Kinsky. (Musikalische Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke Band VI.) Wien 1923, Universal-Edition.

Der Herausgeber, Georg Kinsky, hat von diesem wundervollen Autograph Bachs im IV. Band des Katalogs Heyer schon einen Vorgeschmack gegeben, indem er die erste Seite reproduzierte — man muß es sagen, einen beinahe schöneren Vorgeschmack, da die dortige Autotypie einen treueren Begriff des Originals vermittelt, als die stark verkleinerte und nicht in der besten Technik, nur in Photolithographie hergestellte Nachbildung des vollständigen Werkes. Dennoch sind wir für diese Vollständigkeit dankbar. Die Handschrift ist, wie Kinsky in seinem erschöpfenden Vorwort ausführt, eine der wenigen nicht im Besitz der Preuß. Staatsbibliothek befindlichen, zugleich eine der schönsten Reinschriften Bachs, in den mächtig geschwungenen Balken der Sechszehntel der Fuge und namentlich der Zweiunddreißigstel des Präludiums ein barockes Schreibkunstwerk höchster Art. Über die Herkunft und den editionstechnischen Wert der Handschrift — sie ist von Moysich für die Peterssche Ausgabe von Bachs Orgelwerken mit größter Sorgfalt benutzt worden — hat sich Kinsky im oben erwähnten Katalog (S. 101—103) ebenfalls bereits endgültig ausgesprochen.

U. E.

Bach, J. S. Konzert *C* dur für 2 Klaviere, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncell. — Konzert *C* moll für 2 Klaviere, mit Begl. von 2 V., Va. und Violoncell. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe: Konzerte Nr. 30 und 31. [Mit Einleitung von Arnold Schering]. Leipzig [1923], Ernst Eulenburg.

Es ist höchst begrüßenswert, daß die beiden vielgespielten Konzerte für zwei Klaviere, das erste eines der höchsten Meisterwerke Bachs, in handlicher Partitur erscheinen. Schering gibt in kurzer Einleitung die nötigen Daten über den Anlaß der Entstehung dieser Konzerte (für den Leipziger Akademischen Musikverein), über die Urform des *C* moll-Konzerts, die für Violine und Oboe geschrieben war und in *D* moll stand; der Notentext ist korrekt und enthält als Zusatz nur die unumgänglichsten Tempo- und Vortragsangaben.

U. E.

Bach, K. Ph. E. Sonatine in *C* dur für Klavier, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Hrsg. von Hjalmar v. Darnöck. Stimmen. Berlin, Raabe & Wothow.

Motquenne führt die vorliegende Sonatine in seinem thematischen Verzeichnis der Werke Bachs unter Nr. 106 an; sie ist 1764 in Berlin bei G. L. Winter erschienen. Das obligate Cembalo ist natürlich die Seele und der Mittelpunkt des Ganzen, um den jedoch namentlich erste Flöte und erste Geige sich konzertierend, und zwar schon konzertierend im sinfonischen Sinne, bewegen, indes die Form des Allegros — das einleitende Larghetto hat einfache Lied-, Reprisenform — noch konzerthaft in altklassischem Sinne ist. Das Modische, Galante, wird repräsentiert durch den Schlußsatz, ein sehr reizvolles alla Polacca in halber Mondo-, halber Sonatenform;



das Ganze eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis von Bachs Schaffen, für die man dem Herausgeber dankbar sein muß. A. E.

**Biber, Henr. Ignat. Franciscus.** Fünfzehn *Mysterien* für Violine und Klavier nach Kupferstichen biblischer Historien. Nach den Veröffentlichungen in den *Denkmälern österreichischer Tonkunst* (12. Jahrg., 1905). Für den Konzertgebrauch neu bearbeitet von Robert Reiz. [Mit Vorrede und Erläuterungen von Alfred Heuß.] 2 Hefte. Wien 1923, Universal-Edition.

**Voccherini, Luigi.** Menuett [Es dur], für Violine u. Klavier bearb. von Rob. Sondheimer. (1. Violinheft *Voccherinischer Werke*.) Basel-Berlin [1923], Edition Bernoulli.

**Corelli, Arcangelo.** Concerto grosso op. 6 No. XI u. XII (Kammerkonzert), für den Konzertgebrauch hrsg. von Hjalmar von Dameck. Partitur. Berlin, Naabe & Plothow.

Die Partitur ist von dem Herausgeber mit genauen und geschmackvollen Vortragszeichen versehen worden; das Cembalo, das freilich unbedingt nötig ist, nicht für die Ausfüllung der Harmonie, aber für die Dynamik, fehlt in Nr. XI; auch scheint mir anstelle der Vermischung von Concertino und Tutti im Partiturbild die Trennung, wie sie in Chrysanders Ausgabe durchgeführt ist, den Vorzug zu verdienen.

**Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** Monteverdi, Claudio: *Il ritorno di Ulisse*.

Im 39. Band der *D. d. T.* in Österr. hat Robert Haas die dritte der erhaltenen Opern Monteverdis „*Il ritorno di Ulisse in Patria*“ herausgegeben und mit einer ausführlichen Einleitung im 9. Hefte der „*Studien zur Musikwissenschaft*“ versehen. Der „*Orfeo*“ (1607), das Frühwerk des Meisters, liegt vollständig, die „*Incoronazione di Poppea*“ (1642), der Schwanengesang, zum größeren Teil bereits in Neuausgaben vor. Der „*Ulysse*“ kommt nun als letztes der drei überkommenen Musikdramen heraus, und zwar in den österreichischen Denkmälern, da die einzig handschriftliche Partitur des Werkes in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrt wird. Die Verfasserschaft Monteverdis war lange unbekannt, wurde dann von A. Schmid, Molitor, Ambros u. a. angenommen, von Emil Vogel angezweifelt und schließlich von H. Goldschmidt wieder aufgestellt. Aber selbst die Forscher, die das Drama Monteverdi zusprachen, hielten es für seine schwächste Bühnenarbeit. Außer der Wiener handschriftlichen anonymen Partitur befindet sich in der Markusbibliothek in Venedig noch das Textbuch der Oper von Giacomo Badoaro (ebenfalls als Manuskript), mit dem Vermerk, daß es 1641 im Teatro S. Cassiano in Venedig aufgeführt worden sei. Im selben Jahre komponierte Monteverdi noch ein weiteres Libretto Badoaros „*Le nozze d'Enea con Lavinia*“ für das Teatro di S. Giovanni e Paolo.

Zwischen den Fassungen des Textbuchs in der Marciana und der Partitur in Wien bestehen nun einige Abweichungen. Der Prolog und der Schluß sind abgeändert, einzelne Textverse ausgelassen oder umgestellt. Diese Unterschiede veranlaßten Vogel, die beiden Werke als nicht identisch anzusehen. Es wäre nun die Aufgabe des Herausgebers gewesen, die Frage der Autorschaft möglichst aufzuklären und festzustellen, auf welche Weise das Manuskript nach Wien gekommen, und ob man es dort überhaupt aufgeführt habe. Die Lösung dieser Probleme konnte auf stilistischem Wege oder reslos nur durch historische Methoden geschehen. Die Ergebnisse von Haas bringen nun eigentlich nur eine Zusammenfassung der bisherigen Forschungen und gehen über Vermutungen nicht viel hinaus. Als Tatsache vermag Haas nur zu berichten, daß die beiden Textfassungen sehr ähnlich sind, aber er kann die Frage nicht beantworten, ob das Werk in Wien aufgeführt worden und wie die Partitur überhaupt nach dort gelangt sei. Er glaubt an eine Aufführung am Hofe, die von der venetianischen erheblich abgewichen sei; man habe entsprechend den Ansprüchen des österreichischen Kaiserhauses den Prolog vereinfacht und vertieft, Chor und Ballett gestrichen, die fünf Akte in drei verwandelt, kurz, in der Ausstattung sparen müssen. Man kann die Beweise von Haas kaum überzeugend finden und sieht die Notwendigkeit einer Umarbeitung für Wien nicht recht ein. Monteverdi hat auch in der „*Incoronazione*“, die er ein Jahr später für Venedig komponierte, den Text stark und genau in derselben Weise — Umsetzen von Textstellen, Änderung des Prologs, Ersatz des Epilogs durch ein Duett — wie im „*Ulysse*“ umgebogen. Das Libretto ist also auch sonst bei Monteverdi für die Vertonung nicht unbedingt bindend. — Ferner sind nach der Ansicht von Haas die Schreiber der Partitur und der nachträglich eingefügten Verbesserungen identisch, was höchstens beweist, daß Partitur und Korrekturen an demselben Ort geschrieben worden sind, und warum nicht beides ebenso gut in Venedig wie in Wien? Handelte es sich noch um ein



Autograph Monteverdis, so könnte man annehmen, daß er schnell in Wien die Abänderungen eigenhändig vorgenommen; so ist aber die Annahme, daß alles in Venedig geschrieben sei, viel wahrscheinlicher, und warum sollen die Verbesserungen erst für Wien angebracht worden sein? Die andere Aufteilung ist im Grunde ohne Einfluß auf den Szenenbau geblieben, und man gab auch in Venedig dreifaktige Opern. Auch die Verwendung des Chors ist keine spezifisch italienische Stileigentümlichkeit. Warum sollte Monteverdi die Chöre eigens wegen der Wiener Verhältnisse gestrichen haben, wenn in der „Incoronazione“ für Venedig der Chor noch eine geringere Rolle als in der Wiener Fassung des „Ulysse“ spielt?

Gerade die Beweise für eine Umarbeitung in Wien, auf die Haas den Hauptwert legt, kann man nicht als zwingend ansehen. Aber auch sonst mußte der Herausgeber die Nachrichten schuldig bleiben, über die man orientiert sein möchte: ob und wann und zu welchem Anlaß die Oper in Wien aufgeführt worden ist, und auf welchem Weg das Manuskript nach dort kam. Zu einer definitiven Beantwortung wären wohl heute nicht durchführbare eingehende Studien in italienischen Bibliotheken und Archiven — z. B. im Museo Correr in Venedig — nötig gewesen.

Zum Beweise für Monteverdis Autorschaft blieb nun noch die stilistische Methode, in der der Verfasser einen Vorgänger in H. Goldschmidt gefunden hat. R. Haas gibt außer einem genauen Vergleich der beiden Textfassungen eine ausführliche musikalische Analyse, die Goldschmidts Angaben, wenn auch nicht wesentlich, ergänzt. Man wünschte nur, daß die wertvollen Teilergebnisse noch stärker zusammengefaßt wären. Man möchte leichter übersehen können, welche Formen Monteverdi im Gegensatz zur römischen und florentinischen Opernschule bevorzugt, man möchte noch systematischer orientiert sein über die Eigentümlichkeit des Monteverdischen Rezitatifs, über den Gegensatz der Harmonik in seinen Musikdramen zu seinen Madrigalen und den Werken seiner Zeitgenossen, über die typische Gestaltung seines musikalischen Szenenaufbaus usw. Es würde sich nur um eine prägnante Zusammenstellung der Einzelangaben in der chronologischen Analyse handeln, was dem Verfasser bei der eingehenden Kenntnis des Werkes sicher ein Leichtes sein würde.

Außer der einleitenden Abhandlung bietet nun der Herausgeber eine vollständige kritische Ausgabe der Partitur, bei der es sich, wie er überzeugend auseinandersetzt, nicht um ein Autograph, sondern um die Arbeit eines Kopisten handelt. Über die Art der Bearbeitung des Continuo kann man geteilter Ansicht sein, vor allem wirkt die Entscheidung für die Verwendung von Dur oder Moll oft recht willkürlich, die durchgehende, vollständige akkordische Ausfüllung der Begleitstimme zu gleichmäßig. In der textlichen Behandlung scheidet Haas so fein zwischen Secco-Rezitatif, Arioso u. a. Begriffen. Warum richtet sich die praktische Bearbeitung nicht nach diesen Unterschieden? In den Ritornellen werden die Begleitstimmen fast auf allen Taktteilen ganz ausgefüllt, was die typische Melodiebewegung oft hemmt. Es ließen sich viele solcher Fälle von Seite zu Seite anführen, aber vielleicht hat der Herausgeber nur einen harmonischen Anhalt und keine bindende Lösung geben wollen, die erst die Bearbeitung für den praktischen Gebrauch bringen wird. Vielleicht, daß dort der musikalische Teil eine ebenso einheitliche und befriedigende Umwandlung erfährt, wie die äußerst gelungene Übersetzung des Textes.

Die Hauptaufgabe hat der Herausgeber jedenfalls gelöst: die Oper, die den Musikern solange vorenthalten war, in würdiger Form bekanntzugeben. Man wird dem Verfasser nach genauem Studium durchaus beistimmen, daß das Urteil über diese Oper Monteverdis berichtigt werden müsse. Es ist nicht einzusehen, warum dieses Werk, das ganz besondere Schönheiten enthält, solange ästhetisch mindergewertet wurde als die beiden anderen Meisterwerke, der „Orfeo“ und die „Incoronazione“. Die Musik offenbart die hervorragende Charakterisierungskunst des Komponisten — nach der humoristischen Seite in der Schilderung der verschiedenen Freiertypen — und nach der ernsten Richtung vor allem in der Schöpfung der Figur der Penelope, in deren edler Gestaltung wir die Vorfahre einer Leonore Florestan erkennen dürfen. Besonders dem andern Spätwerk Monteverdis steht der „Ulysse“ nahe und singt im Gegensatz zur Verherrlichung der Leidenschaft das Hohelied der Sattenliebe.

Kathi Meyer.

Marcello, Benedetto. „Didone.“ Frammento di Cantata. Sopr. e Ten. Hrsg. von Alceo Toni. Mailand 1923, Ricordi. 5 L.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Elias. Oratorium nach den Worten des alten Testaments. op. 70. [Taschen-Partitur.] 8°. VIII u. 502 S. Wien [1923], Wiener Philharm. Verlag.

[Vortreffliche, korrekte und meisterhaft klar gestochenene Partitur-Ausgabe von Mendelssohns zweitem Oratorium, mit kurzer, aber guter und sachlicher Einführung von Hans Gál.]

Mozart, W. A. Maurerische Trauermusik. Für die Totenfeier der Br. B. Mecklenburg und Esterhazy im Juli 1785. (Köch.-Verz. Nr. 477.) Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Versch. Werke Nr. 80. Kl. 8°. 8 S. Leipzig 1923, Ernst Eulenburg.

Das köstliche Stück, unter Mozarts maurerischen Werken vor der Zauberflöte das bedeutendste, zugleich Vorstudie zu deren Choralbearbeitung, birgt noch immer ein Rätsel: wir wissen den vierzeiligen „Cantus firmus“ mit seiner litaneimäßigen Deklamation bis heute nicht zu deuten. Vielleicht führt die neue Ausgabe zu einer Lösung!

Mozart, W. A. Missa brevis E dur zu Ehren der Unschuldigen Kinder, genannt Orgelsole-Messe. (Köch.-Verz. 209.) Neuaußg. mit Orgel- zgl. Direktionsstimme von Carl Bouland. Stimmen. Augsburg-Wien 1923, Anton Böhm & Sohn.

Mozart, W. A. Zwei Rondos D dur und A moll. Nach den Handschriften hrsg. in Faksimile-Reproduktion von Hans Gál. (Musikalische Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke Band V.) III u. 12 S. Wien 1923, Universal-Edition.

Es handelt sich um die beiden Rondos in D dur (Köch.-V. Nr. 485) und A moll (Nr. 511) für Klavier, die hier zum ersten Male in vollständiger Reproduktion der Handschrift geboten werden, das erste in Köln (Heyer), das zweite im Besitz der Musikbibliothek Peters; in ihrer Entstehungszeit nur um 14 Monate getrennt, aber wie in ihrem „Inhalt“, so auch im Duktus der Handschrift verschieden: das erste klar und bei aller Feinheit fest, das zweite bei aller Deutlichkeit erregt und morbid. Für den Reiz dieser Autographie hat Gál so schöne Worte gefunden, daß ich sie hieher setzen möchte: „... der Anblick der Handschrift eines mir teuren und vertrauten Meisterwerks ist für mich jedesmal ein erschütterndes Erlebnis gewesen. Die geheimen, unterbewußten Symbole, in denen Musik ihren Ausdruck findet, sind auch im Notenbild irgendwie sichtbar geworden. Ich würde nie wagen, solchen Geheimnissen nachzuprüfen; aber ich empfinde den Zusammenhang zwischen dem tönenden und dem sichtbaren Bild derart zwingend, daß so ein Autograph mir unendlich viel mehr bedeutet, als bloß eine Reliquie. Darin sehe ich den Hauptwert solcher Reproduktionen: nicht im Reliquienkult, auch nicht um philologisch genauer Textlichkeit willen, die ja doch nur im Verhältnis zum Ganzen verschwindende Äußerlichkeiten ergeben kann, sondern weil diese Notenzeichen, die unmittelbaren Spuren einer Meisterhand, dem Verstehenden mehr und Tieferes von der Wesensart des Werkes und seines Urhebers zu geben vermögen, als der kritische, analysierende, psychologische Selbstbeobachtung treibende Geist auch nur annähernd festzustellen imstande wäre.“ Immerhin ist gerade für die Textkritik die Faksimilierung der beiden Stücke von besonderem Wert. Sie ergibt für das D dur-Rondo die Gewißheit des kurzen Vorschlags von der 2. und 3. Hauptnote des Themas, der Bogen im 2. Takt reicht nur bis zur 2. Note; Wiederholung ist nur für den ersten Teil gefordert. Noch bedeutender sind die Verbesserungen für das A moll-Rondo, und zwar für alle Ausgaben, die Gesamtausgabe eingeschlossen. Unter den Kennern ist es ja kein Geheimnis, daß ein Vergleich der Autographie, namentlich jener der Opern, mit dem Text der Gesamtausgabe einige blaue Wunder an Unkorrektheit und Willkürlichkeit zu Tage fördert.

Paganini, Niccolò. Allegro maestoso. 1° Tempo del 2<sup>do</sup> Concerto in Si minore. op. 7 No. 2 delle Opere postume. Revisione e Cadenza di R. Franzoni. Mailand 1923, Ricordi. 4 L.

Polaci. Sinfonie in D. Hrsg. u. bearb. von Robert Sondheim (Nr. 6 der „Sammlung Sondheim“). Basel-Berlin [1923], Edition Bernoulli.

Raimund, Ferdinand. Die Gesänge der Märchendramen in den ursprünglichen Vertonungen. Hrsg. u. eingel. von Alfred Drel. (Ferdinand Raimund. Sämtl. Werke. Histor.-kritische Säkularausgabe in 6 Bänden. Hrsg. v. Fritz Bruckner u. Ed. Castle. 6. Band.) quer 8°, XXXVI, 288 S. Wien [1923], Anton Schroll.

Rigel, H. J. Adagio. Für Violine u. Klavier bearb. von Robert Sondheim. Nr. 12 der Sammlung Sondheim. 1. Violinheft Rigelscher Werke. Berlin, Basel [1923], Edition Bernoulli.

[Ronsard, P. de.] La Fleur des Musiciens de P. de Ronsard, Sonnets, Odes et Chansons à quatre voix, suivies de diverses pièces à voix seule et de deux dialogues à huit. Recueillie par Henry Expert, bibliothécaire du Conservatoire National de Musique. fl. 4°. Paris 1924, à l'enseigne de la Cité des Livres.

Scheidt, Samuel. Werke. Hrsg. durch Gottlieb Harms. Band 1. Das Tabulaturbuch vom Jahre 1640. XV, 40 S. Kleecken 1923, Ugrino, Abt. Verlag. Gz. 15.

Schubert, Franz. H-moll-Symphonie („Unvollendete“). Faksimile-Ausgabe des Partitur-Autographs, samt den erhalt. Skizzen. 80 S. München [1923], Drei Masken-Verlag. Gz. 35.

Sperontes. Zwölf Lieder aus Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße“; nach d. Original für Laute bearbeitet von Ernst Dahlke. (Liedperlen alter Meister des 17. u. 18. Jahrh., gesammelt u. für Laute bearb.) Leipzig 1923, Steingraber.

Stamitz, Karl. Violinkonzert Bdur. Für den Konzertgebrauch bearb. und mit Kadenzten versehen von Paul Klengel. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. 2 Sm.

Stamitz, Karl. Quartett in Esdur. Op. 8, Nr. 4. Für Klarinette (oder Oboe), Violine, Viola und Violoncell. Hrsg. von Hjalmar v. Darnöck. Stimmen. Berlin, Raabe & Plöthgen.

Das Quartett gehört dem Opus von Karl Stamitz (1746—1801) an, aus dem Niemann in den *DEB* XV bereits ein Quartett derselben Tonart veröffentlicht hat, den „Six Quatuor a une Clarinette, Violon, Alto et Basse. La partie de Clarinette peut se jouer par un Hautbois ou Violon et la partie de l'Alto peut se jouer avec un Cor de chasse.“ Das Quartett der Denkmäler, op. 8, Nr. 2, entspricht insofern nicht gerade dieser Angabe, als das Horn nicht die Viola, sondern die zweite Violine vertritt, oder besser von ihr vertreten werden kann; unser vorliegendes Quartett unterscheidet sich auch innerlich von ihm, daß es nicht bloß zwei, sondern die drei Stimmen der Klarinette (Oboe), Violine und Viola konzertant hält, indes das Violoncell sich gänzlich auf die Stützrolle beschränkt. Die beiden ersten Sätze bewegen sich thematisch in ziemlich ausgefahrenen Geleisen der „Zärtlichkeit“; der wertvollste Satz ist ein Rondo mit behaglichem Hauptthema, bei dem schon einige Bdur- und Esdur-Rondos Mozarts (Klavierquartett, Klarinetten trio) Pate gestanden haben können.

U. E.

## Mittellungen

In Moskau, wo er seit 1888 als Universitätsmusikdirektor und Dozent wirkte, ist am 6. Januar Prof. Dr. Albert Thierfelder im 77. Lebensjahr gestorben. Sein Spezialgebiet als Forscher — er war ein fleißiger Komponist — war das der altgriechischen Musik.

An der Technischen Hochschule in Danzig hat sich Dr. G. Frottscher als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert.

Am 8. Januar konnte Dr. Friedrich Stade, der Pädagoge und Ästhetiker, seinen 80. Geburtstag feiern.

Erwin Lendvai ist von der Hamburger Universität als Dozent für Musikwissenschaft berufen worden und hält seit 1. Januar 1924 Vortragszyklen über „Der gregorianische Choral und der Palestrina-Stil“ (2 St.) sowie über „Musikalische Formenlehre und Analysen einiger Meisterwerke“ (1 St.).

Für das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen stellten die akademischen Behörden drei Räume: Hörsaal, Übungszimmer und Sammlungsraum, zur Verfügung. Das Bayr. Staatsministerium für Kultus und öffentl. Unterricht genehmigte die Anschaffung eines modernen Flügel. Herr Dr. Reinhold Neupert, Würzburg, schenkte dem Seminar eine Sammlung von acht spielfähigen Originalinstrumenten aus der Geschichte des Klaviers: Hack-

brett, Cembalo von J. N. Silbermann (Abb. in der Festschrift zum II. Kongress der IMS, Tafel XI), gebundenes Clavichord, bundfreies Clavichord, zwei Hammerklaviere mit verschiedener Mechanik, Tangentenflügel von Spaeth und Schmah, Regensburg, Wiener Flügel von Stein: Streicher, 1835. Ferner stiftete Herr Dr. Neupert eine Reihe von Nachbildungen alter Instrumente, darunter ein neugebautes Cembalo zum Gebrauch bei größeren Aufführungen, dazu eine Anzahl von Modellen, bezüglich auf die Geschichte der Klaviermechanik. Einige weitere historisch wertvolle Instrumente wurden dem Seminar von anderer Seite zur Benutzung übergeben. Die Bibliothek des Seminars erhielt u. a. aus einer privaten Stiftung eine bisher noch fehlende Serie der „Denkmäler der Tonkunst“. — Das 1922 entstandene Collegium musicum der Erlanger Universität sieht seine Hauptaufgabe darin, das im wissenschaftlichen Lehrbetrieb benötigte Anschauungsmaterial (aus Vokal- und Instrumentalmusik) darzubieten, und wirkt durchgehend in Vorlesungen und Übungen mit. Daneben fanden bisher (für die Universitätsöffentlichkeit) besondere Veranstaltungen mit folgenden Programmen statt: 1. Kammermusik der Frühromantik (Prinz Louis Ferdinand und C. F. W. Hoffmann im Gegensatz zu nicht-romantischen Zeitgenossen), 2. Cembalo- und Clavichordmusik im Vergleich; dazu Mozarts F dur-Konzert für Klavier und Orchester, K.-B. 413, gespielt auf dem Tangentenflügel der Neupert-Stiftung. 3. Neueste Kammermusik verschiedener Komponisten, darunter 1 Streichquartett von Hermann Erpf. 4. Orchesterkonzerte von Corelli, Telemann, Händel, Bach (Brandenb. Nr. 3 und 6 mit zwei Violendagamba aus Nürnberger Sammlungen). 5. Weihnachts-Hymnen, -Motetten und -Lieder des 15. und 16. Jahrhunderts in verschiedener Besetzung; die Werke deutscher und die niederländisch-burgundischer Herkunft einander gegenübergestellt.

In dem Aufsatz von Siegf. Günther im vorigen Heft muß es auf S. 176 Z. 17 Verkopplung statt Verdopplung heißen.

Diesem Heft liegt ein Prospekt von Ugrino, Abteilung Verlag, Klecken, Kr. Harburg, bei, über Musik- und literarische Veröffentlichungen.

Jan./Febr.	Inhalt	1924
		Seite
	Georg Kinsky (Köln a. Rh.), Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks	193
	Joseph Müller-Blattau (Königsberg i. Pr.), Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr. . . . .	215
	Albert Geiger (Weilheim), Spezielles über Form und Inhalt der spanischen Münchener Kodizes . . . . .	240
	Wilhelm Hixig (Leipzig), Ein Brief Beethovens . . . . .	266
	Bücherschau . . . . .	268
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	283
	Mitteilungen . . . . .	287

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widemayerstraße 39  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 38/38

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft

6. Jahrgang

März 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.


## Die griechische Instrumentalnotenschrift

Von

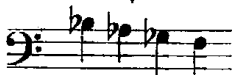

Curt Sachs, Berlin

Die griechische Instrumentalnotenschrift ist entziffert, aber nicht gedeutet. Wir sind ihrer im wahrsten Sinne dem Buchstaben nach inne geworden, doch nicht dem Geiste nach. Wohl kennen wir ihr Schema, jene scheinbar ungeordnete Folge altertümlicher Lautzeichen, die in drei Formen — gerade ( $\delta\rho\theta\acute{\alpha}$ ), umgelegt ( $\acute{\alpha}\nu\epsilon\sigma\tau\rho\alpha\mu\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha$ ) und gewendet ( $\grave{\alpha}\pi\epsilon\sigma\tau\rho\alpha\mu\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha$ ) auftreten:

Α	Ε	Η	Θ	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α'	Β'	Γ'	Δ'	Ε'	Ζ'	
⊳	ω	⊔	⊕	⊖	⊗	⊘	⊙	⊚	⊛	⊜	⊝	⊞	⊟	⊠	⊡	⊣	⊤	⊥	⊦	⊧	⊨	⊩	⊪	⊫	
⊬	⊭	⊮	⊯	⊰	⊱	⊲	⊳	⊴	⊵	⊶	⊷	⊸	⊹	⊺	⊻	⊼	⊽	⊾	⊿	⊰'	⊱'	⊲'	⊳'	⊴'	⊵'

Wir wissen, daß die aufrechten geraden Buchstaben die diatonische Leiter F—g<sup>2</sup> bezeichnen<sup>1</sup>, die beiden andern Formen aber ihre chromatische Erhöhung, derart daß die Erhöhung schlechthin durch den umgelegten Buchstaben (Mittelreihe) vorgeschrieben wird, diejenige Erhöhung indessen, der im Ganztonabstand ein alterierter Ton vorausgeht, durch den verkehrten Buchstaben (Unterreihe). In der Gruppe 

würde also b durch ein umgelegtes a (ω) angezeichnet werden, in der Gruppe

 dagegen durch ein gewendetes a (⊔); in der Gruppe 

führt f nicht sein /, sondern das umgelegte e (L).

<sup>1</sup> Niemanns Ansicht, daß die Noten durchweg einen halben Ton zu hoch gelesen wurden und daß sie die Reihe E—fis<sup>2</sup> decken, können wir nicht annehmen. Zwar würde dann das Dorische seine modernen Vorzeichen verlieren, aber nicht seine griechischen, nämlich die abgeleiteten Zeichen. Nach wie vor erwiese sich das Dorische als Nebentongattung der Spätzeit, während Lydisch und Hypolydisch, die u. a. von den Bellermannschen Anonymi und von Alhpios an die Spitze gestellt werden, zwar griechisch als Hauptgattungen gekennzeichnet wären, aber modern mit mehreren Kreuzen geschrieben werden müßten.

Warum das? Ja, warum überhaupt das *f* als einen veränderten Ton darstellen, da doch ein eigenes *f*-Zeichen besteht?

Die Frage ist bisher zufriedenstellend nie beantwortet — ist kaum ernsthaft gestellt worden. Noch Riemann sieht in der Instrumentalnotenschrift „weiter kein Problem als das der Herleitung der Zeichen“<sup>1</sup>, und einzig diese Herleitung besorgt er — ein wenig über Stock und Stein freilich, und wenn er nicht gestolpert ist, so liegt es daran, daß er sich nicht die Mühe genommen hat, vorklassisch-hellenische Alphabete anzuschauen. Der einzige, der dem Problem näher auf den Leib gerückt ist, dürfte Gevaert sein; aber seine Annahme, daß zwischen den beiden abgeleiteten Notenschriften der Distanzunterschied einer Diäsis zu denken sei<sup>2</sup>, mutet der griechischen Notenschrift einen Grad der Empfindlichkeit zu, wie ihn noch keine Notenschrift besessen hat. Überdies widerspricht sie der ausdrücklichen Feststellung des Gaudentius, daß die Zeichen Diäsenunterschiede ἐν τῷ ἀρμονικῷ καὶ χρωματικῷ γένει geben<sup>3</sup>. Auf Enharmonik und Chromatik werden wir alsbald einzugehen haben.

Der Weg zur Lösung der Frage ergibt sich aus dem Wesen einer Instrumentalnotenschrift. Hat ein Volk für Gesang und Spiel getrennte Notierungsweisen, so kann diese Doppelung nur einen einzigen Sinn haben: die Gesangszeichen spiegeln Töne, die Instrumentalzeichen dagegen Griffe; jene deuten an, welcher Ton gewünscht wird, diese sagen, an welcher Stelle der gewünschte Ton hervorgebracht werden muß. Das bekannteste Beispiel ist das Nebeneinander von Notenschrift und Buchstaben- oder Zifferntabulatur im neueren Abendlande. Wie sich Lautentabulatur und Lautengriffbrett, Orgeltabulatur und Orgelklaviatur gegenseitig erklären, so auch griechische Instrumentalnotenschrift und griechisches Instrument; was diese Notation will und ist, können wir ohne Kenntnis von Kithara und Lyra nicht erfahren, und umgekehrt kann die Kunde von Kithara und Lyra des Verständnisses der zugehörigen Notenschrift nicht entraten.

Diesen Weg haben sich die bisherigen Forscher dadurch verschüttet, daß sie ohne die geringste Berechtigung die klassische Siebenzahl der Leiersaiten auf die sieben Stufen der Oktave projizieren, also eine diatonische Stimmung als selbstverständlich unterstellen. Die Hauptschuld trägt die falsche Übersetzung des Wortes χορδή. Alle Intervallenlehre geht ja vom Instrument aus, weil nur dieses zur Festsetzung ganz bestimmter Tonstufen zwingt, und so sind den Griechen die Begriffe „Saite“ und „Tonstufe“ allmählich in eins zusammengelaufen: χορδή, chorda und selbst nervus haben die Bedeutung „Stufe“ bekommen; τετραχορδον heißt gleicherweise ein vier-saitiges Instrument und eine Vierergruppe von Tönen im Bereich einer Quarte, und Plutarch kann geradezu sagen, Terpanders Kompositionen, obgleich nur τριχορδα (!) und einfach, überträfen die späteren ποικίλα und πολυχορδα Werke<sup>4</sup>. Übrigens hat schon Fr. v. Driberg vor dieser Verwechslung gewarnt: „Wenn sie von einer sieben-saitigen Lyra, achtsaitigen Lyra, neunsaitigen Lyra usw. sprechen, so verstehen sie darunter das sieben-saitige, achtsaitige und neunsaitige Grundsystem. Dies nicht wissend, haben sich die neuern Gelehrten durch den Wahn, Lyra bedeute beständig ein wirk-


<sup>1</sup> Hb.<sup>1</sup> I, 228.

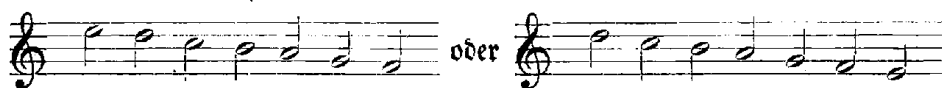
<sup>2</sup> Hist. de la mus. dans l'ant. (1875) I, 397.

<sup>3</sup> Isagoge c. 21, p. 23; Jan. Script., 350.

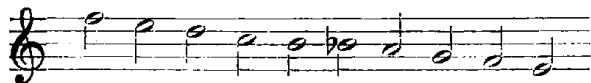
<sup>4</sup> Περὶ μουσικῆς, c. XI, 171; ed. Weil ed Reinach, Paris 1900, p. 74.

liches Instrument, in unauflösbare Widersprüche verwickelt<sup>1</sup>. Als ein schlagendes Beispiel möchten wir jene Stelle bei Nikomachos<sup>2</sup> anführen, der man mehrfach entnommen hat, daß Theophrastos die neunte, Histiaios die zehnte und Timotheos die elfte χορδή hinzugefügt habe, ohne zu merken, daß der Schlußsatz αὶ μὲν οὖν πᾶσαι χορδαὶ . . . εἴκοσι καὶ ὀκτώ die Übersetzung „Saite“ völlig ausschließt; denn selbst der sachfremdeste Wortphilologe hat niemals eine 28saitige Kithara angenommen.

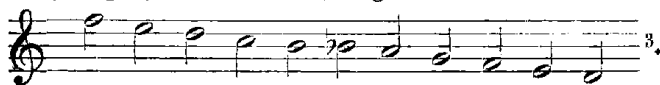
Daß demnach nirgends eine wirklich klare Vorstellung von der Besaitung und Stimmung der antiken Leier besteht, wird nicht wundernehmen. Will man dennoch so etwas wie eine communis opinio festlegen, so wäre es die Annahme einer „vorterpandrischen“ Siebentonstimmung in , der seit Terpander entweder die Reihe



gefolgt wäre. Dann seien die Oktavergänzung und die dorische Tritē synēmnenōn (b), schließlich auch f<sup>1</sup>, die Tritē hyperbolaiōn dazugekommen. Über die elfte Saite verlautet nichts. Das gäbe also für eine zehnsaitige Kithara die Stimmung



und, dürfen wir hinzufügen, für eine elfsaitige



Hiergegen müssen mehrere schwerwiegende Einwände erhoben werden.

1. Instrumente erweitern ihren Umfang, aber verengen ihn nicht. Es ist nirgends üblich, den Tonbereich zusammenzuziehen; eine Leier, die bereits die Grenzöne e'—b hatte, geht nicht zu der Grenzsetzung d'—e über.

2. Ein diatonisch gestimmter Siebensaiter hätte nur eine Septime umspannt, also nicht einmal die Oktave, d. h. zwei diazeuktische Tetrachorde ausführen können. Das ist um so bedenklicher, als nach Ausweis der bildlichen Darstellungen sowohl bei der Lyra als auch bei der Kithara die Siebenzahl in allen Zeiten klassisch blieb.

3. Auf einem diatonischen Elfsaiter hätten sich alle gebräuchlichen Oktavgattungen ausführen lassen: Dorisch (e'—b—e), Hypodorisch (d'—b—d), Hyperdorisch (e'—b—e), Phrygisch (d'—b—d), Hypophrygisch (c'—b—d), Hyperphrygisch (d'—b—d), Lydisch (f'—b—f), Hypolydisch (f'—b—f), Mixolydisch (e'—b—e), Hypomixolydisch (e'—b—e) und Hypermixolydisch (f'—b—f). Das aber widerspricht dem Platon, der ausdrücklich die Beschränkung auf Lyra und Kithara verlangt, und die andern, „vielsaitigen“ Instrumente, Harfen u. dgl., ablehnt, weil sie alle Oktavgattungen enthielten und sich damit als bloße Nachahmungen des Aulos erwiesen<sup>4</sup>. Es widerspricht ferner der bekannten Erfindung des Pythagoras von Zakynthos (6. Jahrhundert), dem umgekehrten Dreifuß mit je

<sup>1</sup> Fr. v. Driberg, Wörterbuch der griechischen Musik. Berlin 1835, S. 87.

<sup>2</sup> *Ἐγκυκλιδίων* c. 4, p. 35; Jan. Script., 274.

<sup>3</sup> Vgl. aber auch Plutarch a. a. O., S. 126 Anm.

<sup>4</sup> Rep. III c. 10, p. 399 c. d.

einem dorischen, phrygischen und lydischen Saitenbezug zwischen den Beinen, deren jeden sich der Spieler nach Bedarf zudrehen konnte. Wozu diese Vorrichtung, wenn die elf-, ja schon die neunsaitige Leier diese Oktavgattungen besaß?

Verzichten wir zunächst auf die Zeugnisse der Theoretiker und halten wir uns unmittelbar an die Aussagen der Noten als einer Griffchrift. Die erste dieser Aussagen ist: Da schon der diatonische Halbton nicht durch ein Urzeichen verlangt wird, obgleich es vorhanden ist, sondern durch ein abgeleitetes Zeichen, so hatte er keine eigene Saite; er mußte selbst abgeleitet werden. Die Note für den Halbton ist der umgelegte Buchstabe des nächsttieferen (niemals des nächsthöheren) Tons; wir schließen, daß der Halbton durch Verkürzung der tieferen Nachbarsaite hervor gebracht wurde.

Liegt eine solche Annahme im Bereich der Möglichkeit? Vergleichsgegenstände bieten sich genug. Schon auf der frühesten Stufe des Saitenspiels werden freilaufende Saiten gegriffen: die Handhabung des Musikbogens in der Südsee und in Afrika beweist es. Vom Musikbogen kommt die Bogenharfe her; diese wird ebenfalls unter Zuhilfenahme des Greiffingers gespielt. Dann ist hier vom alten japanischen Yamato koto zu sprechen, der bei der frühen Beziehung zwischen Griechenland und Ostasien nicht gleichgültig sein kann. Diese Zither wird folgendermaßen gespielt: ein kleiner Ochsenhornsplitter oder ein anderer harter Gegenstand in der rechten Hand reißt alle sechs Saiten nahe dem Stege rasch an; die Saiten werden dann mit der linken Hand abgedämpft, und der linke Kleinfinger zupft eine Melodie mit der Singstimme, während der Reißer die rhythmischen Pausen füllt<sup>1</sup>. Schon das zeigt die nahe Verwandtschaft zwischen Kithara- und Kotospiel. Denn es deckt sich fast wörtlich mit der Beschreibung der Kitharodie bei Apulejus: „Von den zarten Händen rührt die ausgestreckte linke mit gespreizten Fingern die Saiten und die rechte nähert das Plektron, bereit anzuschlagen, wenn die Singstimme in der Melodie einen Halt macht“<sup>2</sup>. Besonders interessiert uns aber der eigenartige Brauch, die Halbtöne durch Aufsetzen und Andrücken eines Fingers herzustellen. Diese Saitenverkürzung ist ebenso bei dem griechisch beeinflussten Qanūn (= κανών) der heutigen Ägypter beobachtet worden (Lachmann) und vor allem bei der modern-oberägyptischen Leier (v. Hornbostel)<sup>3</sup>. Ganz das gleiche haben wir bei der älteren europäischen Harfe anzunehmen; denn die heutige Pedalharfe geht auf die Hakenharfe zurück, deren Saiten durch Umliegen von Haken um den Betrag eines halben Tones höher gestimmt wurden<sup>4</sup>, und diese Haken setzen wiederum den gelegentlichen Dienst des bloßen Fingers in gleicher Eigenschaft als Vorstufe voraus. Aber es bedarf kaum der Heranziehung fremder Instrumentenarten: die Leier selbst verlangt in der späteren Entwicklung, die die einzelnen Zweige ihrer Familie durchgemacht haben, die Annahme einer Saitenverkürzung durch den greifenden Finger. In der Kaiserzeit beginnt man, die Kithara oben zu schließen: die Focharme werden ebenso wie das Querholz zum Schallkasten

<sup>1</sup> F. L. Piggott, *The music and musical Instruments of Japan*, Yokohama 1909, S. 111.

<sup>2</sup> *Floridorum lib. II*, 15.

<sup>3</sup> Überhaupt ist diese Arbeit im Gedankenaustausch mit meinem Freunde v. Hornbostel reich befruchtet worden.

<sup>4</sup> Vgl. C. Sachs, *Hb. der Instrumentenkunde*, Leipzig 1920, S. 286; *Sammlung alter Musikinstrumente, beschreibender Katalog*, Berlin 1922, S. 187.



gezogen, so daß sich das Joch verwischt und das Ganze zu einem großen Schallkasten mit durchgehender Mittelloffnung wird<sup>1</sup>. Schon K. Schlesinger vermutet, daß der Grund dafür im Greifen der Saiten zu suchen sei<sup>2</sup>. Das schlagendste Beispiel bietet eine Kithara in Montfaucons Antiquité (Suppl. I, 34). Hier sind sehr deutlich und unmißverständlich auf dem oberen, geschlossenen Kastenteile vier breite Bünde sichtbar, deren jeder genau ein Sechzehntel der Saitenlänge ausmacht, also die Saite um den Betrag eines Halbtons verkürzt. Man versteht danach, wie mindestens seit dem 9. Jahrhundert n. Chr. in Westeuropa eine Kithara mit Griffbrett auftauchen konnte; sie ist besonders in der Form des gaelischen Crwth bekannt. Leier und Fiedel mußten schließlich zusammenlaufen. Nicht nur in Westeuropa. Auch im baltischen Gebiete haben wir an der sogen. Streichharfe ein schönes Beispiel für die Saitenverkürzung an einer Leier — sogar ohne Griffbrett, im Leeren. Das deutet auf eine allgemeine Richtung innerhalb der Entwicklung des Leierspiels, eine Richtung, deren Anfänge sich einstweilen der Beobachtung entziehen.

Sa, sogar für Griechenland ist der Fingeraufsatz wenigstens für einen Fall unbestritten, für die διάληψις oder das σύριγμα, das Flageolettspiel zur Erzielung der höheren Oktave. Ganz wie auf unsern Streichinstrumenten und Harfen wurde der Finger leicht auf die Saitenmitte gesetzt, um eine Knotenbildung an dieser Stelle zu erzwingen. Schwerlich konnte ein solcher Brauch „erfunden“ werden — angeblich von Lysander von Sikyon, wohl im 8. Jahrhundert<sup>3</sup> — ohne daß der gewöhnliche Fingeraufsatz vorher gekannt gewesen wäre.

Von schriftstellerischen Zeugnissen für den melodischen Gebrauch des Fingeraufsatzes oder, genauer gesagt, für die Fünfstimmigkeit der Kithara noch in der Spätzeit nenne ich zwei. Das erste liefert uns Aristides Quintilianus in seiner Redekunst (um 100 n. Chr.)<sup>4</sup>. Bei Einteilungen aller Art, sagt er, nenne man nur die Grenzpunkte. So spreche man nur von vier Windrichtungen, obgleich es zwischen ihnen unendlich viel andere gebe. „Dasselbe tun die Musiker, eademque musicis ratio est, die ihre Kithara fünfstönig stimmen, qui, cum in cithara quinque constituerunt sonos, die Zwischenräume dann in größter Mannigfaltigkeit ausfüllen, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, und zwischen die Einschießsel wieder andere Töne setzen, atque his, quos interposuerunt, inserunt alios, so daß die wenigen Intervalle Vielschrittig werden, ut pauci illi transitus multos grados habeant.“ Kein Zweifel, daß es sich hier nicht um das Aufspannen von Zwischensaiten handeln kann; das wäre bei einer solchen plurima varietas technisch wie musikalisch unmöglich.

Ein zweites Zeugnis entnehmen wir dem Plutarch, der im 16. Kapitel des Dichters Pherekrates bissige Allegorie der modernen Musik mit den gepfefferten Ausfällen gegen den Neuerer Phrynis wörtlich wiedergibt. Die Stelle lautet: Φρῶνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλῶνντίνα / κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορον, / ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἀρμονίας ἔχων. Übersetzung: „Phrynis führte eine eigene

<sup>1</sup> Vgl. Rom Mus. Capitol. III, 13.

<sup>2</sup> K. Schlesinger, The Instruments of the Orchestra, London 1910, II, 330.

<sup>3</sup> Athenaios, XIV, 42.

<sup>4</sup> Arist. Quint., Institutiones oratoriae I. 12, ed. Teubner, Leipzig 1903, II, 273. — Ich sehe, daß schon Ed. Krüger (Diss. de musicis Graecorum organis circa Pindari tempora florentibus, Göttingen 1830, S. 16) bei dieser Stelle an ein künstliches Greifen gedacht hat.

Drehvorrichtung ein, und, indem er mich [die Musik] bog und drehte, hat er, auf fünf Saiten zwölf Oktavgattungen unterbringend, mich vollends zerstört". Die Stelle hat den Herausgebern viel Kopfzerbrechen gemacht; und sie haben an dem rätselhaften πέντε viel herumemendiert; Burette ersetzt es durch ἑπτά, Ulrici durch ἑννέα, und Reinach überträgt gar: „avec les onze [!] cordes où il logeait quatre [!] octaves différentes“. Der Satz aber bedarf nicht der geringsten Emendation: er ist vollkommen klar. Die Spieler beschränkten sich, wie wir sehen werden, auf die zwei, drei oder höchstens vier Oktavgattungen, bei denen die wenigsten Fingergriffe nötig waren. Phrynis aber brachte es fertig, auf seiner Fünfstonkithara alle zwölf Gattungen zu spielen, nämlich Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch samt den zugehörigen Hypo- und Hypertonarten. Offenbar ermöglichte er dieses Kunststück durch jenen Ἰδιος στρόβιλος, und es liegt nahe, in dem Strobilos eine der Vorrichtungen zu sehen, die wir gelegentlich auf späteren Kitharabildern finden, ohne sie recht deuten zu können — schon Jan hat sie bemerkt<sup>1</sup> —, eine Vorrichtung, die darauf abzielte, die Fingerverkürzung durch einen mechanischen Capotasto zu ersetzen.

In der bildenden Kunst wird man im übrigen nach Zeugnissen für das Greifen nicht mit allzu großen Erwartungen suchen; denn das vorübergehende Hochfassen der Hand zum Zwecke der Saitenverkürzung ist zu sehr „transitorischer Moment“, um die griechischen Künstler zu reizen. Immerhin gibt es Darstellungen, die nicht gut anders gedeutet werden können. Es sei auf die Abbildung in *Pittura antiche d'Ercolano* I, 249 verwiesen, auf der die Spielerin mit dem linken Zeigefinger ganz hoch gegen eine von den neun Saiten ihrer Kithara drückt. Und siehe da! Es ist die Saite unmittelbar über der Mesē, h, diejenige Saite also, die in allen Tonarten zwecks Herstellung der Tritē diezeugmenōn gegriffen werden mußte. Denn auf einer anheimitonisch gestimmten Leier sähe das Greifbild z. B. der dorischen Skala so aus:

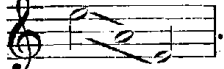


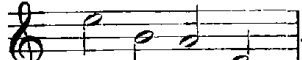
d. h. genau wie es von der griechischen Notenschrift (ΓΛΦΚΧ<Ε) geliefert wird.

Nun bekommt auch die Bezeichnung des zweiten Tones im Tetrachord Mesōn, λιχανός, einen Sinn. Auf Grund der Bedeutung „Zeigefinger“ hat man von je die Herkunft dieses Tonnamens vom Lyraspiel und vom Fingersatz angenommen, dabei aber freilich an einen zupfenden, nicht an einen greifenden Finger gedacht, ohne zu bemerken, daß die Benennung eines einzigen Tones nach dem Fingersatz zum mindesten auffällig ist; warum heißen nicht die andern Töne ἀντίχειρ, μέγας, δακτυλιώτης und μικρός oder μύωψ? Angesichts der verschiedenen Begriffskreise, denen sie angehören, muß man sich von vornherein darüber klar sein, daß die griechischen Tonnamen mehreren Schichten entstammen. Es sind:

Nētē	(e')	Mesē	(a)
Paranētē	(d')	Lichanós	(g)
Tritē	(c')	Parhypatē	(f)
Paramesē	(h)	Hypatē	(e)

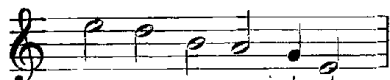
<sup>1</sup> K. v. Jan, *Die griechischen Saiteninstrumente*, Leipzig 1882, S. 16.

Von ihnen sagen Nētē, Mesē und Hypatē unmittelbare Raumbeziehungen aus, Paranētē, Paramesē und Parhypatē mittelbare; Tritē geht auf die ziffermäßige Reihenfolge und nur Lichanós auf einen bestimmten Finger. Als ursprüngliche Saitenbezeichnungen ergeben sich die unmittelbar räumlichen „Ober“= „Mittel“= und „Untersaite“, d. h. die drei Saiten, die zuerst durch Setzung eines Stimmtons, Quintierung und Rückoktavierung gewonnen wurden, nämlich .

Die drei mittelbar räumlichen Tonnamen können von tatsächlichen Saiten ausgehen, zum Teil aber auch auf Analogiebildung beruhen. Sicher ist die Paramesē eine wirkliche Saite; sie vervollständigt die dreisaitige Leier zu der bekannten viersaitigen in .

Daß als fünfte Saite die Paranētē d' hinzukam, ist fast gewiß, weil der Ton d' als Nētē synēmnenōn in der Folge zu den φθόγγοι ἐστῶτες καὶ ἀκλιβεῖς gehörte, der Lichanós aber κινούμενος καὶ κεκλιμένος blieb. Das ergibt eine Leier mit fünf

„stehenden“ Saiten . Um auf ihr zwei dorisch=anhemitonische Tetrachorde herzustellen, war der Spieler gezwungen, die tiefe e=Saite um den


Betrag einer Kleinterz mit dem Zeigefinger zu verkürzen: .

So wird die Bezeichnung λιχανός mit einem Schläge sinnvoll, und es ist verständlich, daß der eingeführte Name „Zeigefingerton“ blieb, als schon eine sechste Saite in g aufgezogen wurde. Bedarf es einer Bestätigung? Dann möge man sie in des Nikomachos Encheiridion suchen: εἶτα μετὰ τόνον λιχανός ὑπατῶν, ἀπὸ τοῦ τὸν τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς δάκτυλον, τὸν παρὰ τὸν ἀντίχειρα, τὸν οὕτω λιχανὸν καλούμενον αὐτῷ ἀεὶ ἐπιτίθεσθαι<sup>1</sup>.

Damit wäre die zweite Reihe der Notation, die umgelegten Zeichen oder ἀνεστραμμένα erklärt. Es bleibt die weitere Frage, welchem Zwecke die ἀπεστραμμένα oder spiegelmäßig umgedrehten Zeichen der dritten Reihe dienen, da ja auch sie nur Halbtonerhöhungen der ersten Reihe darstellen, die Frage also, warum ein und derselbe Ton bald ein Liege-, bald ein Wendezichen bekommt.

Zur Beantwortung kehren wir den Blick vom Diatonikon den beiden andern Tongeschlechtern zu, dem Enharmonion und Chromatikon. Noch deutlicher wird uns hier der Sinn der Notenschrift. Das enharmonische Tetrachord bestand aus einer Groß-

terz und zwei aufeinanderfolgenden Vierteltönen: ,

das chromatische aus einer Kleinterz und zwei Halbtönen: .

Beide Tetrachorde wurden gleich notiert C7LF: die drei tiefen Töne, das „Phknon“, begnügten sich mit den drei Zeichen für e; nur gab man dem chromatischen — das sich hierdurch als das abgeleitete, jüngere ausweist — kleine Kennstriche. Nirgends sieht man klarer, daß die Instrumentalnoten keine Töne, sondern Griffzeichen sind: in dem gleichen Quartensbereiche bedeutet derselbe Buchstabe in der gleichen Umwendung dort f, hier fis. Dann muß man aber folgerichtig den Schluß ziehen, daß diesen Tönen

<sup>1</sup> c. 11 p. 22; Janus, Scriptorum, 258.

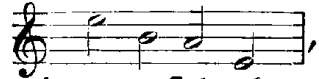
keine eigenen Saiten zukamen; der Mittelton des Enharmonischen mit seiner schwer faßbaren Höhe wird ja sowieso allgemein als Durchgang, als bloßer Gleiter aufgefaßt. Vielmehr dürfte, so wie es sich im Notenbild spiegelt, die ganze Dreiergruppe auf der tiefen Saite genommen worden sein, der Unterton (Barypyknon) auf der leeren Saite, der mittlere (Mesopyknon) durch Aufsetzen des Zeigefingers unmittelbar am Ende und der Oberton (Oxypyknon) durch enges Anschließen des Mittelfingers. So gab es hier im wahrsten Sinn ein  $\pi\upsilon\kappa\nu\acute{o}\nu$ , eine „Drängung“, und das oftgebrauchte Wort kann wie die andern Fachausdrücke der griechischen Theorie auf einen wirklichen Spielvorgang zurückgeführt werden.

Für das chromatische Geschlecht hätte, der gleichen Notierung entsprechend, der gleiche Fingersatz, nur in geringerer Drängung, zu gelten.

Saiten- und fingersatzmäßig stellen sich dann die enharmonische und die chromatische Oktave folgendermaßen dar:



Das aber heißt nichts anderes als: Enharmonion und Chrōmatikon sind die Geschlechter der viersaitigen Leier in ihrer bekannten Stimmung



wie sie aus der einfachsten Doppelquintierung von der Mesē a' aus entsteht, bevor mit zwei weiteren (Unter-)Quinten die halbtlos-pentatonische Stimmung erreicht ist. Gevaerts Vermutung, daß diese Geschlechter aulistisch seien<sup>1</sup>, läßt sich nicht aufrechterhalten. Zwar können auf jedem Aulos Viertelöne hervorgebracht werden — dazu braucht es keine Teildeckung der Grifflöcher, sondern nur ein leichtes Treiben oder Nachlassen im Ansaß —, aber alle Grifflochinstrumente geben annähernd gleiche Stufen, weil die Grifflöcher in annähernd gleichen Abständen eingebohrt werden. Die Voraussetzung einer Oboe, deren Löcher hintereinander die Distanz einer Großterz und eines Halbtons (sic!) hatten, ist sinnlos. Und wiederum darf nicht angenommen werden, daß im Enharmonischen oder im Chromatischen ursprünglich Löcher oder Saiten übersprungen worden wären; es liegt ja im Geiste dieser Geschlechter, daß die Terzen unteilbare Grundintervalle sind. So müssen wir beide an die viersaitige Leier weisen.

Bestätigt die Praxis auch der diatonischen Notenschrift diese Deutung der Wendezichen?

Suchen wir in der Skalentabelle des Alexandriner Aypios (Mitte 4. Jahrh. n. Ch.) eine beliebige Leiter mit Wendezichen. Alle drei Zeichenformen finden wir am einfachsten im Hyperjonischen:



Für die aufrechten Buchstaben der ersten Reihe haben wir halbe Noten gesetzt, für die der zweiten Viertel und für die der dritten Reihe Achtel. Es ergibt sich, daß die leeren Saiten in der alten angeblich „vorterpandrischen Stimmung“ stehen; das Liegezeichen für c fordert den mit dem Zeigefinger gegriffenen Halbton auf der h-Saite;

<sup>1</sup> Problèmes d'Aristote p. 94, 246, 368.

fis dagegen hat ein Wendezichen, offenbar, weil es nicht auf der nächsttieferen Saite mit dem Zeigefinger als Halbton gegriffen wird, sondern mit dem dritten Finger als Ganzton.

Nur Wendezichen neben den aufrechten stehen in der jonischen Leiter:



Die Aufrechten geben wieder die gewöhnliche Fünfstonleiter, und die Wendezichen verlangen Ganztongriffe mit dem Mittelfinger.

Es gibt indessen Fälle, die weniger klar liegen. Dahin gehört die hyperäolische Leiter:



Hier ist zwar fis Ganztongriff auf e, nicht aber gis Ganztongriff auf fis, sondern Halbtongriff auf g. Warum ist dennoch ein Wendezichen gewählt? Jedenfalls, da es kaum möglich ist, auf der Leier eine Saite mit dem dritten Finger zu greifen und die nächsthöhere, nach dem Ringfinger hin gelegene, mit dem Zeigefinger. Denn — das muß hier eingeschaltet werden — es läßt sich erweisen, daß die Saiten, von vorn gesehen, in der Richtung links — rechts aufsteigen: die ältere Zeit hat die Begriffe hoch und tief vertauscht, d. h. die tiefen Töne hoch und die hohen tief genannt<sup>1</sup>, was nur durch die ursprünglich geneigte Haltung der Lyra zu erklären ist, bei der die musikalisch tiefen Saiten räumlich die hohen wurden, woraus hervorgeht, daß sie zur Linken lagen.

Wir stellen demnach die folgenden Grundsätze auf:

1. Die bisher vorterpandrisch genannte Stimmung *de ga b' d' e'* ist die Normalstimmung der Kithara und der Lyra bis zum Abschlusse des Altertums geblieben.
2. Die Vermehrung der Saiten über die Fünfszahl hinaus betrifft nur den Tonumfang nach oben und unten, nicht aber die Zahl der Stufen; also neun Saiten



elf Saiten


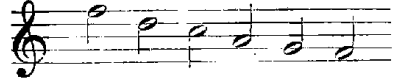


3. Die Zwischenstufen werden durch Greifen auf der nächsttieferen Saite hergestellt.
4. Bildete der Zwischenton einen Halbton nach unten, so wurde er mit dem Zeigefinger hergestellt und durch ein Liegezeichen gefordert.
5. Bildete der Zwischenton einen Ganzton nach unten, so wurde er mit dem Mittelfinger hergestellt und durch ein Wendezichen gefordert.
6. Von mehreren aufeinanderfolgenden Zwischentönen konnte höchstens der tiefste mit dem Zeigefinger gegriffen werden; die weiteren wurden dagegen mit dem Mittelfinger genommen und daher durch ein Wendezichen gefordert, auch wenn sie auf ihrer Saite nur eine Halbtonverkürzung voraussetzen.

<sup>1</sup> v. Jan, *Musici scriptores graeci*, Lipsiae 1896, p. 143 f.

7. Es bedeuten daher: Grundzeichen — leere Saite; Liegezeichen — Auffaß des Zeigefingers; Wendezeichen — Auffaß des Mittelfingers.

Aber auch damit ist nicht der ganze Fragenbereich der Instrumentalnotenschrift erledigt. Es gilt vor allem noch aufzuklären, wie sich die pentatonische Stimmung mit der Heptatonik der Notenschrift verträgt; anders ausgedrückt, wieso wir aus der Schrift das Nichtvorhandensein der Töne *f* und *c* folgern wollen, während doch die Schrift selbst die Grundzeichen auch für diese Stufen besitzt. Die Antwort können wir wieder den altpyrischen Tafeln entnehmen. Ein Teil ihrer Skalen, und zwar Dorisch (5 $\flat$ ) und Hypodorisch (4 $\flat$ ), Phrygisch (3 $\flat$ ), Hyperphrygisch (4 $\flat$ ) und Hypophrygisch (2 $\flat$ ), Lydisch (1 $\flat$ ) und Hyperlydisch (2 $\flat$ ) verwenden  $\alpha E \sim 7 N$ , d. h. sie notieren *c* und *f* als leere Saiten. Da nun daneben die Grundzeichen für *h* und *e* fehlen, ergibt sich der Schluß, daß die sieben angeführten Skalen zwar ebenfalls auf einer Fünfstreife gespielt wurden, aber derart, daß die *h*- und die *e*-Saiten vorher nicht durch Greifen, sondern durch Umstimmen nach *c* und *f* gebracht worden waren.

So bekommen wir außer der Hauptstimmung  die Nebenstimmung  für gewisse Oktavgattungen, und wir haben dementsprechend den ersten unserer sieben Grundsätze zu vervollständigen. Aus der Umstimmung erklärt sich dann, daß für *E* und *H* die Wendezeichen im Diatonon fehlen; im Falle des Wendezeichens, sobald *B* und *Es* voraufgehen, also in allen *B*-Tonarten, sind *E* und *F* leere Saiten.

Wenn die Annahme einer durchgehend pentatonischen Stimmung bestätigt werden kann, so müßte es durch die Wahl der Tonarten sein, deren sich die Kitharoden vorzugsweise bedienten, weil sie ihnen, wie der Bellermannsche Anonymus sagt, ἀπολόως, „bequem sitzend“, waren. Hätte man vor jedem Stücke die Saiten diatonisch eingestimmt, dann wäre nicht der mindeste Anlaß zur Wahl der einen und zur Zurückweisung der andern Tonart gewesen. Dieser Anlaß kann nur darin gesehen werden, daß es natürliche und künstliche Töne, d. h. leere und gegriffene Saiten gab, und daß man die Zahl der künstlichen Töne nach Möglichkeit einschränkte.

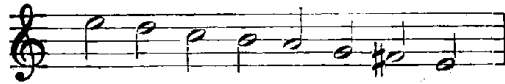
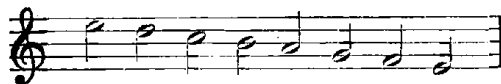
Wir nennen fünf Quellen für diese Vorzugstonarten — nachchristlich alle (also erst recht verbindlich), aber aus verschiedenen Jahrhunderten:  $\Psi$  Aristoteles (1. Jahrhundert?), Julius Pollux und Ptolemaios (2. Jahrhundert), Porphyrios (3. Jahrhundert) und den Bellermannschen Anonymus (4. Jahrhundert?). Pseudo-Aristoteles gibt die Hypodoristi als Lieblingstonart an:



Die andern Schriftsteller zählen je vier Tonarten auf. Zunächst

Pollux:	Dorisch	Äolisch	Phrygisch	Lydisch
Ptolemaios:	Dorisch	Hypodorisch	Phrygisch	Hypophrygisch

also beide:





Das ergibt: In sieben von den neun Angaben bleibt das pentatonisch=halbtone Korpus der Stimmung unangetastet; nur die „Piens“, um uns des chinesischen Ausdrucks zu bedienen, sind beweglich: Einzig das

Tastische oder Hypophrygische fordert die Verkürzung auch der G=Saite, was aber angesichts der Unberührtheit von Obertetrachord samt Mesē gewiß nur selten in Betracht kam.

Also: bequem waren den Kitharoden diejenigen Oktavgattungen, in denen die alte Folge erhalten blieb, d. h., modern ausgedrückt,

die Tonarten ohne Vorzeichnung oder mit einem, zwei oder allenfalls drei Kreuzen. Die vier- und fünfkreuzigen, Lydisch und Hypolydisch, waren nicht mehr kitharogemäß; ebensowenig die B=Tonarten, weil in ihnen die A-, D- und G=Saiten zu erhöhen waren.

Und gerade die lydische Gruppe wird von den späten beiden Gewährsmännern hervorgehoben; dagegen entfällt die bisherige Hauptgattung, Dorisch samt dem Hypodorischen oder Nolischen. Man müßte an der Wichtigkeit alles Dargelegten verzweifeln — wären nicht die Isagogen des Gaudentios und des Alypios. Hier finden wir die alten Namen, aber ihre Skalen sind um einen Halbton aufwärts transponiert; ferner ein paar neue Leitern, die sogar noch um einen halben Ton höher liegen; vor allem, im Gegensatz zu allem Vorangehenden, die Skalen sind von unten nach oben gerichtet, wie übrigens auch in der Hormasia. Als Folgeerscheinung wurde jetzt das Spiegelbild der Doristi, das Hypolydische, zur Haupttonart:



Hyperiaastisch ward zur Tonart mit 1 #:

Tastisch mit 2 #: — und tatsächlich sind dies die drei ersten Gattungen, die beide Gewährsmänner als kitharodisch vermerken. Also nicht die Tonart als solche entschied, sondern die gemeinsame Kitharastimmung:



bleibt das Lydische das als B=Tonart nach dem oben Gesagten merkwürdig erscheint. Aber haben wir nicht an dem Eintreten der Grundzeichen für C und F gesehen, daß in der Spätzeit für das Lydische eine Umstimmung der Saiten stattfand? Es ergibt sich dann bei dieser Tonart die Stimmung und das B wird zum Verkürzungsgriff auf der A=Saite, die, wie sonst die H=Saite, Obersaite der diatonischen Stammgruppe

geworden ist. So bestätigen Porphyrios und Bellermanns Anonymus gerade durch den scheinbaren Widerspruch die Aussagen der  $\Psi$ -Aristoteles, Pollux und Ptolemaios und damit die Richtigkeit unserer Annahme.

Nun bekommt auch jene bekannte Geschichte einen Sinn: Timotheos wird in Sparta verurteilt, weil er den sieben Saiten seiner Kithara noch vier hinzugefügt habe; der Abschneidung dieser Saiten entgeht er nur durch den Hinweis auf eine Apollonstatuette mit ebenfalls elf Saiten. Das ist in dieser Form sinnlos; denn wenn bereits Götterbilder elfsaitige Kitharen hatten, so kann die Elfsaitigkeit in jener Zeit nicht straffällig gewesen sein. Im übrigen können auch auf Vasen des timotheischen (4.) Jahrhunderts Instrumente gleicher Saitenzahl nachgewiesen werden. Dagegen wird der Bericht verständlich, wenn wir annehmen, daß der Meister die beiden Kleinterzlücken mit den vier Saiten für  $f$ ,  $fs$ ,  $c'$  und  $cis'$  ausgefüllt habe. Tat er das, so konnte er die kitharistischen Tonarten, vor allem Dorisch, Hypodorisch und Phrygisch ausführen, ohne mit den Fingern zu greifen, und das war für den Hauptvertreter der  $\psi\lambda\eta$   $\kappa\theta\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\iota\varsigma$ , des virtuosen Spiels mit beiden Händen, ohne Plektron, ganz gewiß von Bedeutung. Freilich wäre die Kithara damit in das Fahrwasser der fremdländischen Instrumente, wie Pektis und Magadis geraten, und wenn sich schon Platon gegen die Pflege dieser Tonwerkzeuge ausspricht, weil sie für alle Oktavgattungen eingerichtet waren, warum sollten da nicht auch die spartanischen Behörden Anstoß an einer Kithara nehmen, die in dem Berichte des Artemon im 1. Buche  $\pi\epsilon\rho\iota$   $\Delta\iota\omicron\nu\nu\sigma\iota\alpha\kappa\omicron\upsilon$   $\sigma\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$  statt Kithara — Magadis genannt wird.

Was lehren uns die Ergebnisse dieser Untersuchung? Sie lehren, daß die Hauptinstrumente der Alten und die Notenschrift, die diesen Instrumenten diente, nicht nur von der Pentatonik herkommen, sondern daß bis zum Untergang der Alten Welt die Musik in ihrem tiefsten Wesen pentatonisch geblieben ist. Was H. Niemann geahnt hat<sup>1</sup>, — hier bestätigt es sich in einem Ausmaße, das er noch nicht sehen konnte. Man prüfe ein Stück wie etwa die Helioshymne des Mesomedes<sup>2</sup>: nur 13 Prozent aller Töne sind „Piens“. Wir setzen den Anfang her, wobei die leeren Saiten durch  $\circ$ , die gegriffenen Piens durch  $\bullet$  bezeichnet werden:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes on a treble clef staff. Below each note is a small circle. Some circles are filled (representing 'Piens'), while others are empty (representing empty strings). The sequence of circles is:  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\bullet$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\bullet$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ ,  $\bullet$ ,  $\circ$ ,  $\circ$ . The second staff continues the sequence with notes and circles, ending with 'usw.'

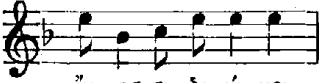

Hier, wie fast in allen erhaltenen Stücken, werden diese Piens beinahe ausschließlich als Durchgangs- oder als Wechselnoten gebraucht. Man sieht also, daß erstens der Spieler nicht oft mit der Pflicht des Greifens bemüht wurde — da er ja die Gesangsstimme nicht Ton für Ton mitzuspielen brauchte, mag er sich dieser Pflicht

<sup>1</sup> H. Niemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Leipzig 1916.

<sup>2</sup> Jan, *Scriptores* 463 ff.; Niemann, *Hb.* 235 f.; *Encyclopédie de la musique* I, 394 f. u. a.



noch mehr entzogen haben — und man sieht ferner, daß die jedenfalls mattere Farbe des gegriffenen Lones bei einer derartigen Verwendung keineswegs ins Gewicht fiel. Und noch eins ist zu bemerken: gerade als Durchgangs- und als Wechselnoten entziehen sich die Halbtöne am meisten einer festen Stimmung. Sie fallen unter die von D. Abraham in folgende Worte gefaßte Regel: „Leittöne, d. h. zu einem melodischen Hauptton hinstrebende Nachbartöne, bilden mit dem Hauptton ein Intervall, das wesentlich kleiner ist, als es unter anderen als zielftrebigen Verhältnissen der Fall ist“<sup>1</sup>. In der Helioshymne würde jeder Sänger und Geiger in der Stelle


das b höher nehmen als in der Stelle


ix-veσ-σi di-w-keic ou-pa-vou

Jedes diatonisch gestimmte Instrument vergrößert in solchen Fällen die melodische Linie; es vernichtet ihre Geschmeidigkeit. Wenn die Griechen auf ihren Hauptinstrumenten durch Greifen die Halbtöne beweglich hielten, so wäre das ein schwerwiegender Beweis für die Stärke ihres Melodiegefühls — eine Stärke, die selbstverständlich sein mußte bei einem Volke, das nicht harmonisch dachte.

<sup>1</sup> D. Abraham, *Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied*. Psychologische Forschung IV (1923), S. 15.

## Das Lied vom Marlborough

Von

Max Friedlaender, Berlin

Lieder und Weisen überdauern mitunter die Geschlechter der Menschen und sind in vielen Ländern Volksgut geworden. So hat sich, um gleich ein Beispiel zu bieten, der anspruchslose Schweizer Gesang „Freut euch des Lebens“ erstaunlich schnell und in die fernsten Gegenden verbreitet, fast so schnell wie die „Marseillaise“, die vor hundertdreißig Jahren ihren Siegeszug durch fünf Erdteile antrat. Aber kein Stück hat es zu so weit verzweigtem Fortleben und einer auch nur ähnlichen internationalen Berühmtheit gebracht wie das Lied:



Nicht nur Dichter und Musiker, auch Musikfreunde und Schriftsteller erzählen von der Beliebtheit des Liedes. Goethe, Herder, Schubart, Musäus und Wilhelm Raabe, die Franzosen Marmontel, Beaumarchais, Favart, der Enzyklopädist Grimm, Chateaubriand und Claude Lillier, der Historiker Michelet, der große Russe Tolstoi, der Skandinavier Kjeland kannten Worte und Weise, der in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts hunderte von anderen Texten untergelegt wurden. Ja selbst Beethoven, C. M. v. Weber, Albrechtsberger, Schumann, Berlioz, Delibes, Bizet und Leoncavallo haben die Melodie bewußt oder unbewußt verwertet. Wie ein kleines Weltereignis ist das unscheinbare Lied in die entlegensten Orte und Flecken gedrungen und hat sich dort vielfach bis in unsere Tage gehalten. In Deutschland ist es seit etwa 140 Jahren über alle Gegenden verbreitet, in unzählige Volksliedsammlungen aufgenommen, und noch in jüngster Zeit in mehreren deutschen Mundarten aus dem Munde des Volkes aufgezeichnet. Von Napoleon wird berichtet, er — der sonst völlig Unmusikalische — habe in bedeutenden Augenblicken, z. B. wenn er in die Schlacht ritt, den Marlborough gesummt; lange vor ihm hatte die kunstsinige Mutter Carl Augusts von Sachsen-Weimar, die Herzogin Anna Amalia den Text sorgfältig aufgezeichnet, und von der Königin Marie Antoinette von Frankreich wissen wir, sie habe das Lied als Wiegenlied für ihren Dauphin gesungen. Von Frankreich reichen die Fäden weiter nach England, Holland, Dänemark, Rußland, nach Italien, nach dem nördlichen und südlichen

Spanien, zu den Rhätoromanen, ja auch nach den Vereinigten Staaten, Kanada, nach Chile und zu den Arabern in Palästina. Wie ein Schatten heftete sich das unverwüßliche Lied an die Fersen des Wanderers:

„So verfolgte das Liedchen Marlborough den reisenden Briten  
Einst von Paris nach Livorn, dann von Livorno nach Rom,  
Weiter nach Napel hinunter; und war er nach Smyrna gesegelt,  
Marlborough! empfing ihn auch dort, Marlborough! im Hafen das Lied.“

Goethe bringt diesen Stoßseufzer in seinen „Elegien“ vom Jahre 1787. Und ein Jahr vorher schrieb er aus Verona: „Das Liedchen von Marlborough hört man auf allen Straßen.“

Die Wirkung solcher Stücke können wir heute nur noch in bescheidenem, wenn auch umso aufdringlicherem Maßstabe an unseren Operettenschlagern<sup>1</sup> verfolgen, die sich mit Windeseile ausbreiten und sich nicht nur bei uns, sondern auch in den fernsten Gegenden: in Südamerika, Asien und Australien festsetzen. Aber im Gegensatz zu diesen wenig erfreulichen Produkten des Großstadtlebens steckt im Marlborough-Liede ein gesunder, aus dem Elementaren in Dichtung und Musik erwachsener Kern. Daraus erklärt sich die vom Wandel der Zeiten unabhängige Dauer und die immer wieder mitreisende Wirkung des Liedes. Seine Geschichte führt tief in die Probleme der Volkskunst und Volkskraft.

Wie an so viele andere Lerte und Gesänge schließt sich auch an das Marlborough-Lied eine Legende: Das in einem frühen Druck mit „Mort et convoi de l'invincible Malbrough“ bezeichnete Gedicht sei im Bivak zu Quesnoy bei Malplaquet entstanden, und zwar am Abend der Schlacht, die der französische Marschall de Villars gegen den englischen Feldherrn Herzog von Marlborough bei Malplaquet im September 1709 focht und in der Marlborough siegte. Nicht unmöglich wäre es, daß der Urheber von Text und Melodie ein einfacher französischer Soldat war, der nach allen Strapazen der verloren gegangenen Schlacht eine Genugtuung darüber empfand, daß der siegreiche Gegner den Tod auf dem Schlachtfelde erlitten habe<sup>2</sup>, — ein Gerücht, das, wie sich bald herausstellte, falsch war; Marlborough starb erst 13 Jahre später friedlich im Bett.

Ob der eben erwähnte allgemein verbreitete Bericht das Rechte trifft, oder ob auch diese Erzählung zum Ruhm des Liedes später erfunden wurde, wird kaum je mit Sicherheit festgestellt werden können. Vielleicht hatte der Soldat die Worte in Anlehnung an bekannte Verse gefunden und sie auch einer ihm im Ohre liegenden Melodie angepaßt, möglicherweise der des Klageledes auf den Herzog von Guise, das schon i. J. 1566 veröffentlicht war; später wird davon noch die Rede sein. Man könnte auch an folgende Erklärung denken, über die ebenfalls im weiteren Verlaufe noch ein Wort gesagt werden soll: ein sagenhafter spanischer Held, Mambrou, Mambrin oder Mambrun in Granada (Rabelais erwähnt ihn im Gargantua, Cervantes im Don Quichote) sei durch die Verse:

<sup>1</sup> Deutsche Gassenhauerweisen, die sich leider die Welt erobert haben, sind u. a. „Fischerin, du kleine“, „Im Grunewald, im Grunewald“, „Puppchen, du bist mein Augenstein“.

<sup>2</sup> Der große Historiker Michelet schreibt in seinem Werke: Henri IV et Richelieu S. 2: „Marlborough, une dérision de la guerre, une ironie innocente par laquelle le pauvre peuple de Louis XIV se revengeait de ses revers.“

## „Mambrun se fué à la guerra“

verherrlicht und nach dem Jahre 1709 statt des Namens Mambrun der ähnlich klingende Malbrough eingefügt worden.

Jedenfalls scheint das neuere Lied in der Schlacht bei Malplaquet bekannt geworden zu sein, und von dieser Zeit an hat es die Geister beschäftigt. Wie bei den meisten alten Volksliedern setzen Notierungen erst spät und nur gelegentlich, mehr zufällig, ein; Jahreszahlen wie die weiter unten gegebenen stellen die Grenze nach oben dar, nicht nach unten. — Eine frühe Erwähnung fand Johannes Volte<sup>1</sup> in einer 1770 angelegten Amsterdamer Handschrift, in der Marlborough als Bezeichnung einer Gesangsweise vorkommt. Eine Aufzeichnung der Melodie vor dem Jahre 1784 läßt sich nach den bisher entdeckten Quellen nicht nachweisen; die Werke von Weckerlin, Tiersot, Romain Rolland, Doncieur lassen uns im Stich, und weitere Forschungen können von Deutschen erst dann angestellt werden, wenn französische Archive und Bibliotheken sich wieder erschließen<sup>2</sup>. — Sehr bemerkenswert ist eine deutsche Veröffentlichung, und zwar im Leipziger „Frauenzimmeralmanach 1784“ (1783 erschienen), der später unter gleichem Titel mit dem Beisatz: „Zum Nutzen und Vergnügen“, und auch unter dem Titel: „Leipziger Taschenbuch für Frauenzimmer zum Nutzen und Vergnügen“ erschien. Der Herausgeber dieses Almanachs war Georg Carl Claudius; er ist s. Z. unter dem Pseudonym: Franz Ehrenberg bekannt geworden<sup>3</sup>.

Hier findet sich auf S. 34—37 der Marlborough im französischen Original und in deutscher Übertragung, französisch unter der Überschrift: Vaudeville, deutsch unter der Überschrift: Volksgesang<sup>4</sup>. Dieser Druck ist um so wichtiger, als er auch die Melodie bringt, — die früheste Aufzeichnung, die ich bisher zu ermitteln vermochte:

Marl - brouk s'en va - t - en guer - re, mi - ron - ton ton ton mi - ron -  
 Marl = brock zog auß zum Krie = ge, mi = rong = tong tong tong, mi = rong =

<sup>1</sup> Vgl. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. Bd. 18, S. 17.

<sup>2</sup> Mein hochgeschätzter früherer Universitätslehrer Herr Jean Chantavoine, Secrétaire général du Conservatoire National de Musique et de Déclamation in Paris, hat die Güte gehabt, wegen der Melodie in der Bibliothèque Nationale und der des Conservatoire nachzusehen, aber leider ohne Erfolg. In beiden Büchereien fehlen auch die später zu erwähnenden Pariser Almanachs vom Jahre 1784, die den Erstdruck des Textes enthalten.

<sup>3</sup> Vgl. A. Kopp, Der Gassenhauer auf Marlborough, Euphorion VI, S. 276. — Kopp's Aufsatz, der durch einen Nachtrag in der gleichen Zeitschrift (VII, S. 318) noch vervollständigt wurde, ist aufschlußreich, aber nicht ganz künstlerisch geraten. Schon die Überschrift zeigt, daß Kopp das Wesen des Liedes nicht erfaßt hat; mit „Gassenhauer“ ist sein Inhalt ganz einseitig charakterisiert. — Wegen Claudius-Ehrenberg darf ich auf mein Buch verweisen: Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert. I, S. 265 und II, S. 122.

<sup>4</sup> Das Wort Volksgesang steht hier für Volkslied, ein Wort, das trotz Herders Vorgang i. J. 1784 noch nicht allgemein eingeführt war.

<sup>5</sup> Wie in der obigen ersten Niederschrift, so läßt auch Jules Tiersot in seinem Werke: Histoire de la chanson populaire en France (1889), S. 314, die ersten 8 Takte nicht wiederholen, sondern verzeichnet: Fin am Schlusse der Gegenmelodie auf d (nach revienda). Ein Repetitionszeichen fehlt auch im Abdruck des Liedes in Weckerlins Chansons populaires du pays de France (1903).

tai - ne, Marl - brouk s'en va - t - en guer - re, ne sait quand re - vien -  
tai = ne, Marl = brock jog aus zum Krie = ge, weiß nicht, kömmt er zu =

dra, ne sait quand re - vien - dra, ne sait quand re - vien - dra.  
rück, weiß nicht, kömmt er zu = rück, weiß nicht, kömmt er zu = rück.

2. Er kömmt auf Ostern wieder  
Miron ton ton mirontaine!  
Er kömmt auf Ostern wieder,  
Längst Trinitatis doch.

2. Il reviendra-t-à Pâques,  
Miron ton etc.  
Il reviendra-t-à Pâques.  
Ou à la Trinité.

3. Und Ostern war vergangen,  
Miron ton etc.  
Und Ostern war vergangen,  
Marlbruck kam nicht zurück.

3. La Trinité se passe,  
Miron ton etc.  
La Trinité se passe,  
Malbrouk ne revient pas.

4. Auf ihren Thurm Madame,  
Miron ton etc.  
Auf ihren Thurm Madame,  
So hoch sie konnte, stieg.

4. Madam à sa tour monte,  
Miron ton etc.  
Madame à sa tour monte.  
Si haut qu'elle peut monter.

5. Sah ihren Pagen kommen,  
Miron ton etc.  
Sah ihren Pagen kommen,  
Wie traurig kam er her!

5. Elle voit venir son Page,  
Miron ton etc.  
Elle voit venir son Page,  
De noir tout habillé.

6. „Ach lieber, lieber Page,  
Miron ton etc.  
Ach lieber, lieber Page,  
Was bringst du neues mir?“

6. Beau Page, ah mon beau Page!  
Miron ton etc.  
Beau Page, ah mon beau Page,  
Quelles nouvelles apportez?

7. Dein schönes Aug' wird weinen,  
Miron ton etc.  
Dein schönes Aug' wird weinen,  
Hörst du die Trauerpost.

7. Aux nouvelles que j'apporte,  
Miron ton etc.  
Aux nouvelles que j'apporte,  
Vos beaux yeux vont pleurer.

8. Leg ab die rosigen Kleider,  
Miron ton etc.  
Leg ab die rosigen Kleider,  
Und deinen Blumenschmuck.

8. Quittez vos habits roses,  
Miron ton etc.  
Quittez vos habits roses,  
Et vos Sattins brochés.

- |  |  |
|--|--|
| 9. Dein Marlbruck ist gestorben,<br>Mironton etc.<br>Dein Marlbruck ist gestorben,<br>Todt und begraben schon.             | 9. Mr. d'Malbrouk est mort<br>Mironton etc.<br>Mr. d'Malbrouk est mort<br>Est mort et enterré.                         |
| 10. Ich sah'n zu Grabe tragen,<br>Mironton etc.<br>Ich sah'n zu Grabe tragen,<br>Bier Dffiziere trugen ihn.                | 10. J' l'ai vu porter en terre<br>Mironton etc.<br>J' l'ai vu porter en terre<br>Par quatre officiers.                 |
| 11. Der eine trug den Harnisch,<br>Mironton etc.<br>Der eine trug den Harnisch,<br>Der andre seinen Schild.                | 11. L'un portoit sa cuirasse<br>Mironton etc.<br>L'un portoit sa cuirasse<br>L'autre son bouclier.                     |
| 12. Sein großes Schwert ein dritter,<br>Mironton etc.<br>Sein großes Schwert ein dritter,<br>Der vierte — der trug nichts. | 12. L'un portoit son grand sabre<br>Mironton etc.<br>L'un portoit son grand sabre<br>L'autre ne portoit rien.          |
| 13. Um seines Grabes Hügel<br>Mironton etc.<br>Um seines Grabes Hügel<br>Ist Rosmarin gepflanzt.                           | 13. A l'entour de sa tombe<br>Mironton etc.<br>A l'entour de sa tombe<br>Rosmarins l'on planta.                        |
| 14. Auf seinem höchsten Stengel<br>Mironton etc.<br>Auf seinem höchsten Stengel<br>Schlug eine Nachtigall.                 | 14. Sur la plus haute branche<br>Mironton etc.<br>Sur la plus haute branche<br>Le rossignol chanta.                    |
| 15. Nach der vollbrachten Feier<br>Mironton etc.<br>Nach der vollbrachten Feier<br>Gieng jedermann zu Bett.                | 15. La cérémonie faite<br>Mironton etc.<br>La cérémonie faite<br>Chacun s'en fut coucher.                              |
| 16. Die Männer mit den Weibchen,<br>Mironton etc.<br>Die Männer mit den Weibchen,<br>Die andern all' allein.               | 16. Les uns avec leurs femmes,<br>Mironton etc.<br>Les uns avec leurs femmes,<br>Et les autres tous seuls.             |
| 17. Die vielen, die ich kenne,<br>Mironton etc.<br>Die vielen, die ich kenne,<br>Die waren all' dabei.                     | 17. Ce n'est pas qu'il en manque<br>Mironton etc.<br>Ce n'est pas qu'il en manque<br>Car j'en connois beaucoup.        |
| 18. Die Blonden und die Schwarzen,<br>Mironton etc.<br>Die Blonden und die Schwarzen,<br>Die Braunen auch dazu.            | 18. Des Blondes et des Brunnes,<br>Mironton etc.<br>Des Blondes et des Brunnes,<br>Des Châtaignées <sup>1</sup> aussi. |

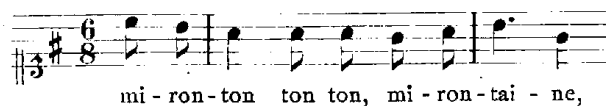
<sup>1</sup> „Chatignes“ (kastanienbraune) steht im Frauenzimmeralmanach.

19. So endigt sich das Märchen,  
Mironton etc.  
So endigt sich das Märchen,  
So endigt sich Marlbruck.

19. Ainsi finit l'histoire  
Mironton etc.  
Ainsi finit l'histoire  
De Malbrouk renommé<sup>1</sup>.

Man sieht: eine Ballade tragischen, ergreifenden Inhalts, der sich unvermittelt fünf burleske Schlußstrophen zugesellen — eine Mischung, wie sie sich nur sehr selten in der internationalen Liedliteratur findet.

Zunächst ein Wort über die Musik. Es ist erstaunlich, daß eine so schlichte Weise von nur 12 Takten, die im Umfange nicht über die Sert hinausgeht, sich die Welt erobert hat. Beim ersten Hören scheint sie unbedeutend, ja sogar ungewöhnlich arm, — folgt doch auf die ersten beiden Takte sogleich eine Sequenz und auf diese nochmals eine Wiederholung, in deren Verlauf die Stimme nur einen Ton höher geführt wird: von der Quart zur Quint. Auch die kurze Gegenmelodie (Takt 9—12) ist nicht eben reich zu nennen. Aber dem Ohre prägt sich diese Marschweise (man könnte sie ebenso gut auch Tanzweise nennen) mit ihrem fließenden  $\frac{6}{8}$  Takt-Rhythmus unmittelbar ein, selbst der Unmusikalische vermag sie festzuhalten, und sie erweist sich als überaus geeignet, Stimmungen der verschiedensten Art auszudrücken. Am charakteristischsten wirkt im zweiten Takte die Unterdominante und unmittelbar darauf die Bewegung bei dem Rehrreim:



die ihren Ursprung offenbar im Trommel-Rhythmus hat. Daß diese Deutung dem Volksempfinden entspricht, zeigt ein noch zu erwähnendes parodistisches Gedicht in Kölner Mundart, in der das „mironton“ verwandelt ist in: „Mirotumtumtum tumtumtum tumtumtum tum tum tum“.

Im französischen Volksgesang hatte das Lied mit dem packenden Refrain wahrscheinlich Jahrzehnte hindurch gelebt, ohne daß jemand daran dachte, es niederzuschreiben. Vielleicht war seine Verbreitung längere Zeit auf die unteren Schichten beschränkt. Da wollte der Zufall, daß i. J. 1781 die Ärzte der Königin Marie Antoinette, die ihr erstes Kind erwartete, eine stimmbegabte nordfranzösische Bäuerin namens Poitrine zur Amme auserwählten. Unter den Liedern, mit denen die wackere Frau Poitrine (nomen et omen) den Dauphin in den Schlaf wiegte, war auch der Marlborough. Er gefiel der Königin so gut, daß er bald ihre Lieblingsweise wurde, und ihr Einfluß hat vor allem dazu beigetragen, daß das Lied seit 1781 von Versailles aus seinen Siegeszug durch ganz Frankreich nahm. Elf Jahre nach der oben zitierten Niederschrift in dem Amsterdamer Manuskript, nämlich i. J. 1781, ist die Melodie durch den bekannten Dichter Jean François Marmontel<sup>2</sup> zu seiner Romanze: „Quoi, sans vouloir entendre“ benutzt, im Januar 1782 von dem nicht

<sup>1</sup> Ein Jahr später schon wurden Melodie und Text — der Text nur an ganz wenigen Stellen etwas geändert — abgedruckt in dem Werke: „Mädchenfeier und Jünglingsweihe“, Deutschlands Schönen gewidmet; mit Gesang, für Harfe und Klavier. 1. Heft, Leipzig 1786 (Innentitel 1786 datiert). Der anonyme Herausgeber dieser Sammlung war Adam Friedrich Geisler.

<sup>2</sup> Wir verdanken Marmontel u. a. die erste „Abelaiden“-Dichtung.

weniger berühmten Baron Melchior von Grimm in seiner „Correspondance littéraire, philosophique et critique“ erwähnt worden, und weitere fünf Jahre später, 1787, verwandte sie der Singspielkomponist Nicolas Dalayrac als Ritornell in seiner Oper Renaud d'Ast. Die Beliebtheit des Helden unseres Liedes machte sich der Lustspieldichter Louis Abel Baffroy de Meigny — er schrieb unter dem Pseudonym Cousin Jacques — zunutze, der 1785 ein „Malbrough“ überschriebenes Gedicht veröffentlichte<sup>1</sup>, und in dem Vaudeville-Lustspiel des jüngeren Favart: „Les trois folies“, aufgeführt in der Comédie Italienne, das den damals populären Figaro als eine der drei Narrheiten aufs Korn nimmt, wird ihr als die zweite folie, d. h. Modenarrheit, unser Marlborough an die Seite gestellt. Die Erwähnung des Figaro in solcher Gesellschaft zeigt, wie verbreitet Beaumarchais' i. J. 1775 aufgeführtes Lustspiel „Der Barbier von Sevilla“ war. Noch durchschlagender war die Wirkung des zweiten Teiles: La folle journée ou le mariage de Figaro, die nach den bekannten Fährlichkeiten endlich i. J. 1784 öffentlich gegeben werden durfte.

In diesem Werke singt der Page Cherubin die sehnsüchtige Liebesromanze vor der angebeteten Gräfin<sup>2</sup> nach der Melodie unseres Liedes; mit genialem Blicke hat Beaumarchais dabei die Besonderheit der beiden Takte des Refrains: Miron-ton miron-ton mirontaine benutzt, deren hammersnder Rhythmus hier das Herzklopfen malt:



Beaumarchais hatte sich an die Schlagkraft der bereits erprobten Weise gehalten, als er ihr seine meisterlichen Verse unterlegte; er fand sich nicht getäuscht — war doch der Malbrough in jener Zeit schon (1784) das ausgesprochene Modelied.

„Etwas über die Mode“ — so ist denn auch die Notiz überschrieben, die im oben erwähnten Leipziger Frauentaschenbuch auf den Abdruck des Malbrough folgt:

„Voranstehendes Volkslied der Franzosen, das schon ein ziemliches Alter in seinem Gesicht tragen kann, erfüllt jetzt wieder neu aufgefrischt die Zimmer der Großen wie die Straßen der Stadt in Frankreich; und wir Deutschen, die wir so treulich den Schatten der Franzosen machen, wir sollten es nicht nachsingen?“ — Und nach ein paar Worten über die Schicksale des Liedes heißt es weiter: „Die Königin ließ sich es abschreiben, lernte es und amüsierte sich und den König einstweilen damit. Der Hof sang das Lied alsbald nach, und von ihm nahm es die ganze Residenz, und dann das ganze Reich. Man ersann eine Mode, brachte sie zu Hofe, und nun erschien binnen kurzer Frist alles à la Marlborough: der Rock ist indigofarben, schwarz ausgeschlagen, schwarze Weste, weiße Beinkleider, schwarze Strümpfe und an den Schuhen Trauerschnallen. Die Damen gehen meist rot mit schwarz, und die Mode erstreckt sich auf ihren ganzen Anzug, weil das die Hoftrauer damaliger Zeit war.“ — Weiter wird noch geschildert, daß die Herren einen Fleck auf der rechten Seite des Anzugs tragen, um die tödliche Wunde anzudeuten, die Marlborough in der Schlacht bei Malplaquet erhalten hat. — Aus andern Quellen wissen wir, daß man selbst Frauenhüte und Frisuren, Korsetts, Parfüme, Equipagen, ja auch Würste, Torten und andere Leckereien bald mit „à la Marlborough“ bezeichnete.

<sup>1</sup> Vgl. Castil-Blaze, Molière Musicien, Paris 1852, II, S. 438.

<sup>2</sup> In Mozarts Figaro: Voi che sapete (Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt“).



So kann es kaum Wunder nehmen, daß auch Kalender mit dem Modenamen geschmückt wurden: der Pariser „Almanach à la Marlborough, calendre pour 1784“ ist nicht nur nach unserm Helden benannt, sondern bringt auch den vollständigen Text des Liedes, und zwar liegt hier, wie es scheint, die früheste Veröffentlichung vor; vielleicht ist aber der Abdruck in dem Werke: „Triomphe de la Folie“, Amsterdam et Paris 1784<sup>1</sup> gleichzeitig mit jenem Almanach erschienen. In beiden Drucken schließt das Lied mit der oben aufgezeichneten 15. Strophe ab: „Chacun se fit coucher“, und unmittelbar vorher heißt es dort nach dem Verse: rossignol a chanté:

Disait en son langage  
Requiescat in pace (das e in pace betont)<sup>2</sup>.

Wollte man dem Geographen Billoteau Glauben schenken, so wäre unser Lied schon um die Wende des Jahrhunderts nach Nordafrika gedrungen, denn in seinen Werken: „Description de l’Egypte“ und „De l’Etat actuel de la musique en Egypte“ führt Billoteau in Verbindung mit dem Marlborough zwei angeblich arabische Melodien auf:



Jeder Fachmann weiß indessen, mit wie großer Vorsicht gerade solche Notierungen aufgenommen werden müssen. Nicht unmöglich wäre es allerdings, daß französische Truppen, die unter Napoleons Führung nach dem Orient gezogen waren, dort das Marlborough-Lied verbreitet haben, denn Chateaubriand teilt mit, er habe auf seiner Reise durch den Osten i. J. 1806 die Araber in Palästina den Marlborough singen hören; seine Vermutung aber, die Melodie sei in der Zeit Gottfried von Bouillons oder in der von Louis XI. durch die Kreuzfahrer zu den Arabern gekommen, braucht von Musikern nicht ernsthaft widerlegt zu werden, kritiklose Dilettanten freilich sprechen sie gläubig nach; vgl. Sir William Frazer: *Hic et ubique*, S. 72.

Wie beliebt das Lied in Chateaubriands Heimat geblieben war, beweist eine Stelle in Hector Berlioz' „Mémoires“, in denen er aus seinem zwölften Lebensjahr (1815) berichtet:

Le hasard m'ayant fait trouver un flageolet au fond d'un tiroir où je furetais, je voulus aussitôt m'en servir cherchant inutilement à reproduire l'air populaire de Marlborough,

und siebenundzwanzig Jahre später, 1842, läßt Claude Lillier in „Mon oncle

<sup>1</sup> Vgl. Georges Doncieux, *Le romancéro populaire de la France* (mit vorzüglicher Einleitung und Index von Jules Tiersot), Paris 1904, S. 455. — Ob in obigen beiden Drucken auch die Melodie steht, kann ich unter den jetzigen Umständen nicht ermitteln.

<sup>2</sup> Sämtliche Verse dieses Originals reimen nämlich auf é, ai oder er, z. B. V. 1: quand revendrai, V. 13 und 14: plantait und chantait. — Die vorher auf S. 306 abgedruckten Strophen 16 bis 19 aus dem Frauenzimmer-Almanach machen den Eindruck eines späteren Zusatzes.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Ambros, *Geschichte der Musik* 1, 108 und Wilhelm Tappert, *Wandernde Melodien* S. 72.

Benjamin“ seinen Titelhelden in heiterer Gelassenheit unser Lied pfeifen, während er ins Gefängnis geführt wird.

Daß die französischen Sammlungen volkstümlicher Lieder sich des Marlborough bemächtigten, liegt auf der Hand. Hier seien nur drei genannt: *La clef du caveau* (mit 2030 Nummern, hier Nr. 662), ferner Delloye, *Chants et chansons populaires de la France*, Paris 1843 (Bd. 1, Nr. 1), in späteren Auflagen außer mit dem Originaltext auch mit Beaumarchais' Dichtung) und L. Montjoie: *Chansons populaires de la France anciennes et modernes* (um 1880).

Immerhin ist die Zahl solcher Liedersammlungen nicht ganz so groß, wie man vermuten könnte. Eine Erklärung dafür gibt die Notiz in Delloyes' vorerwähnter Ausgabe<sup>1</sup>:

„La chanson de Marlborough est tellement répandue par la presse populaire que la plupart des collecteurs provinciaux ont négligé, et avec raison, de la comprendre en leurs recueils“.

Die hier geschilderte außerordentliche Wirkung verdankt das Lied — hierauf muß immer wieder hingewiesen werden — vor allem dem Rehrreim. Gut erfaßt hat dies der englische Schriftsteller und Zeichner George du Maurier, in dessen berühmtem Roman „*Trilby*“ (1894) die Titelheldin an hervortretender Stelle das Lied vor einigen tausend empfänglichen französischen Hörern singt. „Leicht und lustig beginnt sie die Erzählung, das Publikum kommt in beste Laune und lacht. Der Refrain: *mironton mironton mirontaine* drückte in Trilbys Gesang die höchste kriegerische Tapferkeit und heldenkühnes Selbstvertrauen aus. — Im weiteren Verlauf aber erweckte *mironton* bereits eine unbestimmte Ahnung, und bald machte sich in diesem Refrain eine Spannung bemerkbar, die immer entsetzlicher wird und den Hörern den Atem benimmt. Mit welchen Gefühlen begleiten sie die Herzogin zum Turm hinauf! Immer drohender naht das Unglück, und am Ende wird das *mironton* zur Totenklage“. — du Maurier schließt mit den Worten: „Über diese herzzerreißende Tragödie, dieses große historische Epos in zwei Duzend Zeilen hatten bei Trilbys Gesang tausende lustiger Franzosen geweint oder geschluchzt zum Gotterbarmen, und es ist doch im Grunde nichts weiter als ein altes komisches Volkslied, mit dem die Mütter ihre Kleinen in den Schlaf singen“<sup>2</sup>.

Aber nicht nur im französischen Mutterlande wurde der Marlborough gesungen: französische Emigranten hatten das Lied Ende des 18. und im 19. Jahrhundert nach ihrer neuen Heimat im kanadischen Nordamerika gebracht, wo noch jetzt (besonders in und bei Quebec und Montreal) ganze Landstriche ihre heimatliche Sprache und Eigenart bewahrt haben. Gesammelt sind die dortigen Lesarten unseres Liedes u. a. in Gagnons Werk: *Chansons populaires de Canada*, 1863. — Wichtig für die Geschichte des Marlborough ist das vorher schon erwähnte Lied auf den Tod des Herzogs von Guise (ermordet i. J. 1563). Mit der folgenden, den Erzählerton vorzüglich treffenden Melodie ist es i. J. 1785 in dem Werke „*Pièces intéressantes et peu*

<sup>1</sup> Ich kann unter den erwähnten Verhältnissen nicht feststellen, wie diese Sammlung sich zu den unter demselben Titel ohne Delloyes Namen erschienenen v. J. 1848 und 1858 verhält.

<sup>2</sup> „Zu Ende des Jahrhunderts war Marlboroughs Feldzug eine französische Romanze worden, die man dem unglücklichen Dauphin in der Wiege vorsang“, heißt es in Herders „*Adrastea*“ (1801), I. Abtheilung, 16.

connues“ veröffentlicht und danach in F. W. Beckerlins bekannter Sammlung: La chanson populaire (Paris 1886) abgedruckt worden:

(Langsam)

Qui veut ou - ir chan - son, Qui veut ou - ir chan - son ? C'est le grand duc de  
Gui - se, Et bon bon bon bon di dan di dan bon, qu'est mort et en - ter - ré.

Qu'est mort et enterré, (bis)  
Aux quatre coins du poêle,  
Et bon bon bon bon  
Di dan di dan bon  
Quat' gentilshom's y'avait.

Quat' gentilshom's y'avait, (bis)  
Dont l'un portait son casque,  
Et bon, etc.  
Et l'aut' ses pistolets.

Et l'aut ses pistolets, (bis)  
Et l'autre son épée,  
Et bon, etc.  
Qu'a tant d'Hug'nots tué.

Qu'a tant d'Hug'nots tué, (bis)  
Venoit le quatrième,  
Et bon, etc.  
Qu'étoit le plus dolent.

Es folgen dann drei weitere Strophen und der Schluß lautet:

La cérémonie faite,  
Et bon, etc.  
Chacun s'alla coucher.

Chacun s'alla coucher, (bis)  
Les uns avec leurs femmes,  
Et bon, etc.  
Et les autres tout seuls.

Dieses Lied können wir als das direkte Vorbild zum Marlborough ansprechen, stimmt es doch mit den Versen 9, 10, 11, 15 und 16 unseres Liedes durchaus überein. Leider gibt Beckerlin nicht die Quelle an, aus welcher der Herausgeber der „Pièces intéressantes“ schöpfte<sup>1</sup>. Bevor diese nicht gefunden ist, bestünde immerhin die Möglichkeit, daß umgekehrt der Marlborough vorstehende Fassung des Guise-Liedes beeinflusst

<sup>1</sup> In Cratiunescis Werk: Le peuple Romain d'après ses chants nationaux finde ich eine Quelle angegeben: Chansonnier huguenot, liv. III, S. 256: Chants guerriers, tome I, die ich leider nicht einzusehen vermochte.

hätte, von dem es nicht sicher ist, ob es vor oder nach 1709 aufgezeichnet wurde. Die Abhängigkeit des Malbrough vom Guise-Lied ist aber in hohem Grade wahrscheinlich. Vielleicht hat übrigens Beaumarchais das ältere Gedicht gekannt und aus ihm den schönen Kunstgriff der Wiederholung der letzten Zeile jeder Strophe in der ersten der folgenden entnommen, der in seiner Romanze in „Figaros Hochzeit“ von so großer Wirkung ist.

Von den verschiedenen mundartlichen Fassungen, in denen der Malbrough aufgeschrieben ist, sind besonders zwei zu erwähnen: eine in italienischer Sprache aus dem jetzt französischen Piemont<sup>1</sup> und eine andre aus der Vendée<sup>2</sup>, die mit den Versen beginnt:

Malbrough s'en va-t-en guerre,  
O gai! gai! vive la rose!  
Ne sait quand reviendra,  
Vive la rose et le lilas.

Das in der Fußnote erwähnte Werk, dem diese Verse entnommen sind, ist in Paris i. J. 1892 erschienen (Quelle: Doncieux a. a. V.); drei Jahre später wurde durch Brankion Vigon eine Sammlung spanischer Gesänge veröffentlicht, mit einem Liede, das wie eine Übertragung der eben erwähnten Vendéer Fassung des Malbrough klingt<sup>3</sup>:

Mambro se fué á la guerra,  
Sor, viva el amor!  
No sé cuando vendrá,  
Que viva la rosa en sa rosal!

Noch mehr nähert sich aber dem Malbrough ein in Santiago de Chile verbreitetes Lied, das Cifuentes in seinem Werke: Romances Populares y Vulgares (Santiago 1912) auf S. 147 veröffentlicht hat:

Membrún se fué á la guerra,  
no sé cuándo vendrá,  
si será por la Pascua  
ó por la Trinidad.

La Trinidad se pasa,  
Membrún no vuelve más;  
la reina, que lo espera,  
muy impaciente está.

A la torre más alta  
se sube á divisar,  
y mientras que miraba,  
un paje vió llegar,

<sup>1</sup> Wegen weiterer französischer Versionen vgl. Lambert, Chansons populaires du Languedoc 1, 227 und Puymaigre, Folklore, S. 184.

<sup>2</sup> E. Trebucq, „La Chanson populaire en Vendée“, Paris.

<sup>3</sup> Tradiciones populares de Asturias, Villaviciosa 1895. — Vgl. dazu Ch. Marelle in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, VI 1896, S. 459.

de banda negra y lacre,  
señal de funeral.  
— Las noticias que traigo  
no las quisiera dar:

de que Membrún es muerto  
y yo lo fui á enterrar.

Die Abhängigkeit dieser Verse von den Strophen 1, 2, 3, 4, 5, 7 und 9 des Malbrough-Liedes ist offenbar.

Einen fast identischen Anfang finden wir in andern spanischen Volksliedern, die Francisco Rodríguez Marin in Sevilla<sup>1</sup> und Pelay Briz in Catalonien<sup>2</sup> gesammelt haben. In beiden wird aber der Held nicht Membrun, sondern Mamburú genannt. Wieder eine andere Schreibart des Namens findet sich in italienischen Fassungen des Liedes, so in der römischen durch Giggi Zanazzo<sup>3</sup> veröffentlichten:

#### Mambrucche

Marbrù se ne va in guera,  
Mirontò, mirontò, mirontera,  
Marbrù se ne va in guera,,  
Mirontò, mirontò, mirontera.  
Quando ritornerà? ./.  
Mirontò, mirontò, chi lo sa?  
Quando ritornerà? ./.  
Mirontò, mirontò, mirontà,

und in Übereinstimmung mit der Überschrift dieses Liedes steht der Name in einem Fragment italienischer politischer Lieder, das in der „Rivista di letteratura popolare“<sup>4</sup> gedruckt ist:

Mambrúcche va a la guèrra  
Mirontó, mirontó, mirontella  
Mambrúcch' e mmort in guèrra,  
Dirondo, dirondo, dirondella.

Dem Namen des englischen Feldherrn nähern sich mehr drei Fassungen, die ebenfalls in Italien aufgezeichnet worden sind, nämlich durch Giuseppe Ferraro<sup>5</sup>:

Malbruch l'è anda a ra uera  
Chi sa quandi u vinra

und Francesco Corazzini<sup>6</sup>:

Manbruch a due sorelle e zigu zi,

<sup>1</sup> Cantos populares Españoles, Sevilla 1882, I, S. 80.

<sup>2</sup> Cants populars catalans, II, S. 52.

<sup>3</sup> Canti popolari romani, Turin 1910, S. 243.

<sup>4</sup> Vol. I, Rom 1877.

<sup>5</sup> Nuova raccolta di canti popolari Monferrini (Florenz 1875), S. 36, Nr. XLV.

<sup>6</sup> I Componimenti minori della letteratura popolare Italiana, Venedig 1877. — Zu dem Namen sei noch erwähnt, daß Sir William Frazer in seinem Werke „Hic et ubique“ die durch nichts gegründete Behauptung aufstellte, Mamburón sei ein berühmter Troubadour im Mittelalter gewesen.

ferner in einer engadinischen Lesart, notiert durch Dr. E. Decurtins in der Rätomanischen Chrestomathie<sup>1</sup>:

Malbruc nun ir in guerra!  
Miron ton torion tera.  
Tü'm dast paina e dolor,  
Malbruc nun ir in guerra!

(folgen noch vier Strophen, in denen die liebende Gattin über Malbrucs Abwesenheit klagt; von einer Begegnung mit dem Pagen und von den sonst so oft vorkommenden vier Offizieren ist hier nicht die Rede).

Wir stehen hier vor Rätseln. Sollten die Mambrou-Lieder wirklich Urfassungen unseres „Malbrough“ bieten? — Aus den Gesängen aller Länder geht hervor, daß das Volk an Stelle eines älteren Helden gern einen neueren, ihm vertrauten, setzt, zumal wenn der Name ähnlich klingt; dann wird eine wirksame Erzählung, ein packender Dialog (beim Malbrough der zwischen der Fürstin auf dem Turme mit dem Pagen) aus einem Liede in das andere versetzt und eine Lieblingslegende durch Einzelheiten bereichert, die aus anderer Umgebung stammen. — Bis ein neuer Fund Licht in das Dunkel bringt, gilt es, Entfagung zu üben und daran zu denken, in wie überaus seltenen Fällen es der Wissenschaft gelingt, die frühesten Keime bloßzulegen, aus denen ein Volkslied sich entwickelt hat<sup>2</sup>. — Nicht unerwähnt möge bleiben, daß für ein hohes Alter des „Malbrough“ u. a. der dem Sarge des Feldherrn nachgetragene Schild (bouclier) spricht.

So lockend erschien in Frankreich das Malbrough-Zitat, daß es i. J. 1867 als Titel einer vieraktigen Opéra bouffe benutzt wurde, an deren Komposition nicht weniger als vier Musiker mitwirkten, u. a. so bekannte Künstler wie Georges Bizet und Leo Delibes; zu Beginn dieses im Théâtre de l'Athénée gegebenen Werkes wurde unser Lied mit einer Reihe von Variationen gesungen. Und sieben Jahre später fand die Aufführung noch einer anderen Operette: „Malbrough“, komponiert von Deransart, in Bougival statt<sup>3</sup>.

Im Zusammenhang hiermit mag schon hier erwähnt werden, daß i. J. 1910 in Rom eine Oper „Malbruk“ von Ruggiero Leoncavallo über die Bühne ging. Trotz des berühmten Namens des Autors wurde sie von den Hörern abgelehnt.

Die Volkstümlichkeit, die der Sieger von Malplaquet bei seinen britischen Landsleuten genoß, macht es verständlich, daß sich der „Marlborough“ von Frankreich aus bald nach England verbreitete. Hier wurde er zunächst für ein Spottlied auf die geschlagenen Spanier und Franzosen benutzt, dessen Titel lautet<sup>4</sup>: „D'Artois' return from Gibraltar, translated from the French and adapted to the Malbro' air“, und die erste Strophe beginnt:

<sup>1</sup> Im 9. Bande: Oberengadinisch, Unterengadinisch, erschienen in Erlangen 1908, S. 149.

<sup>2</sup> Auch das allbekannte prachtvolle Lied: „Prinz Eugen, der edle Ritter“ (1719 aufgezeichnet) bietet noch gar manche Probleme. Vgl. hierüber mein Buch: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (Stuttgart u. Berlin 1902) 1, 365. Der Held, dieses Liedes wurde seinerzeit häufig gleichzeitig mit dem englischen Herzog gepriesen. „Alles erschalle vom Lobjauchzen Malbroughs und Eugens“ schreibt Herder i. J. 1801 in seiner „Adrastea“ I, Nr. 2.

<sup>3</sup> Clément et Larousse, Dictionnaire des opéras, Paris, S. 690.

<sup>4</sup> Vgl. Frank Kidson in Groves Dictionary of music and musicians, Bd. 3, S. 32 (1907).

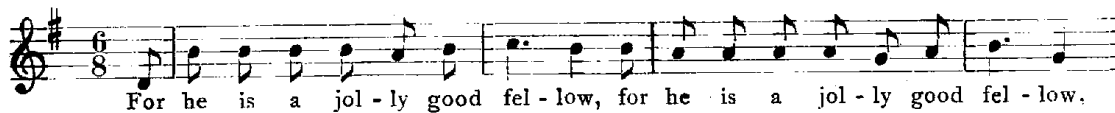
D'Artois returns from Spain,  
 O what a rare campaign (bis).  
 We thought that with a look  
 He would the place have took,  
 But the thunder of his wrath  
 Was not a cracker<sup>1</sup> worth, etc., etc.

(Veröffentlicht zuerst als Einzeldruck beim Musikverleger Preston und dann in eine Foliosammlung unter dem Titel aufgenommen: The Beauties of Music and Poetry, um 1790.)

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde dann die Melodie in England zu einer Reihe von Violin- und Flötenstücken benutzt, zuerst vielleicht in „Aird's selection“ v. J. 1788; zwei Jahre später schrieb der populäre Sänger Charles Dibdin in seiner „Musical tour“ von jungen Damen „hammering Malbrough out of tune“.

So beliebt wurde die Melodie, daß folgende Anekdote möglicherweise auf Wahrheit beruht: Felix Daniewicz, der seinerzeit sehr bekannte polnische Geiger, der Ende des 18. Jahrhunderts in London wirkte, habe dort bald nach seiner Ankunft einmal den Weg verloren und sich nicht mehr der Straße erinnern können, in der er wohnte. Schnell entschlossen winkte er eine Droschke herbei, summt die Marlborough-Weise und wurde daraufhin vom Kutscher unverzüglich nach der ersehnten Marlboroughstreet gefahren.

Kein Wunder, daß bald auch englische Gedichte der Melodie untergelegt wurden, u. a. 1790 The Maid of Primrose Hill. Die weiteste Verbreitung aber gewann die Malbrough-Weise dadurch, daß sie zu zwei harmlosen, gemütlich-trivialen Gedichten benutzt wurde, die bald außerordentliche Popularität erlangten: zunächst zu dem Trinkliede „We won't go home till morning“ (dem englischen Gegenstück zu unserm deutschen Bummelgesang: „Nach Hause gehn wir nicht“), dann zu dem Liede:




das in allen Ländern englischer Zunge als beliebteste Anerkennung und Huldigung gilt — etwa unserm: „Hoch soll er leben“ vergleichbar.

Neben diesen neueren Texten aber wird zu der Melodie in England und Amerika<sup>2</sup> auch eine Übertragung des ursprünglichen Liedes gesungen:

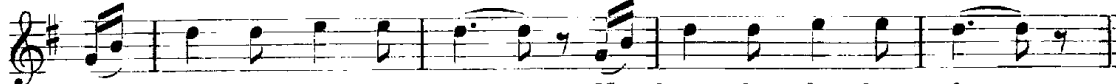


<sup>1</sup> Knallbonbon. Der Sinn also: nicht einen Pfifferling wert.

<sup>2</sup> Für die Verbreitung in den Vereinigten Staaten vgl. u. a. die Sammlung: Songs every child should know, New York 1907, S. 58.



tai - ne; Marl-brouk goes forth to war, — Nor knows he for how long.  
Flanders, his fame is like A-lex - an - der's. But when will he come home?  
morning, he won't come home till mor - ning, till day - light doth ap - pear.



Nor knows he for how long, Nor knows he for how long.  
But when will he come home? But when will he come home?  
till day - light doth ap - pear, till day - light doth ap - pear

(Sollte diese Version alt sein, so wäre damit die Entstehung des oben erwähnten volkstümlichen Gesellschaftsliedes: „We won't go home“ klargestellt.)

Von Notierungen des Liedes im Dänischen und Holländischen gebe ich in der Fußnote<sup>1</sup> ein Verzeichnis der Quellen, das ich ebenso wie die Hinweise auf die vorangegangenen Zitate aus dem Spanischen, Ladinischen, Rumänischen und Russischen der Belesenheit meines Freundes Johannes Bolte verdanke.

Über die Verbreitung des Marlborough-Liedes in Rußland finden sich wichtige Notizen in der Anzeige des Werkes *Notre siècle dans les chansons russes historiques*, Moskva 1874, in der „Revue critique d'histoire et de littérature“, Paris 1875, S. 333/334, dem ich die folgenden Tatsachen entnehme: 1. Schon i. J. 1791 war die Weise so bekannt, daß sie bei der Bestattung Potemkins, des bekannten Günstlings der Zarin Katharina II., zu einem Trauergesang benutzt ward, und noch in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde dieses Grablied von russischen Bäuerinnen gesungen, die weder schreiben noch lesen konnten. 2. Im Jahre 1825 war im Gouvernement Simbirsk an der Wolga ein Lied auf den Tod des Zaren Alexander I. verbreitet, dessen Mutter zur Weihnachtszeit auf den höchsten Turm steigt, um den Sohn von der Befichtigung der Armee zurückkehren zu sehen. Da naht auf der Straße von Petersburg ein Bote. Sie fragt ihn ahnungslos: „Où vas-tu, courrier? Dis-nous courrier, quelque chose sur le tzar Alexandre!“ „Otez vos châles roses et revêtez le deuil; je vais vous dire toute la vérité sur le tzar Alexandre; notre empereur Alexandre a vendu l'âme à Tanganrog. Voilà douze généraux qui le portent sur leurs têtes; deux (généraux) d'armée mènent son cheval noir; quatre généraux de la garde portent les drapeaux“. Der kundige Verfasser, dem die Abhängigkeit dieser Erzählung vom Marlborough-Liede natürlich

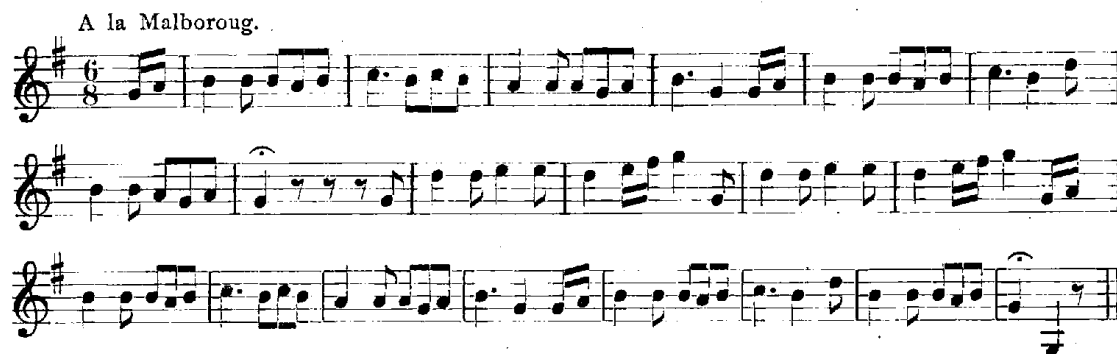
<sup>1</sup> In dänischer Sprache ist eine Übersetzung in Flugblättern vorhanden und eine Parodie auf einen Schneider, der zur Schenke zieht und dort sich rot trinkt. Vier Schneider trugen ihn zu Grabe, der erste trägt seine Nähnadel, der zweite sein Bügeleisen, der dritte seine Elle, der vierte sein Brantweinglas (E. L. Kristensen, *Danske Skjaemteviser* 1901, p. 294). — Holländisch: De schreeuwende Kat-soe op zyn Wagen. 8. Druk (Amsterdam 1793) p. 33: „Malbroek gaat ten Orlog varen“. (Berliner Bibliothek Z 77569. Scheurleer 1912, p. 299 kennt eine andere Ausgabe c. 1782.) — E. v. Dindlage, *Tolle Geschichten* 1870, I, 167 führt an: „Malbroek de geht in Orlog, M. de kumpt nich wer“ (niederheinisch). — Diesen wichtigen Notizen Professor Boltes kann noch hinzugefügt werden, daß Couffemaeker in seinen *Chants populaires des Flamands de France* (1856) ein Lied veröffentlicht: „Langst een green meuletje“, dessen Melodie in ihrem Hauptteil fast wortgetreu unsern Marlborough bringt. Aus Couffemaeker hat sie van Duyse in seiner bekannten Sammlung „Het Oude Nederlandsche Lied“ II/1446 abgedruckt.



nicht entgangen ist, bemerkt dazu noch: la tour où monte la mère de l'empereur, le courrier, la cérémonie des funérailles militaires, sont des traits tout-à-fait étrangers à la poésie populaire russe. 3. Auch eine obszöne Travestie des Marlborough wurde seit sehr langer Zeit in Rußland gesungen.

Und wie in den breiten Massen des Volkes blieb der Marlborough auch in der höheren Gesellschaft Rußlands sehr bekannt. Dies geht u. a. aus einer mehrmaligen Zitierung in Graf Leo Tolstois berühmtem Roman: Krieg und Frieden (1865) hervor, in dem es u. a. heißt: „Das dritte Mal, als Fürst Andrei seine Erzählung endigte, summt er falsch und heiter: „Malbrough s'en va-t-en guerre, Dieu sait quand reviendra“.

Daß das Lied auch in Deutschland frühzeitig bekannt und abgedruckt wurde, ist oben bereits erwähnt worden. Schon im Dezember 1783 wurde in der Berliner Vossischen Zeitung angezeigt: „Air de Marlborough avec variations pour deux violons“. Wie unsere „Air“ damals für die Violine bearbeitet wurde, geht u. a. aus der folgenden Aufzeichnung hervor:



Dieses Violinstück steht in einer in der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. 40182) aufbewahrten handschriftlichen Sammlung<sup>1</sup> mit dem Titel: „Johannes Diedericus Dahlhoff, Küster et Organiste in Kirch Dinker (in Westfalen in der Gegend von Soest). Anno 1767 d. 18<sup>o</sup> Octobris“, und zwar auf der 20. Seite, so daß es wahrscheinlich noch im achten Jahrzehnt des Jahrhunderts niedergeschrieben wurde. Bemerkenswert ist hier der rein instrumentale Aufstieg zum hohen g in der Mitte wie auch das tiefe g zum Schlusse; beides findet sich auch in zwei weiteren Aufzeichnungen im 8. Buche derselben Sammlung, datiert 1792, von denen die zweite eine Variante bringt:



<sup>1</sup> Mein Universitätslehrer Herr Philipp Elkan hat mich in dankenswerter Weise auf diese Sammlung aufmerksam gemacht.

Auch der große Theoretiker Albrechtsberger in Wien schrieb Variationen über die Weise. Besonders aber war es sein genialer Schüler Beethoven, der die Melodie in die Kunstmusik emporhob. In seiner Sinfonie: Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria op. 91, die zuerst im Dezember 1813 aufgeführt, dann mehrfach wiederholt wurde und dem Komponisten mehr äußere Ehrungen brachte als alle die wertvollen Werke, wird der Eintritt der Franzosen in die Schlacht durch unser Lied bezeichnet:

Allegro.

(weiterhin glanzvoll zum fortissimo gesteigert).

Um die vollständige Niederlage der Franzosen auszumalen, kehrt in dem sich an das Presto des englischen Sturmmarsches anschließenden Andante in fis moll der Marlborough wieder, aber jetzt gebrochen, — von Beginn an wird der Gang der Melodie durch schluchzende Pausen gehemmt, die wohl andeuten sollen, daß das geschlagene Heer nicht mehr zu marschieren, sondern sich nur hinkend fortzuschleppen vermag; in der Mitte erklingen herbe Weherufe, und die letzten vom piano sich zum pianissimo steigenden Schläge bezeichnen das Ende, — das Ganze ergreifend, die bei weitem eindrucksvollste Partie der Sinfonie, die sonst wie bekannt, nicht zu Beethovens Großtaten gehört:

The musical score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *sf*, and *ppp*. Circles (O) are placed above certain notes in the treble clef of the first, second, fourth, and fifth systems. The music features complex textures with many chords and moving lines in both hands.

<sup>1</sup> Die O deuten Kanonenschüsse des siegreichen englischen Heeres an, die bei den Aufführungen der Sinfonie durch riesige Trommeln („fünf Schuh ins Geviert“ schreibt Beethoven vor) wiedergegeben wurden.

Ob Carl Maria von Weber bei der Stelle des Jägerchors im „Freischütz“ (1821):

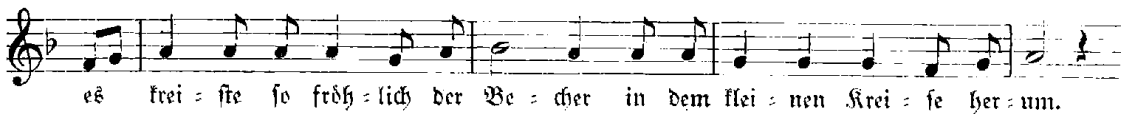


an den Marlborough gedacht hat, beurteile man nach eigenem Ermessen. Ähnlich mag man sich verhalten gegenüber der Hauptmelodie des Trios im Scherzo von Schuberts C-dur-Sinfonie (1828) und dem Beginn von Schumanns Liede: „Der arme Peter“, op. 53 Nr. 3 (1840)<sup>1</sup>. Ein Beleg wäre darin zu finden, daß der Kritiker Schumann in seiner Anzeige von Henry Hugh Pearsons op. 7 schreibt: „In Pearsons „Soldatenlied“ umspielt uns ein Anklang an das Marlborough-Lied mit eigenem romantischem Reiz, daß wir uns in die schottischen Hochlande versetzt fühlen“.

Auch im deutschen Volksliede und volkstümlichen Liede finden sich eine große Anzahl von Anklängen an die Melodie, so u. a. in dem bereits Ende des 18. Jahrhunderts notierten Liede: „Zu Straßburg auf der Schanz“, dessen Mittelsatz lautet:



ferner in Elias Salomons berühmtem Studentengesang: „Es hatten drei Gefellen ein fein Kollegium“, dessen Komponist, der Danziger Konsistorialrat Briefewitz i. J. 1846 die Gegenmelodie fast wortgetreu nach dem „Marlborough“ formte:



Noch ein Wort über die Geschichte des Textes, die schon in den vorhergehenden Blättern gestreift worden ist. Auf einige der oben S. 305 abgedruckten Strophen haben ältere Gesänge stark gewirkt, so auf Strophe 4—7 das altfranzösische Volkslied: „Bele Doete as fenestres se siet“:

Jetzt steigt ein Knappe an des Saales Treppe  
 Vom Roß und schnallt vom Sattel das Gepäck.  
 Die Stufen steigt hernieder Schön Doette,  
 Ahnt nicht, welch schlimme Mär' er ihr entdecke.  
 Und nun hab ich Leid.

Und Schön Doette fragt sogleich ihn da:  
 „Wo ist mein Herr, den ich so lang nicht sah?“  
 Dem Knappen kam vor Leid das Weinen nah.  
 Ohnmächtig hin sank Schön Doette da.  
 Und nun hab ich Leid<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Die „Marseillaise“, von der zu Beginn des Aufsatzes die Rede war, hat Schumann nicht weniger als dreimal benutzt: Im Faschingschwank op. 26, in seinem Liede: „Die beiden Grenadiere“ und in der Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea“ op. 136.

<sup>2</sup> Vgl. Karl Bartsch, „Altfranzösische Romanzen und Pastourelle“ (Leipzig 1870, S. 3) und Alte Französische Volkslieder (Heidelberg 1882, S. 7).

sowie ein anderes: „Antwort einer Demoiselle auf den Tod des Herzogs Biron“ aus dem XVII. Jahrhundert. „Als dieses sie gesprochen“, heißt es da in der 4. Strophe nach D. L. B. Wolffs Übersetzung,

Ihr Page kam zu ihr:  
Nun sage, schöner Page,  
Was bringst du Neues mir?  
Bringst du mir eine Nachricht  
Von meinem Liebsten zu?  
Ja, sprach er, ja, Madame,  
Doch kostet's eure Ruh“<sup>1</sup>.

ferner auf Strophe 14 das Lied: „En revenant de nocces“, das Tiercot<sup>2</sup> „peut-être la plus répandue de toutes nos chansons populaires“ nennt; hier kommen die fast identischen Verse vor:

Sur la plus haute branche  
Le rossignol chantait.

Wie bekannt das Marlborough-Lied schon ein Jahr vor dem ersten Druck in Frankreich war, zeigt ein 1783 veröffentlichtes angebliches „Billet daté des Champs Elysées“, überschrieben: Malbroug au Peuple Français mit folgendem Schlusse:

Peuple triste, peuple follet,  
Tantôt c'est Young qui vous plaît,  
Et tantôt c'est le vaudeville;  
Le roi Lear ou Nicolas  
Font courir la cour et la ville.  
Malgré ce notable défaut,  
Vous avez toujours l'art de plaire,  
Et dois-je me mettre en colère,  
Si Malbroug succède à Janot?<sup>3</sup>

Als der Marlborough in Paris zum ersten Male veröffentlicht wurde, schrieb sich eine der bedeutendsten deutschen Frauen, die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar (Carl Augusts Mutter) den französischen Text wortgetreu auf und ließ ihn Anfang des Jahres 1784 in ihrem „Journal von Liefurt“<sup>4</sup> kursive, zugleich mit einer deutschen Übertragung, deren kindlicher Ton vielleicht an das Wiegenlied für den Dauphin erinnern sollte:

Malbrough zieht hin zum Kriege  
Dudeldum dum dum  
Dudeldenda!  
Malbrough zieht hin zum Kriege,  
Weiß nit, wann wieder kommt,  
Weiß nit, wann wieder kommt,  
Weiß nit, wann wieder kommt.

<sup>1</sup> Vgl. Pasqué u. Bamberg, Auf den Spuren des französischen Volkslieds (Frankfurt a. M. 1899, S. 85).

<sup>2</sup> Jules Tiercot a. a. O. S. 90.

<sup>3</sup> Aus Esprit des journaux, Paris 1783, S. 241, bereits durch A. Kopp a. a. O. zitiert.

<sup>4</sup> Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft, 7. Band, herausgegeben von Eduard von der Hellen (Weimar 1892) S. 317. — Unter den Teilnehmern des Liefurter Kreises befanden sich der Herzog Carl August, ferner Goethe, Wieland, Herder und seine Frau, Sophie von Schacht, Charlotte von Stein, die Kammerherren von Einsiedel, Siegmund von Seckendorff, von Knebel.

Er kommt auf Ostern wieder  
 Dudeldum etc.  
 Er kommt auf Ostern wieder,  
 Wo nicht nach Pfingstwoch. ∴

Die Pfingstwoch geht vorüber  
 Dudeldum etc.  
 Die Pfingstwoch geht vorüber,  
 Malbrough nit wieder da.

Gnäd'g Frau auf ihr'n Turm steigt  
 Dudeldum etc.  
 Gnäd'g Frau auf ihr'n Turm steigt  
 So hoch sie steigen kann etc. etc.

Am Schlusse des französischen Textes steht im Journal die bezeichnende Variante:

Je n'en dis pas davantage  
 Car en voilà t'assez.

Fast in allen übrigen deutschen und österreichischen Niederschriften, die auf diese folgten, wird, wie wir sehen werden, der Rehrreim in ähnlicher Weise gegeben. Wie sehr vermisst man doch bei so hanebüchenen Worten wie „Dudeldum, Dudeldeia“, „Biderum ja ja juchheirassa“ oder „Bidebumsvallera juchheirassa“ die unvergleichliche Anmut und Kraft des „Mironton mironton mirontaine“, dessen onomatopoetischer Klang in seiner Tonmalerei die Beziehung zum kriegerischen Berufe des Helden zum Ausdruck bringt, im weiteren Verlauf sich aber auch dem zarten, rührenden, tragischen Inhalt anpaßt. — Fast zu gleicher Zeit mit der Herzogin Anna Amalia erwähnt Christian Dan. Friedr. Schubart, der Gefangene von Hohenasperg, in seiner Vaterlandschronik den „Marlbrough“ und in den bekannten „Volksmärchen der Deutschen“ von Musaeus finden wir im dritten, 1784 erschienenen Teile eine Erzählung mit der Überschrift: „Liebestreue oder das Märchen à la Malbrouk“; hier läßt Musaeus' ungezügelter Phantasie die Witwe des Herzogs den Pagen heiraten!

Die deutsche Fassung des „Volksgesangs“ im Leipziger Frauenzimmer-Almanach, die vorher in extenso abgedruckt wurde, findet sich fast unverändert in zahlreichen Fliegenden Blättern, d. h. auf 2 oder 3 Blättchen gedruckten Volksliedern, die um die Wende des 18. Jahrhunderts auf den deutschen Jahrmärkten verkauft wurden<sup>1</sup>. Etwas variiert steht der Text in einem in Wien 1807 erschienenen Drucke (Yd 7910) unter der Überschrift: „Zwey schöne neue Weltliche Lieder. Das Erste. Das Marlborough Lied. Im Tone: des französischen militärischen Morgensegens“. Der Beginn lautet hier: „Marlbrough fährt fort zum Kriege“, und der weitere Text zeigt, daß ihn ein Österreicher, vielleicht ein Tscheche oder Ungar, redigiert hat. Aus dem Pagen wird ein „Baschi“<sup>2</sup>, und es heißt dann:

Str. 11: Ich hab gesehn ihn tragen  
 Von vier Offizier

<sup>1</sup> In der Staatsbibliothek in Berlin sind sie in Meusebachs Sammlung unter dem Signum Yd 7901, 7904, 7910, 7912, 7917, 7919, 7921, 7922, 7926 in mehreren Bänden gesammelt.

<sup>2</sup> Das mundartliche Wort Baschi statt Page findet sich auch bei Abraham a Santa Clara, der bekanntlich lange in Wien gewirkt hat.

Str. 12: Der eine traget sein Kuras  
Der andre das Weinkleid

„ 14: Ins Grab hats ihn geschossen.

In einem andern Bande dagegen: Vd 7912 findet sich der alte Text, aber verändert auf 25 Strophen verlängert und trivialisiert, mit einer Einleitung nach der Art der beliebten sentimental-noritataten:

Em = pfundungs-vol = le Schö = nen, die ihr oft man-che Trü = nen um  
ei = nen lie = ben Freund bei sei = nem Ab = scheid weint, bei sei = nem Ab = scheid  
weint, bei sei = nem Ab = scheid weint. Em =

Gerade diese Lesart erfreute sich, wie die große Zahl der Drucke zeigt, großer Beliebtheit.

Natürlich entging auch der Marlborough nicht dem Schicksal der meisten berühmten Lieder, travestiert zu werden. Wo waren aber Parodien mehr zu Haus als in Köln, der Hochburg der Karnevalsfeste! So findet sich in dem Werke: „Kölns Vorzeit“ von Ernst Weyden (Köln 1826) ein 27 Strophen langes Gedicht mit dem Beginn:

Malbröck ging unger et Freikor,  
Mirum tum tum metuntere,  
Malbröck ging unger et Freikor;  
We lang bliev há wahl uus?  
Tum tum tum tum tum tum tum,  
Tum tum tum tum tum tum tum.

Et fall wahl Pohsche<sup>1</sup> wáde  
Mirum tum tum metuntere,  
Auch Kirmes en Zinter Bring<sup>1</sup>.

Brings-Kirmes<sup>1</sup> wóhr vorúvver,  
Un Málbröck quohm noch net.

Ma-Frau krom op ehr Thónche,  
Efu huh s klemme kunt.

Se süht dá Staaffung<sup>1</sup> kumme,  
We 'ne Gaffelbott<sup>2</sup> aangedohn.

<sup>1</sup> Pohsche = Passa: Ostern. — wáde = werden. — Zinter Bring = St. Severin. — Ma-Frau = Madame (ähnlich im Holländischen). — Staaffung = der regierende Bürgermeister mit dem Stabe. — Gaffel = Junft. Gaffelbott = Leichenbote. — Friedes = Gottfried. — Plaz = Rathaus.

Dch, Friedes<sup>1</sup>, saag eens, Friedes,  
Wat Neurs eß op dem Plag?<sup>1</sup>

Daß hier die Strophen 16, 17, 18 des oben S. 305 abgedruckten Gedichts in derber Weise behandelt werden, ist wohl kaum nötig anzudeuten.

Sehr eigen ist es zu sehen, wie sich im Laufe der Jahrzehnte das Volk das fremde Wort: Marlborough zurechtgestuft hat:

Waldbbruch ist fort zum Kriege

wird in Löbau<sup>2</sup> gesungen, und:

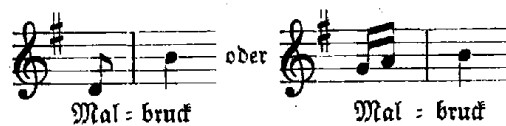
Der Bruck der zieht zum Kriege,  
Wer weiß, kömmt er zurück,  
Und kömmt er nicht mehr wieder,  
Kömmt er in kuhle Erd.  
Ewidrum ja ja juchheisafa,  
Kömmt er in kuhle Erd,

so lautet der Beginn des Liedes, das A. Peter i. J. 1865 in den österreichisch-schlesischen Dörfern Jauernig, Hozenploh und Jägerndorf dem Munde des Volkes entnommen hat<sup>3</sup>. Und auch nach Preussisch-Schlesien hatte sich diese Lesart verbreitet:

Der Bruck der zog zum Kriege  
Widerum ja ja juchheirassa  
Der Bruck der zog zum Kriege,  
Wer weiß, kömmt er zurück,  
Wer weiß, kömmt er zurück?

so zeichnete Georg Amft i. J. 1911 in Ullersdorf bei Habelschwerdt und andern Orten die Verse auf<sup>4</sup>.

Wie mag wohl der einfache Mann oder die Frau in dem schlesischen Dorfe auf den Namen: Bruck gekommen sein? Die naheliegendste Erklärung wäre, daß die erste Silbe unseres Liedes auf den unbetonten Auftakt fällt:



der Hauptakzent also auf bruck liegt; da nimmt es nicht Wunder, daß man die Silbe „Mal“ durch den Artikel: der ersetzte. Indessen könnte man auch daran denken, daß vom dritten bis sechsten Jahrzehnt in Österreich der Name des mächtigen Freiherrn Karl Ludwig von Bruck, des Gründers des österreichischen Lloyds, Gesandten zum Bundesrat, späteren Finanz- und Handelsministers und Reformators des gesamten Steuersystems bekannt war, und es dem Volksfänger nahe lag, diesen Namen statt Malbrough einzusetzen; von Österreich-Schlesien aus könnte sich die Lesart schnell

<sup>1</sup> S. die Fußnote auf der vorigen Seite.

<sup>2</sup> Vgl. E. Müller, Programm des Gymnasiums in Löbau 1901.

<sup>3</sup> A. Peter, Volkstümliches aus Österreich-Schlesien (Troppau 1865) I, 307.

<sup>4</sup> Georg Amft, Volkslieder der Grafschaft Olaz. Habelschwerdt 1911. S. 164. (Eine sehr erfreuliche Sammlung).



über die Grenze verbreitet haben. In Preußisch-Schlesien aber wurde man bald noch sentimentaler: statt Malbruk oder „Der Bruck“ hieß es i. J. 1897 bereits:

Der Bruder zog zum Kriege<sup>1</sup>

und mit diesem Beginn sang man 1911 das Lied auch in Rosenthal bei Habelschwerdt in der Grafschaft Glatz<sup>2</sup>.

Damit sind aber die Veränderungen dieses verbreiteten Liedes noch nicht abgeschlossen: während z. B. in Schlesien sonst gesungen wird:

Der erste (Offizier) trug den Degen,  
Der zweite sein Gewehr,  
Der dritte bracht den Kürasß  
Der vierte ging ganz leer

heißt es in einer verderbten Lesart der vorher erwähnten Peterschen Sammlung:

Der dritte macht den Kehraus  
Der vierte ging ganz leer,

und im badischen Oberlande verändert der Sänger den zweiten Vers: „Wer weiß, kommt er zurück“ gar in:

Verwaist kehrt er zurück<sup>3</sup>.

Weitere Varianten bringen die beiden Sammlungen: „Deutsche Volkslieder aus Böhmen“ (Prag 1891) S. 98, und „Volkslieder aus dem Eulengebirge in Schlesien“, herausgegeben von Wilhelm Schremmer und Erwin Schönbrunn (Breslau 1912). Hier singt ein Mädchen aus dem Volke nicht von dem ihr gleichgültigen Schicksale des gewaltigen, längst verstorbenen fremden Heerführers, sondern vom Tode ihres Liebsten:

Mein Schatz, der ist im Kriege,  
Widrum ja ja, juchheirassa,  
Mein Schatz, der ist im Kriege,  
Wie mag es ihm nur gehn,  
Wie mag es ihm nur gehn?

Zu Ostern wollt' er kommen,  
Widrum ja ja — — —  
Zu Ostern wollt' er kommen  
Und ist schon Pfingsten da.

Ich stieg auf jene Höhe,  
Widrum ja ja — — —  
Ich stieg auf jene Höhe,  
Und schaut hinab ins Tal<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 1897, 2/3.

<sup>2</sup> Georg Umft, a. a. O. S. 165.

<sup>3</sup> Vgl. Othmar Weisinger, Volkslieder aus dem badischen Oberlande. Heidelberg 1913, S. 186.

<sup>4</sup> In einer 1893 mitgeteilten Mecklenburger Lesart heißt es an dieser Stelle unter Kontamination des alten Liedes: Der Graf und die Nonne:

Sie stieg auf hohem Berge  
Fidebums fallera Juchheirassa  
Und schaute tief ins Tal.

Und an Stelle des Rosmarin, der in Schlessien seltener vorkommt<sup>1</sup>, setzt sie den heimischen Baum:

Und bei des Grabes Hügel,  
Widrum ja ja — — —  
Und bei des Grabes Hügel,  
Da stand ein Eichenbaum.

Und auf dem Eichenbaume,  
Widrum ja ja — — —  
Und auf dem Eichenbaume  
Sang eine Nachtigall.

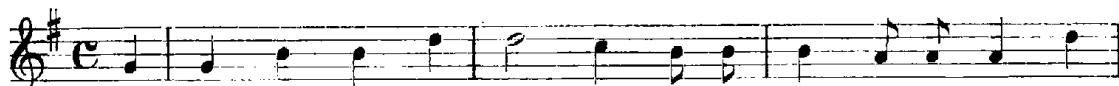
Anderer Schlessier, die nach der Provinz Posen übersiedelt sind<sup>2</sup>, schließen mit den Versen:

Über sein Grab ward geschossen  
Mit Pulver und mit Blei.

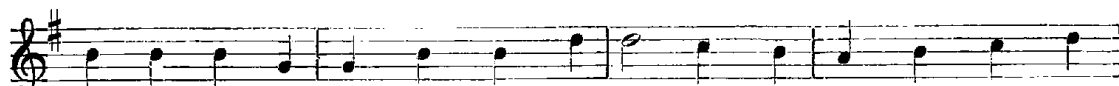
Auf einem hohen Berge  
Sitzt eine Nachtigall,

Sie singt dem Fährdrieh zur Ehre  
Für seine Tapferkeit.

Die ersten Strophen des Liedes seien mit der Melodie gegeben:



1. Ein Fähr = drieh zog zum Krie = ge, vi = di = bum = va = le = ra Fuch =  
2. Er liebt ein jun = ges Mäd = chen, vi = di = bum = va = le = ra Fuch =



1. hei = ra = sa, ein Fähr = drieh zog zum Krie = ge, wer weiß, kommt er zu =  
2. hei = ra = sa, er liebt ein jun = ges Mäd = chen, die war so wun = der =



1. rück? Wer weiß kommt er zu = rück?  
2. schön, die war so wun = der = schön.

und mit diesem Beginn (oder auch der Variante: „Schön Fährdrieh zog zum Kriege“) und dem gleichen Schlusse wird das Lied noch jetzt in fast allen deutschen Gauen gesungen, wie eine Fülle von Aufzeichnungen aus Mittel- und Norddeutschland, namentlich Mecklenburg und Schlessien, der Rheinprovinz und der Pfalz beweist<sup>3</sup>. Man darf die Melodie des „Fährdriehs“ als eine der bekanntesten neueren deutschen Volksweisen bezeichnen. Ob Laktteile von ihr aus der Marlborough-Melodie stammen,

<sup>1</sup> Vgl. Zeitschrift für deutschen Unterricht. Leipzig 1893. S. 428.

<sup>2</sup> Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde M 77, S. 83.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. die handschriftlichen Aufzeichnungen im Musikarchiv der Preussischen Volksliedkommission, geleitet durch Dr. Hans Merzmann.

läßt sich nicht erweisen. Ausdrücklich sei aber darauf hingewiesen, daß der Aufstieg zur Quint im 7. und 9. Takte der „Fähnrich“-Melodie und der darauf folgende Abstieg zur Terz fast identisch ist mit dem 5. und 9. Takte des Liedes auf den Herzog von Guise („Qui veut ouir chanson“, vgl. oben S. 311). Vielleicht finden sich einmal Zwischenglieder, die uns zeigen, daß noch unterirdische Fäden von der uralten französischen Melodie zu ihrem jüngsten deutschen Ausläufer, dem „Fähnrich“, führen, und daß noch im letzten Sproß Züge des Ahnherrn zu erkennen sind.

Aus Georg Schünemanns Werk: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland (München 1923) — einer der vorzüglichsten Volksliedsammlungen, die uns seit Jahrzehnten geschenkt worden sind — erfahren wir endlich, daß auch die seit langer Zeit in Dombrowka in Wolhynien und dem Dorfe Udschai-Kat in Taurien ansässigen Deutschen den Marlborough singen. Eine ihrer Lesarten beginnt mit „Stolz Heinrich zog zum Kriege“; die Melodie der anderen bringt gegen den in Deutschland verbreiteten „Fähnrich“ so bezeichnende Varianten, daß sie hier folgen möge:



Wenn man diese deutsch-russischen Kolonisten in den Gefangenenlagern 1914/18 den Vers singen hörte:

„Wer weiß, kommt er zurück“,

so hätte man sich überzeugen können, wie treu und zäh das Volk im Festhalten alten Gutes ist, — hatte doch, wie oben geschildert ist, Frau Poitrine i. J. 1781 an der Wiege des französischen Dauphins gesungen:

„Ne sait quand reviendra.“

Diese Wanderung oder vielmehr diese Weltreise durch die verschiedensten Länder gibt keineswegs eine erschöpfende Übersicht über die Wandlung und Verbreitung des berühmten Marlborough-Liedes, das wir das bekannteste der Weltliteratur nennen dürfen. Trotzdem zeigen sich Richtlinien, die die Geschichte des Liedes zu umreißen vermögen. Zeiten und Länder spiegeln sich in den Veränderungen von Wort und Weise, jede Epoche findet sich und ihre Eigenart in dem Liede wieder, das bald Rhythmus und Worte prägnant charakterisiert, bald die Melodie breit aufnimmt, sentimentalisiert. Und gibt es auch genug Spaltungen in der Aufnahme und Weitergabe des Inhalts wie der Weise, so geht doch ein einziges gemeinsames Band durch alle Veränderungen: die Urkraft des rhythmischen Lebens, jenes Vibrieren des erregten Pulsschlags, der von allen Menschen, in allen Zonen und Ländern gefühlt und gelebt wird.

Im Augenblicke, da ich diesen Aufsatz in den Druck gebe, werde ich durch meinen Freund Georg Schünemann darauf aufmerksam gemacht, daß sich in einer früher Philipp Spitta gehörigen, jetzt in der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin aufbewahrten Handschrift mit dem Titel: „Flöten-Buch, Cantus primus Cum Basso Continuo, pars A. Arien Italiano (sic) dy Syg. Stephanie“ ein „Marche de Duc de Mallbruck“ befindet:



Die Zeit der Eintragung unseres Stückes dürfte sich mit ungefähr 1710—20 bestimmen lassen. — Ich glaube nicht, daß die vorstehende flotte Weise etwa eine Urform unseres Liedes darstellt. Selbst wenn man die Selbstherrlichkeit in Betracht zieht, mit der gerade Flötisten und Violinisten bei ihren Variationen vorgegangen sind — vergleiche hierüber u. a. Hans Merzmanns „Beiträge zur Auführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland“ (Archiv für Musikwissenschaft, 2. Jahrgang, 1. Heft, 1920) — erscheint es mir nicht gut möglich, eine Verbindung der Flötenweise mit dem späteren Marlborough herzustellen; ausgeschlossen ist es indessen nicht, daß weitere Forschungen etwa noch Mittelstufen zutage fördern. An eine gewisse Ähnlichkeit könnte man bei dem Sekundengang (von der Quint d zur Sert e im zweiten Teil denken, doch hindern gerade die folgenden Sequenzgänge daran, sichere Schlüsse zu ziehen. — Noch sei bemerkt, daß im „Flöten-Buch“ als Schlüssel der französische Violinschlüssel auf der untersten Linie des Systems vorgezeichnet ist.

## Zur Frage der zahlenmäßigen Bezeichnung der Intervalle und der Töne

Von

Adolf Schmidt (Potsdam)

Die allgemeine Theorie bedarf einer Bezeichnungsweise, die nicht ausschließlich dem bereits Bekannten, erfahrungsmäßig Gegebenen angepaßt ist, sondern die auch jeder überhaupt möglichen neuen Gestaltung eine einfache Ausdrucksmöglichkeit gewährt. Dieser Forderung entspricht die Einteilung der Oktave (diese steht ja doch wohl unerschütterlich fest!) in lauter gleiche Tonschritte von so geringer Größe, daß der einzelne praktisch als verschwindend klein gelten darf. Die natürlichste, weil an unser Zahlensystem angelehnte Einteilung ist die in 1000 Millioktaven (m). Rechnerisch kaum weniger bequem ist die Zerlegung der Oktave in 1200 sogenannte Cents (c), die den sachlichen Vorteil bietet, daß sie bei der Anwendung auf unser gewohntes, der Musik des europäisch-amerikanischen Kulturkreises zugrunde liegendes Tonssystem den 12 Stufen der gleichschwebenden Skala runde (durch 100 teilbare) Zahlen zuordnet.

Die zwei genannten Darstellungsweisen liefern für die Töne der diatonischen Dur-Tonleiter folgende Zahlen:

0	170	322	415	585	737	907	(1000) m
0	204	386	498	702	884	1088	(1200) c

Die Unübersichtlichkeit und Unbequemlichkeit der großen charakterlosen Zahlen muß und kann um ihrer gleichmäßigen Verwendbarkeit willen in der allgemeinen Theorie in den Kauf genommen werden.

Sobald man sich aber — und das ist doch das Gewöhnliche und besitzt eine selbständige Bedeutung — auf die Theorie des üblichen zwölfstufigen Tonsystems beschränkt, so liegt die Frage nahe, ob hier nicht eine bequemere und durchsichtigere Bezeichnungsweise möglich sei, die der zuvor erwähnten an Genauigkeit gleichkommt. Eine solche gibt es in der Tat, und sie ist den wesentlichen (zahlen-theoretischen) Eigentümlichkeiten jenes Tonsystems so eng angepaßt, daß sie geradezu als die ihm natürliche, durch das Wesen der Sache gebotene, anzusehen ist.

Der naheliegende Grundgedanke ist der, jeden Ton durch seine in einer passenden Einheit gemessene Abweichung von dem gleichnamigen Ton der temperierten Skala zu kennzeichnen. Die Töne dieser Skala selbst wird man dabei durch 0, 1, 2 . . . 11 (in der nächst höheren Oktave durch 12, 13 . . . oder  $\bar{0}$ ,  $\bar{1}$ ,  $\bar{2}$  . . . in der nächst niedrigeren durch  $\underline{0}$ ,  $\underline{1}$ ,  $\underline{2}$  . . . oder dgl.) bezeichnen.

Die Frage ist: gibt es eine Einheit, in der sich die Abweichungen durch bequeme Zahlen genau ausdrücken lassen? Nur wenn dies der Fall ist, gewinnt das angegebene Verfahren praktischen Wert.

Es ist der Fall! Ein merkwürdiger Zufall — fast ist man versucht, zumal im Hinblick auf den behandelten Gegenstand, von einer prästabilierten Harmonie zu

reden — fügt es, daß alle vorkommenden Abweichungen mit einer außerordentlichen Genauigkeit ganzzahlige Vielfache der kleinsten unter ihnen, derjenigen der Quinte (oder Quarte) sind. (Der Nachweis hierfür ist in der „Zeitschrift für Physik“ Bd. III, S. 250 und Bd. IV, S. 474 ff. zu finden.)

Der Überschuß der reinen über die gleichschwebende Quinte erscheint damit als das natürliche Maß für das auf der Grundlage der gleichschwebenden Tonreihe aufgebaute System. Nennt man es  $x$ , so ergibt sich

für den kleinen halben Ton der Ausdruck  $(1-15x)$ , für den großen  $(1+6x)$ , damit für den kleinen ganzen Ton, der der Summe der beiden gleich ist,  $(2-9x)$ , während der große ganze Ton  $(2+2x)$ , somit das Komma  $k' = 11x$  ist. In vereinfachter Schreibweise möge für diese Ausdrücke  $1^{-15}$ ,  $1^6$ ,  $1^{-9}$ ,  $1^2$ ,  $0^{11}$  gesetzt werden. (Statt  $1^{-15}$  könnte auch  $1^{15}$  oder  $1_{15}$  geschrieben werden.)

Man erkennt, daß bei der Addition zweier Intervalle einerseits die Grundzahlen (die die Anzahl gleichschwebender Halbtöne angeben), andererseits die  $x$ -Zahlen für sich zusammenzuzählen sind. Im Grunde genommen braucht man nur mit den letzteren zu rechnen, denn die Grundzahlen sind stets durch die dem Musiker geläufigen Namen der Töne gegeben.

Hiernach lauten, wenn der Grundton  $0^0$  oder einfach  $0$  genannt wird, die diatonischen Tonleitern

$$\text{in Dur: } 0 \quad 2^2 \quad 4^{-7} \quad 5^{-1} \quad 7^1 \quad 9^{-8} \quad 11^{-6} \quad (12)$$

$$\text{in Moll: } 0 \quad 2^2 \quad 3^8 \quad 5^{-1} \quad 7^1 \quad 8^7 \quad 11^{-6} \quad (12)$$

(harmonisch)

Wie die Abweichungen bei den hiernach noch unbestimmt bleibenden Tönen 1, 6, 10 zu wählen sind, hat die Theorie zu entscheiden. Zerlegt man jedes der drei großen Intervalle  $2^2$ , in die sie fallen, in  $1^6 + 1^{-4}$  oder  $1^{-4} + 1^6$ , so erhält man als chromatische Tonleiter:

$$0 \quad 1^6 \quad 2^2 \quad 3^8 \quad 4^{-7} \quad 5^{-1} \quad 6^{-5} \quad 7^1 \quad 8^7 \quad 9^{-8} \quad 10^{-2} \quad 11^{-6} \quad (12)$$

mit den Tonschritten

$$1^6 \quad 1^{-4} \quad 1^6 \quad 1^{-15} \quad 1^6 \quad 1^{-4} \quad 1^6 \quad 1^6 \quad 1^{-15} \quad 1^6 \quad 1^{-4} \quad 1^6$$

Wählt man, unter  $0$  nunmehr  $c$  verstehend, irgend einen anderen Grundton, so hat man, um die zu ihm gehörige Tonleiter zu finden, natürlich einfach seine Kennzahl zu der betreffenden obigen Reihe zu addieren. So ergibt sich z. B. für  $a_{\text{moll}}$ , da  $a = 9^{-8}$  (für  $c = 0$ ) ist:

$$9^{-8} \quad 11^{-6} \quad 0^0 \quad 2^{-9} \quad 4^{-7} \quad 5^{-1} \quad 8^{-14} \quad (9^{-8})$$

Weitere Erläuterungen sind wohl kaum nötig, doch mögen noch einige Beispiele folgen:

Für  $f_{\text{is}}$  erhält man als für die

$$\begin{array}{ll} \text{Septime von} & g: 7^1 + 11^{-6} = \overline{6^{-5}} \\ \text{große Terz von} & d: 2^2 + 4^{-7} = \overline{6^{-5}} \\ \text{große Sexte von} & a: 9^{-8} + 9^{-8} = \overline{6^{-16}} \\ \text{Sekunde von} & e: 4^{-7} + 2^2 = \overline{6^{-5}} \\ \text{Quinte von} & h: 11^{-6} + 7^1 = \overline{6^{-5}} \end{array}$$

also im dritten Fall um ein Komma niedriger, als in den anderen Fällen.

12 reine Quinten geben  $12 \cdot 7^1 = 7 \cdot 12 + 12x$ , d. h. 7 Oktaven und das Pythagoreische Komma  $k$ , das um  $1x$  größer als  $k'$  ist. 2 kleine und 5 große reine Halbtöne liefern eine gleichschwebende Quinte, denn es ist  $2 \cdot 1^{-15} + 5 \cdot 1^6 = 7^0$ . Das ist insofern ein recht interessantes Ergebnis, als das der letzteren zukommende irrationale Verhältnis mit sehr großer Annäherung in einfacher, anschaulicher Weise auf die rationalen Verhältnisse der reinen Intervalle zurückgeführt wird.

Zu erwähnen bleibt noch, daß der gleichschwebende Halbton 1 gleich  $51x$  (oder genauer  $51,15x$ ) ist. Für die Oktave folgt hieraus der Wert  $613,8x$  und ferner ist genähert der große Ganzton  $104x$ , der kleine  $93x$ , der große Halbton  $57x$ , der kleine  $36x$ . Doch werden diese Zahlen kaum je gebraucht, da (wie das Vorhergehende zeigt) die beiden Einheiten 1 und  $x$  unabhängig nebeneinander bestehen bleiben und nicht ineinander umzurechnen sind.

Man hat ferner  $m = 1,629x$  und  $c = 1,955x$  oder sehr nahe  $c = 2x$ . Infolgedessen läßt sich die vorstehend behandelte Schreibweise sehr leicht in diejenige nach Cent umsetzen und umgekehrt. Z. B. wird aus  $7^1$  sofort  $7 \cdot 100 + 1 \cdot 2 = 702$ , aus  $4^{-7}$  folgt  $4 \cdot 100 - 7 \cdot 2 = 386$  usw.

Anhangsweise möge erwähnt werden, daß sich unter Festhaltung der hier benutzten Schreibweise noch einfachere Ausdrücke gewinnen lassen, wenn man sich mit einer ein wenig geringeren Genauigkeit begnügt und auf den unmittelbaren Anschluß an die temperierte Skala verzichtet. Die Dur-Tonleiter läßt sich dann mit  $2^1$  und  $2^0$  als dem großen und kleinen Ganzton und  $1^1$  und  $1^{-1}$  als dem großen und kleinen Halbton durch

$$0 \quad 2^1 \quad 4^1 \quad 5^2 \quad 7^3 \quad 9^3 \quad 11^4 \quad (12^5)$$

darstellen, während die Halbtöne  $1^1, 3^2, 6^2, 8^4, 10^4$  sind. Einheit der Grundzahlen ist die Hälfte des kleinen Ganztones, Einheit der Abweichungen des Komma  $k'$  (beides sehr genähert, genauer  $46,8x$  und  $10,6x$  oder  $91,4c$  und  $20,6c$ ). Der Fehler dieser Darstellung bleibt durchgängig merklich unter 1 Cent, ist also kaum größer als der der auf Ganze abgerundeten Centzahlen. Diese letzte Darstellung wäre vermutlich auch zur Bezeichnung von Vierteltonen geeignet.

## Grammophonaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft

Von

Wilhelm Heinik, Hamburg

Der Wunsch, bestimmte Denkmale der Tonkunst im Kolleg klanglich unter möglicher Wahrung ihrer instrumentalen Eigenart erstehen zu lassen, dürfte in Fachkreisen ohne weiteres verständlich sein. Das Heranziehen geeigneter Künstler hierzu ist jedoch zumeist nicht angängig. Auch würden sich solche Darbietungen nicht beliebig oft unterbrechen bzw. wiederholen lassen, wie es aus pädagogischen Interessen durchaus erforderlich ist. Es lag also nahe, zu dem bezeichneten Zweck mechanische Hilfsmittel (z. B. das Grammophon) heranzuziehen. Das ist u. B. zuerst in Dresden durch E. Schmitz offiziell geschehen. Dort war man aber auf das von den Plattenfabriken zur Verfügung gehaltene Material beschränkt. Angesichts einer solchen Beschränkung begann man 1920 am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg eigene Grammophonaufnahmen für die zu haltenden musikwissenschaftlichen Vorlesungen anzufertigen. Begonnen wurde mit Rücksicht auf ein derzeit aktuelles Thema mit zwei Sätzen des Bläserquartetts op. 8 II, Esdur, von Karl Stamitz (DdZ 2. F., 15. Jahrg. 1, 1914. S. 107 ff.). Näheres hierüber enthält ein Aufsatz „Das Grammophon im Dienste der musikwissenschaftlichen Demonstration“, Vor 1920, S. 141 ff. Bei der Vorführung der Platten wurde gleichzeitig im Lichtbild eine Darstellung bemerkenswerter Einzelheiten gegeben, auf die beim Erklängen der betr. Stelle jeweils hingedeutet wurde. Die dabei gemachten Erfahrungen waren ausgezeichnet, so daß auch für erläuternde öffentliche Wagner-Vorträge zu den im Handel erhältlichen Platten Lichtbilder mit dem glossierten Notentext des Klavierauszugs in ziemlicher Anzahl hergestellt wurden. Die diesbezügliche pädagogische Anwendung des Grammophons auf die Wagnerschen Musikdramen (namentlich den Parsifal) löste allerdings in dem hamburgischen Bayreuther Bund einen solchen Sturm der Entrüstung aus, daß es fast zu einem persönlichen Beleidigungsprozeß gekommen wäre. Inzwischen haben sich aber viele Musikwissenschaftler restlos für den hohen pädagogischen (nicht künstlerischen) Wert des Grammophons im Rahmen von Übungen und Vorlesungen erklärt. Das Phonetische Laboratorium konnte seine derzeitigen weitgehenden Pläne aus Geldmangel vorläufig nicht ausführen. Um so erfreulicher ist es, daß sich jetzt ein privates Unternehmen (Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft) des Gedankens bemächtigt hat und eine Serie von Aufnahmen auf den Markt bringt, die offiziell als Platten zur Musikgeschichte bezeichnet sind. Die Bearbeitung dieser Beispiele hat Dr. Herbert Diehle übernommen. Es handelt sich dabei „keineswegs allein um die Befriedigung von Liebhabereien des Musikkenners. Diese Aufnahmen wenden sich vielmehr auch an die breite Masse, in der Absicht, auch dort einer besseren Geschmacksrichtung und wahren Kunstbildung Raum zu schaffen“. Welche Aufgaben derartige Beispiele in bezug auf die musikalische Bildung und Beredelung der Massen haben, kann an dieser rein wissenschaftlich gerichteten Stelle nicht erörtert werden. Es versteht sich, daß die Gesellschaft bei solchen Aufnahmen kaufmännisch irgendwie auf ihre Kosten kommen muß. Dabei fragt sich nur, ob eine wissenschaftlich qualifizierte



Aufnahme nicht trotzdem oder auch gerade zur kulturellen Profilierung der Massen geeignet wäre. Wenig gefällt uns die Wendung „Liehabereien des Musikkenners“. Es wäre bedauerlich, wenn der potentielle wissenschaftliche Wert des Unternehmens durch Konzessionen solcher Art fraglich würde.

In sechs Aufnahmen ist zunächst die Jos. Haydn'sche „Abschiedssinfonie“ erschienen. Dem Katalog ist dazu eine anekdotische kurze Beschreibung angefügt. In gleicher Behandlung finden wir u. a. eine Reihe Beethoven'scher Sinfonien angezeigt. (I. 1, Abendroth; III. Trauermarsch, Scherzo, Leo Blech, Fritz Busch; V. 1—4, Seidler-Winkler; VI. 1—4, Hans Pfitzner; VII. 2. u. 4., Hans Pfitzner; VIII. Hans Pfitzner; IX. 1—4, Seidler-Winkler). Des weiteren stehen noch Werke von Schubert, Schumann, Liszt, Smetana und Rich. Strauß in dieser Reihe, die zwar nicht offiziell unter der Serie „zur Musikgeschichte“ angekündigt ist, die aber wegen der versuchten erläuternden Anmerkungen wohl dazu gerechnet werden kann.

Greifen wir als Objekt kritischer Betrachtung die ersten drei (doppelseitigen) Platten zu Beethovens V. Sinfonie heraus. Die gleiche Sinfonie ist von der Gesellschaft auch unter der Leitung von Nikisch (technisch viel weniger gelungen) aufgenommen worden, was hier im Interesse möglicher Vergleiche nur angemerkt sei. Beim Abhören der Platten empfiehlt es sich, die Partitur nachzulesen. Wir stellten danach folgendes fest: manche Instrumente kommen scharf und deutlich (Fagott, Oboe, Flöte, Horn, Violine und Violoncell) heraus. Andere Einzelinstrumente bzw. Gruppen klingen ziemlich verwischt (Pauke, Streicherkörper). Im allgemeinen lassen die orchestrale Plastik und die dynamische Schattierung noch zu wünschen übrig. Das ist durch die Aufnahmetechnik bedingt. Feinere Kontraste können wegen der Trägheit der Aufnahmemembran nicht zur Geltung kommen. (Beim Klavier sind Kantilene, polyphone Dynamik und Pedalgebrauch verboten!). Die Oboe klingt im Verhältnis zu den übrigen Instrumenten bisweilen etwas vordringlich. Im 3. Satz (Allegro) ist die instrumentale Plastik am besten. Der 4. Satz dominiert aufnahmetechnisch wegen der hinzukommenden drei Posaunen, des Kontrafagotts und des Piccolos, die sämtlich grammophon-geeignete Instrumente sind. Die technische Herausstellung einzelner Instrumente bzw. ihr Zurücktreten bleibt auch hier (inbezug auf ein Orchester) noch Problem, dessen Lösung durch unermüdliches Proben aber zu erhoffen ist. Von anderen Fabriken (den Parlophonwerken) haben wir in dieser Beziehung (in Wagnerschen Orchestersätzen) schon z. T. sehr Gutes gehört. Vorderhand dürfte sich für musikwissenschaftliche Zwecke instrumental eine Beschränkung auf den Kammerstil empfehlen.

In den Takten 1—5 des ersten Satzes (Str. Klarin.) scheinen die Fagotte zur Verstärkung der Bässe schon herangezogen zu sein. Wenigstens kommt die instrumentale Steigerung in den Paralleltakten 22—24 kaum zur Geltung. Solche Verstärkungen, selbst wo sie wie hier den Notentext nicht verändern, möchten wir im Interesse originaler Klangformen lieber entbehren. Die Reprisen fallen, wie zumeist bei Grammophonaufnahmen, weg. Da es sich nicht um künstlerisch geschlossene Wirkungen handeln soll, spielt das keine Rolle. Der 1. Teil des 1. Satzes reicht auf der Platte bis zum Oboe-Solo des Adagiotaktes. Dann tritt eine nötige Pause ein zum Auflegen der neuen Platte. Künstlerisch wären solche Unterbrechungen fatal. Pädagogisch könnte man sie zu eingestreuten Erläuterungen benutzen, die gleich mit

aufgenommen würden. Man könnte dann zweckmäßiger Weise noch viel öfter unterbrechen und dadurch die Platte zu einem musikalischen Bildungsmittel ersten Ranges machen. Im 2. Satz (Andante con moto) kommen die Bratschen und Violoncelli zu Anfang gut zur Geltung. Das ruhigere Tempo führt aber selbst auf guten Wiedergabeapparaten leicht zu unliebsamen Intonations-Schwankungen. Schnelle Sätze eignen sich stets besser für Grammophonaufnahmen. In den Takten 19—23 und an der Parallelstelle Takt 68—72 bläst die Flöte entgegen dem Text die Oberterz ( $c^3$ ) zum höchsten Akkordton. Dadurch wird die Kadenz in ihrem musikalischen Charakter aber völlig entstellt. Aus dem vollkommenen wird ein unvollkommener Ganzschluß (Terz im Sopran). Anstatt auf die Fragestellung des Taktes 10 zu antworten, kommt es zu einer Wiederholung der Frage, wodurch wiederum der neu auftretende Gedanke (klar. Fag.) ohne musikalische Logik erscheint. Vom wissenschaftlichen wie vom musikalischen Standpunkt aus müssen wir solche Veränderungen ablehnen. Uns scheint die Oktaverhöhung des  $c$  (das offiziell in der 2. Oboe liegt (als  $c^2$ ), aus aufnahmetechnischen Interessen entstanden zu sein. Davor möchten wir die verantwortlichen Stellen aber dringend warnen. Wir denken dabei an die Toleranz manches historischen Films, der als Primanergaudium über die Leinwand läuft. Die  $\frac{1}{32}$ -Baßgänge vor der Durchführung kommen gut heraus, trotz des starken homophonen Gegengewichts, das für Grammophonaufnahmen stets bedenklich ist. Bei solchen und ähnlichen Problemen macht sich natürlich die Routine des Aufnahmeorchesters stark geltend. Manches musikalisch viel höher stehende Ensemble kann an solchen Schwierigkeiten scheitern (vgl. die Nikisch-Aufnahme der V. Sinfonie). Die letzte  $\frac{1}{32}$ -Skala, die nach der Durchführung wieder in das Thema zurücklenkt, kommt in Klarinette und Flöte nicht sehr deutlich heraus.

Im 3. Satz sehen wir einen vorzüglich gelungenen Teil der Aufnahme. Namentlich die Fagotte erweisen sich hier als mustergültig. Ohne Plattenunterbrechung geht es vom Ende des dritten Satzes entsprechend der Attacca-Vorschrift in den befreienden 4. Satz hinüber. Die Paukenschläge vor dem Übergang sind wegen des Nachhalls unscharf.

Aber trotz aller kleinen Ausstellungen, deren Nachprüfung wir den verantwortlichen Stellen empfehlen, handelt es sich auch bei dieser Aufnahme um eine wertvolle Bereicherung der pädagogischen Hilfsmittel des Musikwissenschaftlers. Es sei uns indessen gestattet, einen Plan zu skizzieren, dessen allmähliche Erfüllung dem Musikwissenschaftler als Ideal erscheinen müßte, um zugleich entsprechend der Bedeutung für ernste Laienkreise das finanzielle Risiko der Aufnahmegeellschaften bei derartigen kulturellen Pionierarbeiten zu vermindern. Wir wünschen also:

1. Bei der Programmauswahl möge tunlichst Rücksicht genommen werden auf die Bedürfnisse für die Übungen und Vorlesungen an den Hochschulen. Dadurch schüfe man dem Musikstudenten nach und nach ein klingendes „Lehrbuch“, dessen käuflicher Erwerb dem Hörer von selbst nahe läge. Die Demonstration solchen Materials in öffentlichen Vorlesungen würde für die Aufnahmegeellschaft eine intensive Propaganda bedeuten.

2. Systematische Aufnahmen charakteristischer Proben aus den verschiedenen Denkmälern der Tonkunst.

3. Rekonstruktion historischer Klangmischungen nach den Vorlagen alter Gemälde, Stiche usw.

4. Zu den einzelnen Aufnahmen ausführliches Leitmaterial auf musikwissenschaftlicher Basis, bearbeitet von Vertretern der einzelnen Fachgebiete. Dieses Leitmaterial müßte in Massenaufgaben zu den Platten käuflich sein, um dem Studenten als Orientierung und Repetitorium zu dienen. Man könnte es abstufen: a) für den Laiengebrauch (nur handliches Darbieten musikgeschichtlicher Daten) und b) für den Gebrauch von Musikstudenten und Studenten der Musikwissenschaft (weitestgehende Berücksichtigung des Notentextes, des Klanglichen, der instrumentalen Ausdruckswerte usw. und der formalen Gliederung mit kritischen, historischen, stilkundlichen und ästhetischen Hinweisen). Allmählich könnte man dann noch dazu übergehen, aus den Partituren bzw. Klavierauszügen besonders wichtige Stellen als Diapositive herzustellen, um dadurch einem größeren Auditorium das gleichzeitige Verfolgen des Notentextes zu ermöglichen.

## Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und Gregorianischen Gesang

Von

Oskar Fleischer, Berlin

Die Veröffentlichung meines Buches diesen Titels scheint Prof. P. Wagner in Freiburg (Schweiz), trotz seiner Versicherung des Gegenteils, persönlich getroffen zu haben. Denn auf jeder der acht Seiten seiner Besprechung meines Werkes in der Bücherschau dieser Zeitschrift (V, 560 ff.) begegnen Ausdrücke über mich, wie „Brustton der Überzeugung“, „sicher auftretendes Selbstvertrauen“, „Kartenhäuser“, die ich errichte, „Willkür des Systems“, „Abneigung gegen liturgische Geschichte“, „Willkürlichkeiten und starke Vergewaltigungen der Neumen“; er spricht vom „Unwerte meiner Entzifferungen“, verweist meine „bahnbrechenden Entdeckungen“ ins Reich der „Konstruktion und Phantasie“, und die Klimax steigt bis zum kritischen Satz: „Im Auslande wird man frohlocken, daß Nisard, dem das Geheimnis der Neumen in einem Traumgesicht geoffenbart wurde, jetzt einen deutschen Genossen gefunden hat“.

Ist das noch die Sprache eines unvoreingenommenen Beurteilers? Noch dazu gegenüber der vierzigjährigen ernsten Forscherarbeit eines Kollegen, der ihm in eben diesem Werke mit aller Achtung begegnet ist?

Ich mag auf diesem Wege nicht mitwandern. Wenn Wagner auch seiner Besprechung wissenschaftlichen Charakter zu geben sucht, so kommt er über das Gebiet der unfruchtbaren Kritik nicht hinaus, weil er auf den Kern der Dinge nicht eingeht. Er klammert sich an Nebensachen an, die ihm anscheinend Grund zu Negationen und (leider muß ich es sagen) zu Überheblichkeiten bieten. Ein Beispiel für viele: W. meint, die Tonarien würden mir „sicheren Aufschluß“ über Anfangs- und Schlußöne der Entzifferung gegeben haben. „Daß Gl. diese authentischen Zeugnisse nicht zu Rate zog, war verhängnisvoll; mit ihnen hätte er sicheren Boden unter den Füßen gefühlt und auf alle geistreichen und scharfsinnigen Kombinationen, Intuitionen und dgl. verzichten können; dann wäre er freilich auch rasch vom Unwert seiner Neumenentzifferung überzeugt worden“.

Seine Ausführungen haben mich aber nur von ihrem eigenen Unwert überzeugt. Denn diese Tonarien geben beispielsweise für den ersten authentischen Ton nach W. die Anfangsöne A h C D E F G a, mir hätte also die Wahl zwischen sämtlichen Tönen der Oktave freigestanden. Das nennt W. „sicheren Aufschluß“! Hat er denn meine beiden Kapitel S. 23—33 über die Anfangs- und Endöne und die Tonarten überhaupt nicht gelesen? Da habe ich doch gerade ausführlich genug gezeigt, daß und weshalb mir diese Tonarien gar nichts helfen konnten.

Daraus, daß in jenen Tonarien Anfangs- und Endton häufig verschieden sind, folgt gar nichts gegen die Wichtigkeit meiner Entzifferungen. Denn ein Drittel der von mir in Übertragung gegebenen 97 Neumenstücke fängt ebenfalls mit einem andern als dem Schlußtone an. Dies erklärt sich aus meiner Lehre vom ideellen Anfangstone, die aber W. ebensowenig verstanden hat, als die vom Tetrachord. Wir haben noch heute die Erscheinung fast bei jeder Volksmelodie, daß sie in der gleichen Tonart schließt, als sie beginnt. Das ist in der klassischen Musik sogar ein Hauptgesetz. Meine Entzifferungen weisen dieses Gesetz nun auch für das frühe Mittelalter nach und geben dadurch der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst ein festes Rückgrat, was mit den traditionellen Gregorianischen Melodien gar nicht zu erreichen ist. Bei unseren großen Tonmeistern der klassischen Zeit kann man meist darauf rechnen, daß man am Schlusse eines Stückes auf den Anfangsakkord herauskommt. Und nun gar erst bei den Meistern des 16. Jahrhunderts, wie Palestrina und den übrigen! So ist es auch bei meinen Entzifferungen, nur daß es sich hier nicht um Akkorde, sondern einfache Töne handelt. Alle Musiktheoretiker des Mittelalters sagen das

ebenfalls, z. B. Guido mit den Worten: *Voci vero quae cantum terminat principatum ejus, cunctarumque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhaerere . . . Nec mirum est regulas musicam sumere a finali voce*; der Endton verleihe der ganzen Melodie in wunderbarer Weise „coloris faciem“. Im ganzen Mittelalter ist der Endton maßgebend für die Tonart. Wenn ich das Gesetz für meine Entzifferung ebenfalls in Anspruch nehme, so befinde ich mich mithin in erfreulichster Übereinstimmung mit den musikttheoretischen Quellen.

Ähnlich verhält es sich mit meiner Tetrachordlehre. Da beanstandet W., daß ich von dem Tetrachord *F G a b* ausgehe, es sei „völlig willkürlich“. Doch nicht so ganz! Mit irgend einem Tone muß doch wohl ein Stück beginnen? Nicht jeder Ton ist dazu geeignet; stimmt man anfangs zu tief oder hoch an, so kommt man leicht über den natürlichen Stimmumfang hinaus. So ist es noch heute und wird es immer bleiben. Nehme ich für die mittelalterlichen Sänger den Umfang von etwa 2 Oktaven *F—g, a'* an, so wird man meist am besten mit einem Tone der Mittellage anstimmen, d. i. genau des Tetrachordes *F G a b*. Darum beginnen meine Entzifferungen auch meist mit einem dieser Töne, und zwar nach dem Gesetze, daß man die Neume vom Idealton *a* aus rechnet. Daß gerade der Ton *a* eine ganz besondere Rolle in der Musik ständig gespielt hat und noch heute spielt, leugnet kein Vernünftiger; ich befinde mich also auch hier wiederum in völliger Übereinstimmung mit den theoretischen Quellen.

Die weitere Aufgabe der Entzifferung war, die Tonbedeutung der Neumen festzustellen. Ich habe mich überall so bestimmt ausgedrückt, daß jedermann nach festgegebenen Regeln (s. besonders S. 155 f. u. Tafel XXX) die Entzifferung durchführen kann, wie das ja schon meine 115 Tafeln Entzifferungen selbst den krassen Laien vor Augen stellen. Aber weder Wagner noch Wolf haben solche Entzifferung vorgenommen, sonst würden sie — natürlich nur bei genauester Befolgung meiner Regeln und strengster Sicherung und Innehaltung des gegebenen Neumentextes — erkannt haben, daß hier das Neumen-Märsel endgültig gelöst ist.

Entziffert man regelgerecht, so kommt man meistens auf den Ton *a* oder seine Quinten hinaus. Da das mindestens in 3 von 4 Fällen geschieht, so ist ein Zufall ausgeschlossen. Das mag Herrn W. noch so seltsam dünken, es ist nun mal so! Aber er ist überhaupt kein Freund von Entzifferungen, wie seine „Neumenkunde“ erweist, welche niemandem Kunde von der tonlichen, metrischen oder rhythmischen Bedeutung der einzelnen Neumen gibt. Dadurch steht dieses merkwürdige Lehrbuch als ein Kuriosum in der ganzen Literatur einzig da. Was würde man wohl zu einem Lehrbuch der Mensuralnotation sagen, das nur die äußeren Formen dieser Noten in noch so schönen Photographien wiedergibt, aber kein Wort von ihrer Messung sagt und keinen Versuch macht, ein oder das andre Stück zu übertragen? Man würde es lächerlich finden.

Höchst bezeichnend ist für W.s wissenschaftliche Begriffe der Satz: „Gl. will glauben machen, die graphischen Verschiedenheiten bedeuteten wirkliche melodische Abweichungen.“ Ja, aber was denn sonst? Irgend etwas müssen sie doch bedeuten, melodische, metrische, rhythmische Abweichungen? Oder waren die alten Mönche so zerfahrene Köpfe, daß sie (mit ständiger Bosheit gegen uns) einen Ton jedes Mal mit anderen, immer verschiedenen Zeichen notierten? Abweichungen, deren Gebrauch man in feste Gesetze fassen kann, sind für jeden philologisch Gebildeten keine Willkür mehr und kein Zufall. Auf diesem Standpunkte steht mein Entzifferungssystem. Darum halte ich mich streng an das, was geschrieben steht und nicht an das, was man geschrieben sehen möchte, weil ich kein Phantast bin.

Darum gestatte ich mir auch nirgends eine Abweichung vom Neumentexte in den Handschriften und habe Stücke, wo Irrtümer und Unklarheiten der Schreibung wahrscheinlich waren, einer späteren Emendation überlassen. Nur unerschütterliche Logik konnte ich bei meinen Entzifferungen gebrauchen, und das ist's, was mich von W. so völlig scheidet.

W. will nämlich an die Stelle der philologischen Entzifferung das „Gregorianische Ohr“ setzen. Wer mit den Melodien des katholischen Gesanges von Jugend auf vertraut ist, der gewinnt nach seiner Meinung damit das Gefühl für das, was richtig und falsch ist. Mithin kann

z. B. ein Protestant gar nicht mitreden. Der heilige Geist habe, so berichtet die Legende (und Miniaturen verbildlichen es), in Gestalt einer Taube dem hl. Gregor, auf dessen Schulter sitzend, seine Melodien ins Ohr geflüstert. In diese Situation denkt sich offenbar auch W. und kann folglich alle wissenschaftliche Beweisführung bequem beiseite lassen. Ihm ist der „traditionelle Gesang“ alles. Was ihm nicht entspricht, ist falsch. Ich hingegen bin der Meinung, daß es beim Entziffern von Neumen zunächst ganz gleichgültig ist, welcher Art das zu entziffernde Stück ist, ob kirchlich oder weltlich. Nicht ob die Melodie gregorianisch, sondern ob die Entzifferung richtig ist, darauf kommt es zuerst an.

Aber was sind denn eigentlich die traditionellen Melodien, mit denen W. aufgewachsen ist? Sie beruhen — das gibt er selbst zu — auf derjenigen Überlieferung, die erst mit dem 12. Jahrhundert, also mindestens ein halbes Jahrtausend nach Gregor anhebt und sich auf die Linienneumationen stützt. Selbst zugestanden — was sehr liberal ist — daß sie alle miteinander ohne Abweichungen übereinstimmen, was wäre damit für ein Beweis ihrer Gregorianischen Echtheit gegeben? Wie sagt doch Gevaert darüber? „Unter dem Scheine von strenger Exaktheit ist die Entzifferungsmethode der Benediktiner [ihr folgt W.] in Wahrheit so wenig wissenschaftlich wie möglich“; und Dechevrens: „Übereinstimmung besteht nicht immer zwischen den verschiedenen Handschriften (der Linienneumationen), die Verschiedenheiten sind sogar oft beträchtlich, und es kommt vor, daß auch nicht eine dieser Lesarten den Neumen der älteren Manuskripte entspricht.“ Wo bleibt da die behauptete Zuverlässigkeit der Tradition samt dem Gregorianischen Ohre? Und womit will W. den ungeheuren Zeitraum von einem Halbjahrtausend zwischen Gregor und diesen traditionellen Gesängen ausfüllen?

In diesem Zeitraum aber wurden nur linienlose Neumen zur Aufzeichnung benützt. Die schiebt W. als unerheblich und nichtsagend beiseite. Über sie sagt Niemann recht treffend: „Es ist . . . kaum glaublich, daß die Kirche ihre Ritualgesänge in einer Weise sollte haben aufzeichnen lassen, welche an Unbestimmtheit ihres gleichen nicht hat. . . . Wenn wir eine solche primitive Notenschrift bei einem unzivilisierten Volke antreffen würden, so würden wir sie vielleicht erklärlich finden, aber doch als sehr mangelhaft kritisieren; daß aber ein Volk, das mit der griechischen Tonschrift vertraut war, dieselbe hätte ignorieren und eine ihr beinahe in jeder Beziehung nachstehende an ihre Stelle setzen sollen, erscheint uns geradezu undenkbar.“

Ich führe diese Stimmen an, weil sie nicht „pro domo“ sprechen. Alles kommt in Wahrheit für die Gregorianische Gesangstradition auf die alten linienlosen, wenig auf Linienneumationen an. Jene lesbar zu machen ist die unerläßliche Vorbedingung für die Erkennung des Gregorianischen Gesanges. Das mag W. sehr unbequem sein, für die Wissenschaft ist es zwingend. W. sträubt sich dagegen so sehr er kann und hält es für unmöglich, daß „bei der Annahme des Guidonischen Linienystems im Norden seit dem 12. Jahrhundert mit einem Schlage von allen Schreibern wie auf ein verabredetes Zeichen überall dieselben [?], aber ganz andere Singweisen angenommen und notiert wurden, als sie bisher üblich waren“. Mit dem Gebrauch des Wortes „unmöglich“ soll man bekanntlich vorsichtig sein. W. spricht ja in seinen „Gregorianischen Melodien“ selbst von durchgreifenden Reformen des Kirchengesanges um Mitte des Mittelalters, und ich habe die der Cisterzienser unter Guido v. Chertieu ganz besonders (S. 28 ff.) besprochen, weil sie sich über ganz Europa erstreckt hat. Da wurde „mit einem Schlage“ eine Reform durchgeführt, die zwar das Wesen des Gregorianischen Gesanges nicht vernichtet, wohl aber wesentlich verändert hat. Und diese Reform steht nicht allein. Schon für das Ende des 12. Jahrhunderts stellt Gevaert „de nombreuses altérations modales“ der liturgischen Gesänge fest. Überdies gibt uns die bereits im 10. Jahrhundert bestehende Spaltung der germanischen Neumen in gotische, fränkische, alemannische usw. eine deutliche Erklärung für die bekannten Klagen der Musiktheoretiker dieser Zeit über die Unsicherheit der Neumenlesung. Denn dasselbe Zeichen des Pes-Podatus wurde von den Franken ganz anders gesungen als das alemannische usw. (S. 19 f, 37 f., 57 u. ö.). Das schrie ja förmlich nach einer gründlichen Reform zur Einheit!

Was ist also so Wunderbares daran, wenn man mit dem Übergange von einer Notation zur anderen auch die Melodien selbst änderte, besonders durch Kürzungen, wie es ausdrücklich berichtet wird? Und wenn diese Änderungen hier und da so stark waren, daß ganz neue Melodien auftraten und (entsprechend den sonstigen kräftigen Umwandlungen der melodischen zur harmonischen Musik in jener Zeit) eine neue Melodieführung, — ist das wirklich so „unmöglich“? Oder stehen etwa die Kirchenmelodien außerhalb des Naturgesetzes von der Veränderlichkeit alles menschlichen Tuns? Wenn wirklich die alten und die neuen Melodien so stark voneinander abweichen, daß W. entsetzt ausruft: „Keine einzige der von Fl. entzifferten Melodien findet sich in irgendeinem mittelalterlichen Gesang mit Linien“, so sage ich allerdings: um so schlimmer für die Tradition.

Es ist aber damit gar nicht so arg. Denn in meinen Notenbeispielen Tafel XXIV bis XXVII zeige ich, daß viele „alte“ Melodien, wie sie sich aus meinen Entzifferungen ergeben, sich mit den neueren der Linienneumationen recht gut vertragen und teilweise bis auf unsere Zeit im praktischen Gebrauch blieben. Hierauf legt natürlich W. keinen Wert, weil er dann freilich eingestehen müßte, daß damit meine Entzifferungen als richtig erwiesen sind. Er legt überhaupt keinen Wert auf alles das, was ich zu solchem Erweise beigebracht habe, darum will ich hier einiges noch einmal besonders unterstreichen.

Meine Entzifferung ist ein festgegliedertes, einfaches und einheitliches System, das in natürlicher und logischer Weise aus den altgriechischen Prosodien herauswächst. Wer die Bedeutungen der einfachen prosodischen Neumen, den Kern des Systems, leugnen will, muß nachweisen können, daß die antiken Grammatiker mit ihren Erklärungen derselben Unrecht haben. Was sich seit dem 6. Jahrhundert an diesen Kern angliederte, sind die germanischen Neumen. Deren Tonbedeutungen entwickle ich aus ihren cheironomischen Formen, und wer die Richtigkeit ihrer Ausdeutung bestreitet, muß aufzeigen können, daß die Cheironomie der Schrift ganz etwas anderes und welches andere ist, als das Auf- und Absteigen der Töne. Die Tonbewegungen, die ich aus beiden erziele, führen nicht auf gut Glück von irgendeinem Anfangstone zu irgendeinem anderen Endtone, sondern zu gesetzmäßiger Übereinstimmung von Anfangs- und Endton und unter Ausschluß jeder Willkür mit Innehaltung allgemeingültiger, ein für alle Mal feststehender tonlicher u. dgl. Bedeutungen der Neumen. Wer also die Richtigkeit meiner Entzifferungen anfechten will, muß diese Gesetzmäßigkeit widerlegen können. Wer dies nicht vermag, möge seine Zweifel bei sich behalten, wenn er sich nicht dem Verdachte aussetzen will, zu urteilen, wo er nicht geprüft hat.

Bei meinen Entzifferungen bewegen sich die Melodien innerhalb des natürlichen Stimmumfangs. Man weise mir nach, bei welchen anderen vernünftigen Tonbedeutungen das möglich ist! Die sich auf solch gesetzmäßige Weise ergebenden Melodien zeigen sich teilweise als miteinander nahe verwandt und sind häufig Variationen einer und derselben Urmelodie (Tafel XXIV), wie das dem Gesetze geschichtlicher Entwicklung entspricht. Dabei ergeben sich Abweichungen in der Neumation als bewußte Abänderung der Melodien (Tafel XXVI), was abermals die Richtigkeit meiner Entzifferungen bezeugt. Das trifft nachweislich (vgl. Tafel XXIX) selbst dort zu, wo dieselben Melodien in national verschiedenartigen Neumen geschrieben sind. Schließlich habe ich an mehreren Beispielen dargetan (Tafel XXVII), daß linienlose Neumationsmelodien mit solchen ganz oder teilweise übereinstimmen, die noch heute in Gebrauch sind. Es fehlt also kein Glied in der Kette meiner Beweise, und sie sind alle haarstark.

Hier hätte W. mit seiner Kritik einsetzen und diese Beweise widerlegen sollen. Da er es nicht tut, ist sein Urteil wertlos. Er will die Neumen aus der „Umwelt solcher Gesänge“ und „die äußeren Umstände, unter denen sie ausgeführt werden“, erkennen, das ist seine Methode. Im übrigen verläßt er sich auf den heiligen Geist des Gregorianischen Ohres. Da dieses aber von Rhythmik und Metrik der Gregorianischen Gesänge nichts weiß, so verzichtet auch er darauf, auf meine rhythmischen Theorien des Näheren einzugehen und redet von „starken Vergewaltigungen“, wo ich ein höchst einfaches und klares Gesetz nachweise, das fast alle Neumation beherrscht. Auch dieses erfreut sich der Übereinstimmung mit den alten Quellen, wie Hucbald, Guido, W. Odington

(S. 73) und der griechischen Musikpraxis. Hat man ein paar hundert Zahlen, die alle durch 4 teilbar sind, so nennt man die 4 das Einheitsmaß dieser Zahlen. Habe ich also ein paar hundert Tonstücke, deren Tonbewegungszahl durch 4 teilbar ist, so muß ich wohl auch hier die 4 als Einheitsmaß annehmen; es kommt dann eben der Vierteltakt heraus. Braucht es dazu weiterer Künste, wie sie Wagner (mit Wolf) zu fordern scheint? Ich pflege über so kindereinfache Dinge keine dicken Abhandlungen zu schreiben.

Wenn W. glaubt, mir über die ältesten christlichen Zeiten allerlei Aufschlüsse zu gewähren, so beherzige er als Liturgiker den Satz in der Liturgia Romana vetus Muratori's: Qualis fuerit quatuor primis ecclesiae saeculis Romanae ecclesiae liturgia in sacrificio ineffabili, frustra quaeras.

Alles weiß W. an meinem Werke zu tadeln; so will ich nicht verschweigen, daß ich ihm mit seiner Polemik gegen die Altersbestimmung des Amiatinerkodex gründlich heimgeleuchtet habe, und daß mein Werk auch noch vieles Neue und Wichtige enthält, was ihm nicht der Mühe des Erwähnens wert ist. Ihm ist die Hauptsache, daß er selbst die „lebendigen Beziehungen“ zum Kirchengesang und damit die wahre Tradition besitzt. Daß aber überhaupt diese traditionellen Linienneumen bisher in Wahrheit noch gar nicht (auch für W. nicht) lesbar sind, weil man von ihrer Rhythmik und Metrik nichts weiß, das verschweigt er ebenfalls. Aufschlüsse darüber sind nur aus den germanischen Neumen zu hoffen. Trotzdem steht ihm fest, daß mein Entzifferungssystem keine Aussicht habe, „die Neumenforschung und die Kenntnis des alten Kirchengesanges irgendwie zu fördern“, denn „Fl.'s Neumenerklärung beweist wieder, daß es den Neumen eigentümlich ist, die Wißbegierigen am Narrenseil zu führen“. W. gehört nicht zu den Wißbegierigen, für ihn ist schon alles durch das Gregorianische Ohr vollkommen klar.

Ich gehe wohl nicht fehl, wenn ich vermute, daß auch der Papst einige „Beziehungen zum alten Kirchengesange“ habe. Er scheint doch erheblich anderer Ansicht über den Wert meiner Forschungen zu sein als W., denn er ließ mir in amtlichem Schreiben durch den Kardinal-Staatssekretär die Bewunderung Sr. Heiligkeit für mein Werk aussprechen. Neugierig bin ich, ob ihm Herr Professor W. dieses seiner Meinung diametral entgegengesetzte Recht wohl streitig machen wird.

### Erwiderung.

Das Urteil darüber, ob meine Ausstellungen an Fleischers Buch über die „Germanischen Neumen“ in dieser Zeitschrift V (1923), S. 560 ff. „auf den Kern der Dinge“ nicht eingehen und sich nur „an Nebensachen klammern“, überlasse ich dem Leser. Ich brauche hier nur zu seiner Replik Stellung zu nehmen und bemerke das Folgende:

1. Was die Tonarien angeht, die den zu entziffernden Neumen zeitlich und örtlich nahe stehen, also Kontrollmaterial allerersten Ranges darbieten, so stellte ich fest, daß ihre Angaben über den Anfangston der Gesänge die Fleischerschen Ansätze widerlegen. Sie besagen, daß dieser bestimmte Gesang mit D, jener mit F, ein dritter mit G anfängt usw.: das ist doch ein „sicherer Aufschluß“, aber auch ausreichend, um die ganze Theorie vom „ideellen Anfangston“ und alles, was daraus abgeleitet ist, ins Gebiet der Konstruktion zu verweisen. Dasselbe gilt von der „Tetrachordlehre“.

2. Wenn Fleischer meint, meine „Neumenkunde“ gebe keine Kunde von der „tonlichen, metrischen und rhythmischen Bedeutung der einzelnen Neumen“, so muß ich leider wiederholen, daß er bis heute keine Kenntnis von der zweiten (1912 erschienenen) Auflage der „Neumenkunde“ hat, in der gerade der Neumenrhythmus, die ich für eine metrische erkläre, drei Kapitel mit zusammen 80 (!) Seiten gewidmet sind. Der Vorwurf lückenhafter Literaturkenntnis, den ich gegen Fleischer erheben mußte, ist also nicht auf dem Wege, entkräftet zu werden.



3. Von dem „gregorianischen Ohre“ ist in meinem Bericht nirgendwo die Rede. Meine sämtlichen Einwendungen sind aus den mittelalterlichen Quellen begründet, auch nicht in „Legenden“ oder „Traditionen“. Daß in solchen Angelegenheiten „Protestanten gar nicht mitreden dürfen“, habe ich nicht gesagt. Die Geschmacklosigkeit aber vom „heiligen Geist des gregorianischen Ohres“ hätte sich Fleischer ersparen können.

4. Daß im Mittelalter am gregorianischen Gesange zum Teil wichtige Veränderungen vorgenommen wurden, weiß auch ich, und darüber ist in meinen Arbeiten, noch zuletzt in der „gregorianischen Formenlehre“ ausführlich gehandelt. Was aber Fleischer darüber sagt, berührt nicht die Frage der Neumenentzifferung, bewegt sich vielmehr in einer andern Richtung. Ich will hier auf diese Dinge nicht eingehen.

5. Da Fleischer mir mit meiner Polemik gegen seine Altersbestimmung des Amiatinerkodex (ich sprach von den sich darin findenden Neumen, die jünger sind, als die Hs. selbst) „gründlich heimgeluchtet“ hat, will ich ihm diesen Triumph gern lassen, bitte aber den Leser nachzusehen, was in der „Neumenkunde“, 2. Aufl., S. 102 darüber gesagt ist.

6. Wenn Fleischer auf die Sendung seines Buches an den Papst eine höfliche Empfangsbestätigung durch das päpstliche Staatssekretariat erhielt, so entspricht das durchaus den römischen Gepflogenheiten. Er irrt aber gewaltig, wenn er diese Höflichkeit als eine Zustimmung zur Methode und den Ergebnissen seines Buches umdeutet. Als Mitglied der päpstlichen Choralkommission unter Pius X. bin ich ziemlich gut darüber unterrichtet, wie man in den maßgebenden amtlichen Kreisen Roms über die von Fleischer behandelten Fragen denkt, und ich bin sicher, daß ihr Urteil über das Fleischer'sche Buch sich mit dem meinen deckt, daß insbesondere nicht die geringste Aussicht vorhanden ist, daß die „Germanischen Neumen“ die Choralkreform irgendwie beeinflussen könnten.

7. Fleischer bleibt dabei, daß er „das Neumenrätsel endgültig gelöst“ hat. Gut; und ich bleibe dabei, daß noch niemals ein so seltsames Buch über die mittelalterliche Musik in deutscher Sprache veröffentlicht wurde, wie seine „Germanischen Neumen“.

P. Wagner.

## Bücherschau

- Abramsen, Eric.** Elements romans et allemands dans le chant gregorien et la chanson populaire en Danemark. (Publ. de l'académie grég. de Fribourg, Suisse. Cah. XI.) 8<sup>o</sup>, 236 S. Kopenhagen 1923, P. Haase & fils.
- Andro, L.** (Therese Nie.) Marie Gutheil-Schoder. (Die Wiedergabe. Reihe 2, Band 10.) 16<sup>o</sup>, 31 S. Wien 1923, Wiener literarische Anstalt.
- Angeloni, D.** Il liutaio. Origine e costruzione del violino. 8<sup>o</sup>. Mailand 1923, Hoepli. 30 L.
- Anrep-Nordin, Birger.** Musikhistoriska avdelningen. Jubileumsutställningen i Göteborg 1923. 8<sup>o</sup>, 24 S.
- Archiv für Musikwissenschaft.** 5. Jahrg., 4. Heft (Dez. 1923).  
[Inhalt: Friedr. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils (Schluß). — Otto Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes. III. Wolfli von Lochammers Liederbuch, ein Denkmal Nürnberger Musikkultur um 1450. — Friedr. Kossmann, Die Melodie des „Wilhelmus von Nassouwe“ in den Lautenbearbeitungen des XVII. Jahrh. — Th. W. Werner, Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg.]
- Beiträge zur Musik und Musikwissenschaft,** hrsg. von Carl Stumpf. Heft 9. gr. 8<sup>o</sup>, III, 75 S. Leipzig 1924, J. A. Barth. 2.80 Gm.
- Bekker, Paul.** Gesammelte Schriften. Bd. 3. Neue Musik. 8<sup>o</sup>, XI, 207 S. Stuttgart 1923, Deutsche Verlags-Anstalt. 4.50 Gm.
- Benz, Richard.** Die Stunde der deutschen Musik. (Buch 1.) gr. 8<sup>o</sup>, VIII, 467 S. Jena 1923, Diederichs. 12 Gm.
- Bistron, Julius.** Joseph Marx. Bildnis des Menschen und des Künstlers. (Die Wiedergabe. Reihe 2, Bd. 9.) 16<sup>o</sup>, 104 S. Wien 1923, Wiener liter. Anstalt.
- Bonnert, Jean.** C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre. Nouvelle édit. revue et augmentée. 8<sup>o</sup>, 244 S. Paris 1923, Durand. 4 Fr.
- Brod, Max.** Sternenhimmel. Musik- und Theatererlebnisse. 8<sup>o</sup>, 263 S. Prag 1923, Orbis-Verlag, München, Kurt Wolff. 4 Gm.
- Bücken, Ernst.** München als Musikstadt. Die Musik, Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet von R. Strauß, fortg. v. A. Seidl. 7. und 8. Band. Kl. 8<sup>o</sup>, 130 S. Leipzig, E. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Das Büchlein Bückens will und kann, nach seinem knappen Umfang und nach dem Charakter der Sammlung in der es erscheint, natürlich nur einen raschen und flüchtigen Überblick über die Musikgeschichte Münchens geben. Namentlich die ältere Musikgeschichte der Stadt setzt noch jahrelange, selbstlose, stille Forscherarbeit voraus; denn die bereits vorhandenen Quellenwerke, an der Spitze Sandbergers Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso und die von ihm veröffentlichten „Münchener“ Bände der bayerischen Denkmäler umfassen nur eine bestimmte, kurze Spanne Zeit. Dazwischen liegen Lücken, die erst ausgefüllt werden müssen. München verdankt seinen Ruhm als Kunststadt und auch als Musikstadt den Wittelsbachern. Und doch blüht neben der höfischen Tonkunstpflege ein reiches, noch viel zu wenig beachtetes Musikleben in bürgerlichen und kirchlichen Kreisen, vor allem an Pfarr- und Klosterschulen. All das ist noch wenig erforschtes Gebiet, das der Erschließung harret. Hätte der Verfasser Kenntnis davon gehabt, er würde kaum von der „fehlenden Bodenständigkeit, vom Mangel des aus der Scholle Hervorkeimens“ der „gewachsenen Münchener Kunst und Kultur“ sprechen. Es ist notwendig, hier auf ein anderes Gebiet hinzuweisen, nämlich das der bildenden Künste. Wir wissen, daß Münchener Gotik und Münchener Barock einzig in ihrer Art dastehende Richtungen bedeuten. Jedenfalls hat sich der Münchener Boden, dem man mit dem Epitheton ornans „angetriebenes Fremdland“ durchaus nicht gerecht wird, zu allen Zeiten als recht fruchtbringend für alle Künste erwiesen. Wenn wir nur vom Geburtsorte der Meister ausgingen, dann dürften wir von keiner Pariser, römischen, Wiener oder Mannheimer Schule sprechen. — Im ersten, historischen Teile

ist das gedruckt vorhandene Material nicht vollständig (vgl. die Schulgeschichte Münchens) verwertet. Der unvermittelte Sprung von Lasso zu Porro wäre auszufüllen gewesen, nachdem bereits Instrumentalwerke Joseph Guamis im Druck vorliegen; Johann Martin Caesar bebaut zu Anfang des 17. Jahrh. bereits das Gebiet der Programmmusik. Wichtiger noch sind aber die Münchener Monodisten, die beiden hochbedeutenden Dichtermusiker Jakob Walde und Johannes Kuen, deren erste Lieder mit Basso continuo noch vor Heinrich Alberts Arien anzusehen sind. Über die ersten Operaufführungen, die nicht bei Hofe, sondern im Saale der Marianischen Kongregationen stattfanden, vielleicht bald nach den Florentiner und römischen Reformen, müßten erst eingehende Quellenstudien gemacht werden. Doch wäre die bereits 1643 aufgeführte, im Druck von 1659 vorliegende „Philothea“ erwähnenswert gewesen. Zu den „Vermissten“ zählen wir auch einen bedeutenden Instrumentalmeister, den allerdings später in Bonn und Stuttgart wirkenden Münchener Stadtpfeifersohn Johann Christoph Peß. Ferner hören wir nichts von der Münchener Nachblüte der Mannheimer Sinfoniker, die mit der Verlegung der Residenz Karl Theodors zusammenhängt. Daß die Münchener Kirchenmusikrenaissance glücklicherweise „weniger rein“ geblieben ist, läßt sich aus den direkten Beziehungen des Kreises Etts und seiner Freunde Schmidt, Hauber und Schinn zu Salzburg und Michael Haydn erklären. Die Haubersche Partiturenammlung auf der bayerischen Staatsbibliothek bezeugt es. Eine Heranziehung der handschriftlichen und gedruckten älteren Bestände derselben, oder wenigstens eingehendes Studium der Kataloge ist für eine Musikgeschichte Münchens unerlässlich. Die Fortsetzung von Otto Hartigs Geschichte der herzoglich bayerischen Hofbibliothek wird auch da kostbare Beiträge bringen. Glücklicher als die Musikgeschichte Altmünchens ist die des Neueren behandelt, auch nach Seite der Vollständigkeit hin. Daß hier schon manches wieder veraltet ist, vgl. z. B. die Kirchenchordirigenten, wo Ludwig Verberich (Dom), Alfons Singer (St. Joseph) und die Schola Gregoriana, Leiter Abt Schachleitner (Allerheiligenhofkirche) fehlen, erklärt sich wohl daraus, daß Büchen seit mehreren Jahren München nicht mehr aus eigener Anschauung kennt.

Bertha Antonia Wallner.

**Bulletin de la Société „Union Musicologique“.** III<sup>ème</sup> Année, 2<sup>d</sup> fasc. La Haye 1923, Martinus Nijhoff.

[Inhalt: Otto Ursprung, Der Hymnus aus Oxyrhynchos, das älteste Denkmal christlicher (Kirchen-)Musik. — Adolf Sandberger, Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Beethovenschen Pastoralsinfonie. — G. de Saint-Foir, Quatre Quatuors inconnus de Mozart. — Th. W. Werner, Das Fürstl. Institut für Musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. — Paul Nettel, Tschechische Musikwissenschaft (Eine Entgegnung).]

**Caillaud, M.** Notions d'acoustique physiologique et musicale. 8°. Paris 1923, G. Doin et A. Leduc, éditeurs.

**Dahms, Walter.** Musik des Südens. 4°, 421 S. Stuttgart 1923, Deutsche Verlags-Anstalt. Gz. 10.

**Dittberner, Siegfried.** Goldene Worte über Musik und Musiker. Gesammelt u. hrsg. 8°, XVI, 344 S. Leipzig 1923, E. F. Kahnt. 5 Gm.

**De Sourcauld, Louis.** Richard Wagner. Les étapes de sa vie, de sa pensée et de son art. gr. 8°, 482 S. Paris 1923, Hachette.

**Gérolde, Th.** Schubert. (Les Maîtres de la Musique.) 8°, 220 S. Paris 1923, Alcan. 7,50 Fr.

**Grünfeld, Heinrich.** In Dur und Moll. Begegnungen und Erlebnisse aus 50 Jahren. Mit einem Geleitwort von Gerhart Hauptmann. 8°, 282 S. Berlin [1923], Grethlein & Co.

**Sunziker, Rudolf.** Hans Georg Nägeli. Gedächtnisrede zur 150. Wiederkehr seines Geburtstags. 8°, 40 S. Winterthur 1924, A. Vogel. 1,75 Fr.

**d'Hurigny, Franz.** Tout ce qu'il faut savoir de l'Histoire de la Musique, des origines à nos jours. 8°, 76 S. Paris 1923, Editions du Fauconnier.

**Tro, Otto.** Diagnostik der Stimme. Anhang: ein prominenter Fall von Registerdivergenz: Michael Bohnen, eine Porträtstudie. 8°, 179 S. Wien 1923, Verlag Die Stimm- und Sprachbildung. 42 000 Kr.

- Martens, Frederic H. The art of the prima donna and concert singer. 8°. London 1923, Appleton. 12 sh. 6 d.
- Martin, William. Les Conditions de vie et de travail des Musiciens. 8°, 48 S. Genf 1923, Société des Nations.
- Maffon, Paul-Marie. Berlioz. (Les maîtres de la musique.) 8°. Paris 1923, F. Alcan. 7.50 Fr.
- Mersmann, Hans. Musik der Gegenwart. (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen.) gr. 8°, 83 S. Berlin [1924], J. Bard. 3 Gm.
- Milankovitch, Bogdan. Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst. 168 S. 1923.
- Namul, Peter. Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik. 124 S. Leipzig 1923, E. F. Kahnt.

Beide Werke beweisen, daß die Arbeit unserer seit etwa zwanzig Jahren in der Öffentlichkeit beachteten Klavierspieltheoretiker nicht vergeblich war. Was sie — Breithaupt, Caland, Steinhäuser, Teigel und andere — oft sich befehndend, im letzten Ahnen und Streben aber einig, an neuen Regeln für eine Lehre des natürlichen Klavierspiels aufstellten, ist durchgedrungen. Freilich ist alles noch in der Schwebel. Ein klassisches Werk fehlt noch, und die vorliegenden enthalten alle erst ein Gemisch von Wissen und Meinung, das keinen ganz überzeugt. Auch die beiden neuen Autoren erkennen an, viel von den anfangs genannten Schriftstellern gelernt zu haben, betonen aber zugleich ihren eigenen, vielfach abweichenden Standpunkt. Wie weit sie dazu berechtigt sind, bleibe hier unentschieden. Beide Werke sollen nur den mit klaviertechnischen Fragen beschäftigten Spielern oder Lehrern als belehrend angezeigt werden. Man vergleiche ihre Darlegungen mit denen der bekannten Vorkämpfer des natürlichen Klavierspiels.

Das umfangreichere und anspruchsvollere — in der Tat auch wohl gehaltreichere Werk ist das von Milankovitch. Es versucht sowohl eine physiologische Grundlegung des Klavierspiels und geht auch auf den Zweck dieser Bewegung, den musikalischen Vortrag, genauer ein. Summarischer und abgekürzter verfährt Namul, bei dem die Vortragsfrage nicht zur Sprache kommt.

H. Wegel.

- Nagel, Willibald. Beethoven und seine Klavierfonaten. 2., wesentl. veränd. u. verb. Auflage. 2 Bände. gr. 8°, VIII, 248 S. u. VIII, 415 S. Langensalza 1923/24, Beyer & Söhne. 12 Gm.

- Peters, Illo. Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik. (Mathematisch-physikalische Bibliothek. 55.) fl. 8°, IV, 35 S. Leipzig 1924, Teubner. —.80 Gm.

- Piqueras, J. Rubio. Música y músicos toledanos. 8°, 120 S. Toledo 1923, Verlag von Peláez.

Die vorliegende Studie zur Musikgeschichte Toledos verbreitet sich zunächst über den mozarabisch-gotischen Choral, der nach altspanischen Bischöfen auch die Bezeichnung „Eugenianisch“ bzw. Isidorianisch trägt. Die Frage über Provenienz, ob gregorianischen oder byzantinisch-jüdischen Ursprunges, wird offen gelassen. Nur wenige der heute gebräuchlichen mozarabischen Kultgesänge haben ihre ursprüngliche Reinheit bewahrt. Eine Anzahl spanischer Choralmelodien verlor an Bedeutung durch unpaläographische Transskribierung der die Form der Punktneumen aufweisenden notae usuales. Einheimische Benediktinermonche mühen sich gegenwärtig, Verunstaltungen der Notenbilder, wie sie vor 150 Jahren beispielsweise der wenig erfahrene Toledaner Kapellmeister Jerónimo Romero in der Lorenzana-Ausgabe vornahm, wiedergutzumachen. Interessant ist der Hinweis, daß sowohl von seiten der Kluniazenser wie gelegentlich der von Pius V. in die Wege geleiteten Reform dem Gesang der spanischen Liturgie der Untergang drohte. — Nach stüchtigem Exkurs über die in Toledo erhaltenen Choralbücher, die großenteils auf Anregung der Kardinäle Mendoza, Cisneros, Siliceo und Tabera entstehen, bietet die Schrift eine Rundschau hinsichtlich der von 1595—1820 gedruckten Weihnachtsvillancicos, deren Komponisten durchweg ansässige Kapellmeister sind. Die älteren Stücke genannter Art schließen sich stilistisch an die spanischen Großmeister des 16. und 17. Jahrhunderts an, indes die langgedehnten, oft monotonen Kantatenvillancicos der Spätzeit die defakzenten Manieren der fremdländisch aufgepuzten Opern-Tonadillas verraten. Außerdem finden sich im Toledaner Domarchiv nahezu 50 wertvolle Chor-

bücher mit Motett- und Messkompositionen berühmter Niederländer, insbesondere Josquin, Hobrecht und Crequillon, dann der spanischen Meister Guerrero, Morales und Vitoria, endlich der aus den Münchener Codices 133/199 bekannten Tonsetzer Galán, Patiño, Beana, Torres und Durón. Zu den „libros de atril“ gesellt sich eine erhebliche Zahl von „papeles“ Toledanischer Domkapellmeister, so daß sich der kirchenmusikalische Bestand auf etwa 670 Komponisten verteilt. Merkwürdigerweise birgt das Kathedralarchiv auch Profanmusik; sogar die Deutschen Haydn und Wagner sind vertreten.

Nachdem der Verfasser auch die Schätze der Provinzialbibliothek, wie die Codices des Kardinals Lorenzana und die mit dem Namen Delfin betitelten Lautentabulaturen des Narvaez gewürdigt hat, führt er uns in breitangelegter Statistik die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu Toledo tätigen Kapellmeister, Sänger und Instrumentalisten, nach Kategorien geordnet, vor Augen. Darunter treffen wir ganz bedeutende Komponisten, wie Lobo, Risco, Bermeja, Garay, Miciejes, Ardanaz, Paredes, Ambiola und in der Neuzeit Hugaldo. Dem berühmten Cristobal Morales, welcher als „Racionero de Tenor“ von 1545—1547 die Toledaner Domkapelle leitete, aus gesundheitlichen und finanziellen Gründen in die Dienste eines andalusischen Hidalgo zurückkehrt und nach der 1553 erfolgten Wiederwahl stirbt, widmet der Autor im Anhang mehrere die Forschungen Pedrells weit überholende Kapitel, die zugleich einen traurigen Einblick in die Parteiwirtschaft der damaligen Domherren gewähren. Der Verfasser schließt mit einem Ausblick auf die modernen Musikverhältnisse der Stadt Toledo, wobei er besonders eingehend die künstlerischen Leistungen eines Baños, Cereceda, Sanz und Cabezas wertet. Möchten auch die anderen Großstädte Spaniens mit einer solchen Studie bald bedacht werden, damit die noch immer ziemlich rückständige musikhistorische Forschung der Pyrenäenhalbinsel etwas gehoben wird.

Albert Geiger.

Kefoullé, Robert. La Sonate pour piano. 8°. Orléans 1923, Paul Pigelet & fils.

Robert, P. L. La bataille romantique. 30 S. Rouen 1924, Lainé. 2 Fr.

Savill, Agnes. Music, Health, and Character. 8°. London 1923, John Lane. 7 s. 6 d.

[Scheurleer, D. J.] Muziekhistorisch Museum van Dr D. F. Scheurleer. Catalogues van de Musiekwerken en de Boeken over Muziek. 2 Bde., je ca. 400 S. mit je 32 Tfn. Ausg. in 200 Exempl. Im Haag 1924, M. Nijhoff. 40 Fl.

Schneider, Charles. Essai de Critique Musicale. 8°, 96 S. Neuchâtel [1923], Nestlé.

Schneider, Louis. Hervé. Charles Lecocq. 8°, 284 S. Paris 1924, Perrin.

Schwartz, Rudolf. Merkbüchlein für Gesangstudierende. kl. 8°, 32 S. Leipzig [1923], Kahnt. 1 Gm.

Servières, Georges. Saint-Saëns. (Les Maîtres de la Musique.) 8°, 220 S. Paris 1923, Alcan. 7.50 Fr.

Singer, Kurt. Bruckners Chormusik. gr. 8°, 136 S. + 10 S. Notenbeil. Stuttgart 1924, Deutsche Verlagsanstalt. 4.50 Gm.

Singer, Kurt. Vom Wesen der Musik. Psychologische Studie. (Kleine Schriften zur Seelenforschung. Heft 7.) 8°, 45 S. Stuttgart 1924, J. Puttmann. —.95 Gm.

Skrjabin, Alexander. Prometheusche Phantasien. Übersetzt u. eingeleitet von Oskar v. Niesemann. 8°, 111 S. Stuttgart 1924, Deutsche Verlagsanstalt. 5 Gm.

Stapper, Richard. Grundriß der Liturgik. In „Lehrbücher zum Gebrauch beim theologischen Studium“. Dritte und vierte Auflage. 8°, VIII und 262 S., 1922. Münster i. W., Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Das zum Gebrauch bei Vorlesungen und zum Selbstunterricht bestimmte, praktisch und übersichtlich eingerichtete Lehrbuch kann dem empfohlen werden, der sich mit den Einrichtungen und der Geschichte des katholischen gottesdienstlichen Kultus vertraut machen will, ohne zu der eingehenden Arbeit B. Thalhofers (2. Aufl. von L. Eisenhofer, 1912) zu greifen. Er findet neben einem einleitenden Aufsatz über die Geschichte der Liturgik einen allgemeinen Überblick über die liturgischen Formen, Sachen, Räume und Zeiten, über die Liturgie des Gebets und des Messopfers als der beiden Hauptstücke kirchlicher Andacht und über die Liturgie der Sakramente. Reichliche und zuverlässige Literaturangaben helfen dem tiefer Strebenden weiter. Th. W. Werner.

**Thistleton, Frank.** The Art of Violin Playing. 8°. London 1924, „The Strad“ Office. 7/6 sh.

**Vercheval, H.** Dictionnaire du Violoniste. 8°. Paris 1923, Saintes.

**Waltershausen, Herm. Wolfgang v.** Orpheus und Eurydike [von Gluck]. Nr. 4 der Sammlung „Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen“. 8°, 171 S., 1923. Drei Masken-Verlag München.

Die mit praktischer und organisatorischer Tätigkeit erfüllte Pause von zwei Jahren, die das vorliegende Buch von seinen Vorgängern, Abhandlungen über die „Zauberflöte“, das „Siegfried-Idyll“ und den „Freischütz“, trennt, hat dem Verfasser eine derart mächtige Fülle theoretischen und ästhetischen Stoffs zugeführt, daß ihre Sichtung, Verarbeitung und schließliche Eingliederung in den Bezirk um Gluck den größten Schwierigkeiten begegnen mußte, die nicht auf der ganzen Linie völlig bezwungen wurden. Will man sich, was durch die immer fesselnde Art der Darstellung erleichtert wird, schon gefallen lassen, in einer außergewöhnlich breiten Einleitung (77 Seiten) an das vom Titel verheißene Thema herangeführt zu werden, so sieht man ungern, wie der an ihrem Schluß erreichte Höhepunkt der Anschauung nur noch auf eine verhältnismäßig kurze Strecke in das Buch hineinwirkt. Aus der sehr geistvollen Gegenüberstellung Glucks mit Wagner ebnet sich nämlich ungezwungen die Grundlage, aus der die einleuchtende Fragestellung herauspringt, die den tenor des Ganzen hätte abgeben können: Orpheus als Sinnbild der Problematik eines im Menschlichen verwurzelten Künstlerturns. Ist die Operngeschichte wirklich in so hohem Grade Textbuchfrage, daß etwa der Konflikt des Künstlers zwischen Phantasie und Realität, wie er nach Waltershausens richtiger Deutung in Glucks Werk zum Ausdruck kommt, von der Dichtung aus nicht auch in die Musik hineinwirke und in dieser Wirkung darzustellen sei? Statt dessen beschäftigt den Verfasser eine nützliche und mit philologischer Tugend durchgeführte Vergleichung der Wiener Partitur mit der der Umarbeitung für Paris, die besser im Kommentar unterzubringen gewesen wäre, und die eine Unterlage für die Schlussausführungen über die Fragen nach der Stellung des Werkes innerhalb des Spielplans einer modernen Bühne doch nur in elementarem Sinne gibt. Da der Verfasser — wir spüren jedes Mal eine Erhöhung der Temperatur des Vortrags — sich in die Tragik des Künstlers mit liebender Seele versenkt hat, so hätten wir uns von der Anwendung des treffenden Grundgedankens auf den die Musik behandelnden Teil Vieles und Gutes versprochen. Im Einzelnen gibt das Buch, ästhetische Reife und praktische Erfahrung glücklich verbindend, starke und tiefe Anregungen. Von den Argumenten, deren Stichhaltigkeit zu überprüfen wäre, sei hier nur eines erwähnt und der Verfasser bei seiner Bezeichnung der Wirkung tonaler Beziehungen durch den Opernakt (S. 63) auf N. Steglachs Arbeiten in dieser Zeitschrift (III, S. 518 und 613) verwiesen, die Handel betreffen. Die stilistische Unart, den verstärkten Artikel noch durch das Wort „letzter“ zu unterstreichen, statt: „das Werk“ zu sagen: „dieses letztere Werk“ (S. 22, 26, 88) führt schließlich (S. 151) zu einer Katastrophe.

Th. W. Werner.

**Weber, E. M. v. Euryanthe.** Textl.-musikal. Neueinrichtung v. Erich Band. fl. 8°, 39 S. Stuttgart [1923], Werthold & Schwerdtner. — 40 Gm.

**Widor, Ch. M.** Initiation Musicale. 8°, 160 S. Paris 1923, Hachette.

**Will, L. Ch.** L'Art du Carillon. 8°, 24 S. Straßburg, Selbstverlag. (Secr. de la Bibliothèque universitaire et régionale de Str.)

### Dissertationen

**Gehlhoff, Gerhard.** Beiträge zur Entwicklung von Volksliedmelodien. Eine vergleichende Liedstudie. (Berliner Diss. 1924.)

## Neuausgaben alter Musikwerke

**Carl Philipp Emanuel Bach-Album.** Eine Auswahl von Klavierstücken aus den Werken von Emanuel Bach. Mit Fingersatz, Pedalzeichen, Vortragsbezeichnung, Metronomisierung und Verzierungsausschreibung versehen, begleitet von einer Einführung und einigen Notentext-erläuterungen hrsg. von Elisabeth Caland. 4<sup>o</sup>, 88 S. Magdeburg 1923, Heinrichshofens Verlag.

Aufgabe aller künftigen Neuausgaben Ph. E. Bachscher Klaviermusik muß es sein, hinreichend Bekanntes nicht immer wieder abzudrucken<sup>1</sup>, sondern möglichst auch in Handschriften und zeitgenössischen Drucken verborgene Schätze ans Licht zu ziehen. Teilweise versucht dies das vorliegende Album, das die Pflege Ph. E. Bachscher Kunst bei weitesten Kreisen, vorzüglich auch im Rahmen des Unterrichts und des häuslichen Spiels, sehr wohl zu fördern geeignet ist. Von klavier-technischer und pädagogischer Seite aus Fingersatz- und Verzierungswesen, und damit grundlegende Fragen für die heutige Wirkung dieser Musik zu erörtern, war die Herausgeberin besonders berufen. Dabei geht sie mit Recht auf Theorie und Praxis des Komponisten selbst zurück. Dagegen vermag sie der Erscheinung Ph. E. Bachs historisch und von ihrer Umwelt aus nur schwer beizukommen. Hier ist sie meist ganz unselbständig im Urteil und hat dabei gerade das Beste aus der Literatur (z. B. die Arbeiten von R. Steglich, Bachjb. 1915 und H. Jalowez, *EMG* 1910/11) nicht genügend ausgewertet. Das „Verändern Beym Wiederholen“ hätte aus der ganzen Praxis der Zeit heraus verständlicher, Beziehungen der kleinen Charakterstücke zu Frankreich aufgedeckt werden können. Selbst wenn man in dieser Hinsicht von einer für den praktischen Gebrauch geschaffenen Auswahlsgabe nicht viel mehr als eine allgemeinverständliche, knappe und warmherzige Würdigung der Persönlichkeit Ph. E. Bachs und seiner Klaviermusik zu erwarten brauchte, möchte man doch den verschönderten Stil der Darstellung gern missen, auf den zweifellos die Art H. Schenkers im ungünstigen Sinne gewirkt hat. Somit liegt die Hauptbedeutung dieses Albums in der praktischen Werbearbeit für Ph. E. Bachs Kunst. Willi Kahl.

**Beethoven, Ludwig van. Fidelio.** Kleine Partitur-Ausgabe. Mit Einführung von Wilhelm Altmann. 8<sup>o</sup>, XX, 668 S. Leipzig [1923], Ernst Eulenburg.

Der „Zauberflöte“ ist verhältnismäßig rasch die Taschen-Partitur-Ausgabe des „Fidelio“ gefolgt, in der Text- und Musikkfassung der dritten, Treitschkeschen Bearbeitung, mit sämtlichen vier Ouvertüren und mit einer gediegenen Einleitung Wilhelm Altmanns, die über die Entstehungsgeschichte des Werkes, das Schicksal der ersten Aufführungen und ihre Würdigung durch die Kritik der Zeitgenossen, das Verhältnis der drei Fassungen und die einzelnen Ausgaben sich mit aller Ausführlichkeit verbreitet. Hoffen wir, daß den beiden ersten Schicksalswerken der deutschen Oper bald die Ausgabe des „Freischütz“ nach dem Berliner Autograph folgt, das textkritisch so manche Überraschungen bringen wird! A. E.

[Heikki Klemetti.] Zusammenstellung und Bearbeitung der Musik zu Vallis Gratiae, Legendenspiel in acht Bildern von Amos Anderson. 55 S. Helsingfors 1924, Verlag Amos Anderson.

Der ausgezeichnete finnische Musikforscher hat zu einem Legendenspiel, dessen Inhalt sich ungefähr mit G. Kellers Novelle „Die Jungfrau und die Nonne“ oder Maeterlincks „Schwester Beatrix“ deckt, die passenden weltlichen und kirchlichen Musikstücke ausgewählt und der Handlung mit größtem Feinsinn angepaßt: Stücke aus Paumanns „Fundamentum“, Chansons von Dunstaple und Binchois, Hymnen, Messen- und Motettenteile von Dufay, Brumel, Genet, Obrecht, Odeghem, Josquin, de la Rue, Melodiengut aus dem finnischen Volkschatz usw. Das alles geht merkwürdig gut zusammen und gewinnt in seiner Anwendung neuen Klang und Sinn. A. E.

**Leo, Leonardo.** Concerto per Violoncello in re magg. riveduto e ridotto con accomp. di Pianoforte, da F. Cilèa e S. Viterbini. Mailand [1923], G. Ricordi & C.

<sup>1</sup> So beschränkt H. Schenker seine vielfach stark überschätzte Auswahl von Klavierwerken Ph. E. Bachs auf Stücke aus den durch E. F. Baumgart (Leuckart 1843) und R. Krebs (Breitkopf & Härtel, Urtextausgaben klassischer Musikwerke, 1895) längst zugänglich gemachten Sonaten, Phantasien und Rondos „für Kenner und Liebhaber“.

Locatelli, Pietro. Sonate en ré maj. Hrsg. von Jos. Debour. Réalisation des basses chiffrées par Jos. Jongen. Paris, Lemoine.

Maichelbeck, Franz Anton. Zwei Klavier-Sonaten op. 1, Nr. I u. II. Für den praktischen Gebrauch einger. v. Wilh. Weckbecker. Wien 1923, Universal-Edition.

Über das Leben des Organisten und Priesters zu Freiburg i. Br. Franz Anton Maichelbeck (1702—1750) hat uns der fleißige Ernst von Werra unterrichtet (Kirchenmus. Jahrb. 1897, S. 28—30); über seine Werke Max Seiffert (Gesch. der Klaviermusik, S. 331 ff.). Neugedruckt war bisher von seinen Stücken nicht ein einziges. Nun legt Wilhelm Weckbecker einen Neudruck der beiden ersten Sonaten (D dur, F dur) aus Maichelbecks op. 1, der „auf dem Clavier spielenden und das Gehör vergnügenden Caecilia“ (Augsb. 1736) vor, und gelangt hoffentlich dazu, auch die übrigen sechs Sonaten zu veröffentlichen. Denn diese beiden Sonaten zeigen einen sehr feinen Musiker und ein eigentümliches Stadium südwestdeutscher Klavierkunst. Seiffert hat mit einer Reihe von Beispielen den Beweis geliefert, wie stark Maichelbeck in seinem Klavierstil von der Kunst der spezifischen italienischen Klaviermeister abhängig ist (Alberti, Domenico Scarlatti) — hat M. doch seine Lehr- und Wanderjahre in Rom verbracht. Gerade diese ersten beiden Sonaten zeigen, wie sehr die italienische Geigenmusik auf die Klaviermusik befruchtend wirken konnte: Stücke wie das „Spiccato“ der ersten Sonate mit seiner prachtvollen „Legato“-Variation im ungeraden Takt, wie die Giga, das Allegro und die Aria der zweiten Sonate sind Übertragungen von Violinfoliomusik im gleichen Sinn, wie Kuhnaus Sonaten Übertragungen von Trio-Sonaten. Mit diesen Stilelementen verbinden sich klaviermäßige Wendungen und Stücke (der prächtige „Buffone“ der 1. Sonate, der an das Scherzo der F dur-Violinsonate Beethovens erinnert), fast ohne sich mit ihnen zu mischen. Der Herausgeber hat sorgfältig gearbeitet, Originaltext und Zusätze genau unterschieden; ein paar der Stücke hat er in durchaus zulässiger Weise zu einer vierstimmigen Suite für Violine und Klavier zusammengestellt und dabei den Klavierpart vollgriffig „aufgefüllt“.

Naumann, J. G. Klaviersonate in B dur. — J. Chr. Bach, Klaviersonate in Es dur, op. 5, Nr. 4. Neu hrsg. von Robert Sondheim. (Werke aus dem 18. Jahrh. Sammlung Sondheim Nr. 16.) Berlin und Basel 1923, Edition Bernoulli.

Von J. G. Naumann hat Sondheim schon zehn höchst reizvolle Klavierstückchen vorgelegt, Bearbeitungen von Ballettmusikstücken. Diese zweistimmige B dur-Sonate, aus einem einleitenden „singbaren“ Larghetto und einem zweiteiligen Allegretto bestehend, das einen Haydn'schen Typus verjährt, verweicht, ist angenehme Musik ohne Tiefgang: viel wertvoller und auch geschichtlicher bedeutender ist die folgende, ebenfalls zweistimmige Es dur-Sonate J. Chr. Bachs. Der außerordentliche Einfluß des jüngsten Bach auf Mozart wird schon im ersten Satz offenbar: der Übergang zur Triolenbegleitung im 2. Thema ist typisch, weniger freilich die etwas zu brillante und ungewichtige Haltung der Durchführung. Aber im Schlußsatz, einem Allegretto in Liedform, kommt ein Thema, das Mozart sich tief eingepägt und ihm zu einer seiner schönsten Anregungen die Grundlage geliefert hat. Man vergleiche:

Bach:

*p* molto cantabile

Mozart, Saide. Tempo di Minuetto grazioso.

Ru - he sanft, mein hol - des Le - ben,



Damit ist wieder einer der Zusammenhänge aufgedeckt, die zwischen Mozart und dem Londoner Bach bestehen — Zusammenhänge, deren die demnächst erscheinende, von Landshoff herausgegebene Sammlung Bachscher Arien noch eine große Zahl enthüllen wird. A. E.

**Palestrina, Gio. Pierluigi da. Stabat Mater.** Einger. v. R. Wagner. 8°, IV und 20 S. Kleine Partitur. Wien [1923], Philharmon. Verlag.

Das Anregende bei der Ausgabe von Palestrinas bekanntestem Stück ist die Bearbeitung Wagners. Sie dramatisiert gleichsam den Vorgang; vergleicht man sie etwa mit der Wöllner'schen Bearbeitung, die übrigens von Wagner abhängig ist, so sieht man deutlich, wie Wagner immer extremere Dynamisierung gewählt hat, wie ihm die einfache Zweichörigkeit nicht genügte, wie er zu neuen Unterteilungen griff: Soli, Halbchor, voller Chor und Soli, Halbchor und Soli vereinigt; zweimal vor dem Tutti vereinigt er auch die Soli der beiden Chöre, was für den Laien, der vielleicht nicht weiß, daß Palestrina keine Stimmverdopplungen kennt, das Partiturbild verwirrt. Die Neuausgabe, der wieder Hans Gál ein kurzes Vorwort vorausgeschickt hat, ist weniger als Palestrina-Ausgabe, denn als Dokument der Auffassung der Romantik von altklassischer Musik wertvoll. A. E.

**Peurl, Paul. Deutsche Variationensuite in Fdur über die Noten f, g, a.** Aus dem Jahre 1611. Für B. u. Kl. bearb. von Hjalmar v. Darnöck. Berlin [1924], Naabe & Plothow. 1.50 Gm.

Der Herausgeber hat die siebente aus Peurls „Newe Padouan Intrada Danc und Galliarde“ (Münch. 1611) in der Form bearbeitet, daß er Oberstimme und Baß im wesentlichen unangetastet ließ, die Mittelftimmen aber handgerecht vereinfachte. Das geniale Werkchen für die geläufigste Form der Hausmusik zu gewinnen, ist eine gute Sache: die feinsten Feinheiten (etwa die Imitation der 2. Viola zu Beginn des zweiten Teils der Paduana) gehen dabei freilich verloren, und der innerste Sinn dieser Gemeinschaftsmusik auch; sie wird sofort in das falsche Licht des „Vortragsstückes“ gerückt. A. E.

**Raimund-Liederbuch.** Lieder u. Gesänge aus Ferdinand Raimunds Werken. Vorwort u. Bemerkungen z. Text: Wilhelm A. Bauer. Bemerkungen z. Musik: Hedwig Kraus. Wiener Druck. Wien 1924, E. P. Tal & Co. 250 000 Kr.

**Senallié fils, Jean Baptiste.** Sonate en mi majeur. Hrsg. von Jos. Debroux. Réalisation des basses chiff. par Jos. Jongen. Paris, Lemoine.

**Tessarini, Carlo.** Sonate en rémaj. Hrsg. von Jos. Debroux. Réalisation des basses chiff. par Jos. Jongen. Paris, Lemoine.

**Vivaldi, Antonio.** Sonata in Re maggiore per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di Ottorino Respighi. Mailand, Ricordi.

## Mitteilungen

In der Vereinigten Ortsgruppe Bern-Freiburg-Solothurn der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat Prof. Dr. Peter Wagner einen Vortrag über „Die Beziehungen von Morgenland und Abendland in der mittelalterlichen Musik“ gehalten,

Prof. Dr. Hans J. Moser behält sich vor, auf die Kritik Prof. Paul Eichhoffs über seine Luther-Ausgabe wegen seines grundsätzlich abweichenden Standpunkts zu antworten.

In der Festnummer zum 25 jährigen Bestehen der Mannheimer Geschichtsblätter, hrsg. vom Mannheimer Altertumsverein (Jan./Febr. 1924) macht Prof. Dr. Friedrich Walter unter dem Titel „K. M. von Weber in Mannheim und Heidelberg 1810 und sein Freundeskreis“ höchst wertvolle Mitteilungen über die Mannheimer Theater- und Musikverhältnisse um die Jahrhundertwende, über die Familie Weber, über den Weberschen Freundeskreis, vor allem über Gottfried Weber, und über Carl Marias Aufenthalt in Mannheim und Heidelberg. Der Artikel ist

nicht bloß lokalgeschichtlich wertvoll, sondern einer der bedeutendsten Beiträge zur Biographie Webers.

In Halle a. S. ist am 9. Dez. 1923 ein „Hilfswerk zur Förderung des musikwissenschaftlichen Studiums an der Universität Halle-Wittenberg“ gegründet worden. Hervorgegangen ist es aus Kreisen der jungen Musikwissenschaftler, „um von sich aus einmal durch Veröffentlichung bisher ungedruckter seltener theoretischer und praktischer Werke, sowie musikwissenschaftlicher Arbeiten die Musikwissenschaft zu beleben und zu fördern. Dann aber möchte das Hilfswerk auch die Arbeitsmöglichkeiten der Musikstudierenden durch Bereicherung der Seminarbibliothek u. a. m. erweitern. In Musikaufführungen kleineren und größeren Rahmens sollen Kunstwerke vergangener Generationen und Kunstübungen, sowie auch der jungen und jüngsten Musik zum Erklingen gebracht werden“. Das erste Kammerkonzert der begrüßenswerten Vereinigung, deren Protektor der Rektor der Universität, Geheimrat Prof. Dr. von Stern, ist und dessen Ehrenausschuß u. a. Prof. Schering, Prof. Moser, u. M. D. A. Nahlwes angehören, hat bereits stattgefunden; aus den Mitteln des Hilfswerkes ist ferner schon die Drucklegung einer Studie von Arnold Schering in Angriff genommen.

Die Autographenversteigerung, die das bekannte Antiquariat Karl Ernst Henrici in Berlin am 28. und 29. Januar als 85. Auktion veranstaltete, enthielt auch diesmal eine reiche Abteilung von eigenhändigen Schriftstücken zur Musik- und Theatergeschichte. Das Ergebnis war insofern bemerkenswert, als zum ersten Male in der Nachkriegszeit der Verkauf wieder zu Goldpreisen erfolgte, wobei im allgemeinen — wenigstens bei den Hauptstücken — der früher übliche Preisstand erreicht wurde. Den weitaus höchsten Preis von 1450 M (außer den 10 % Aufgeld) erzielte ein Brief Franz Schuberts an den Verleger H. A. Probst in Leipzig über die Herausgabe des Klaviertrios Es dur, op. 100. Nach der dem Katalog beigegebenen Nachbildung hat der Brief folgenden Wortlaut (wir geben ihn wieder, obwohl er schon von N. Linnemann in der Ristner-Festschrift veröffentlicht worden ist):

„Wien den 10. May 1828

Euer Wohlgeb.

Hiermit übersende ich Ihnen das verlangte Trio, obwohl unter dem Preis von 60 fl. Münze ein Lieder- oder Clavierheft verstanden war, nicht aber ein Trio, wozu 6mahl soviel Arbeit nöthig ist. Um indessen endlich einen Anfang zu machen, so ersuche ich nur um bald möglichste Auflegung, und 6 Exemplare zu schicken. Die im letzten Stücke angezeigten Abkürzungen sind aufs genaueste zu beobachten. Lassen Sie es ja von tüchtigen Leuten das erstemahl produciren, und sehen besonders im letzten Stücke bey Veränderung des Tactes auf fortwährend gleichmäßiges Tempo. Die Menuett im mäßigen Tempo durchaus piano, hingegen das Trio kräftig, außer den angezeigten p u. pp. In Erwartung der baldigsten Herausgabe

verharre ich

mit Hochachtung

Ihr Ergebener  
Frz. Schubert.“

An zweiter Stelle folgt mit 470 M ein ungedrucktes, kurzes undatiertes Schreiben Beethovens an seinen Freund Nikolaus v. Zmeskall (vom Jahre 1813?):

„Lieber Zmeskall.

Ich speise heute bey Maelzel sollten sie aber nachmittags zu Hause seyn, so besuche ich sie vielleicht, ich hatte mir eben vorgenommen, morgen zu ihnen zu schicken, da wir unsz lange nicht gesehen — ganz

Ihr

Beethoven.“

Ebenfalls bisher unveröffentlicht ist ein für 72 *M* verkaufter Brief, dem durch die Persönlichkeiten des Absenders und Empfängers doppelte Bedeutung zukommt: ein im Auftrage Glucks von dessen Hausabbe und Sekretär an Joh. Friedrich Reichardt in Berlin gerichtetes Schreiben, daß dieser in den Bruchstücken seiner Selbstbiographie (s. Allg. musik. Ztg. XV, 669) erwähnt. Der „verbindliche Brief des großen Künstler“ lautet:

„Wien den 11<sup>ten</sup> Novembre  
1783.

Werthester Freund!

Wenige Tage nach Ihrer Abreise bin ich mit einem Kopf Rumatismus, und Catar überfallen worden, welcher mich noch bis dato Martert, und Ursach ist, daß Sie vielleicht das verlangte Portrait ehender, als meine Antwort auf dero sehr angenehmen Brief erhalten haben. Ich wünsche nichts so sehr, als Ihren Plan künftiges Frühjahr vollziehen zu können, und mit Ihnen und Klopstock, einige Zeit in angenehmen Umgang leben zu können, Meine Gemahlin welche sich Ihnen schönstens Empfelet, ist mit mir einerlei Gesinnung, nur wahren wir verschiedener Meynung wegen Ihres Portraits, denn sie wollte daß ich die Unkosten diesfahls entrichten sollte, alleine ich behauptete daß man sich den Beyfahl eines gelehrten Tonkünstlers durch geschenecke nicht erkaufen müsse, will also lieber vor grob, als vor niederträchtig passiren. Adieu Liebster Freund.

Dero aufrichtigster Diener  
Gluck.“

Ein eigenhändiges Musikmanuskript Mendelssohns mit vier ungedruckten Gelegenheitskompositionen aus den Jahren 1840/41 brachte 280 *M*, musikalische Albumblätter Liszts und Lorzings (1840 und 1850) 190 und 180 *M*. Sie sind dem Stammbuch des Leipziger Opersängers Heinrich Schmidt (1809 — c. 1855) entnommen, der mit vielen bedeutenden Musikern der Zeit in Verkehr stand; der Katalog verzeichnet Briefe an ihn von Mendelssohn, Schumann, Lorzing, Spontini, Marschner, Rob. Franz u. v. a. — Hervorzuheben sind ferner mehrere unbekante Briefe Wagners an den Bibliothekar E. Anders aus der Pariser Zeit (1839—1841), darunter ein hübscher „Poetischer Auszug aus der Geschichte der Ouvertüre von Richard Wagner“ (Preise zwischen 50 und 70 *M*), 50 Briefe von Cosima Wagner an den Kammerherrn Frhr. von dem Knesbeck (125 *M*), 11 Briefe von Henriette Feuerbach an Joh. Brahms (75 *M*) und ein Brief Hugo Wolfs an seinen Freund D. Grohe in Mannheim vom Jahre 1890 (210 *M*). — Den Schluß der Musikgruppe bildet eine reichhaltige Sammlung von Aufsätzen, Briefen, Entwürfen und anderen Schriftstücken von und an Goethes Freund Carl Friedrich Zelter, die aus dem Nachlaß seiner Tochter Doris stammen und wertvollen Quellenstoff zur Kenntnis der Persönlichkeit des Leiters der Berliner Singakademie als Künstler und Schriftsteller bieten. Die im Katalog mitgetheilten Stichproben aus den 54 Reisebriefen des Rheinsberger Kapellmeisters Joh. Sam. Pössin (1753—1821) an seinen Freund Zelter lassen eine Veröffentlichung dieser für die Musik- und Zeitgeschichte wichtigen Briefreihe wünschenswert erscheinen. G. Kinsky.

Herr Dr. D. E. Deutsch läßt uns im Namen des Verlags Wiener Drucke und der beiden Herausgeber der Raimund-Lieder folgende Erwiderung auf die Ausführungen Dr. A. Drehs im Dez.-heft der ZfM zugehen: „Mit Rücksicht darauf, daß für weitere Kreise die Einzelheiten dieses Streitfalls nicht von Bedeutung sind, stellen wir den ganzen Sachverhalt in einem allen Interessenten kostenlos zugehenden Memorandum ausführlich dar und geben im Folgenden nur eine kurze Übersicht seines wesentlichen Inhalts:

1. Unser Plan ist nachweislich der ältere.
2. Der Verlag Schroll hat die ihm angebotene Zusammenarbeit abgelehnt.
3. Unsere Liebhaber-Ausgabe ist trotz der uns nachträglich in den Weg gelegten Schwierigkeiten nur mit geringen Mängeln behaftet, während die mit wissenschaftlichen Ansprüchen auf-

tretende Ausgabe von Schroll mehrfach fehlerhaft ist, ihr zugängliche Quellen (z. B. Handschriften der Wiener National-Bibliothek, die uns verschlossen waren) unbenutzt ließ und textlich überhaupt nicht revidiert wurde.

4. Durch die Haltung des Verlags Schroll und die offenbar gedrängte Arbeit seines Herausgebers ist eine kulturhistorisch wertvolle, aber verlegerisch nicht dankbare Idee von beiden Seiten unvollkommen gelöst worden, was umso bedauerlicher ist, als keine Aussicht besteht, daß dieses Buch noch einmal erscheinen wird“.

Wir möchten damit die Diskussion an dieser Stelle schließen.

Wie wir zu unserer Freude erfahren, kann die „Neue Musik-Zeitung“ in Stuttgart unter der Leitung von Dr. Hugo Hölle am 1. April ihr Erscheinen wieder aufnehmen.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, wird darauf aufmerksam gemacht, daß Erwin Lendvai nicht, wie im letzten Heft mitgeteilt wurde, von der Hamburgischen Universität als Dozent berufen worden ist, sondern daß er lediglich einen zeitlich begrenzten, auf die zweite Hälfte des Winter-Semesters 1923/24 beschränkten Lehrauftrag für das öffentliche allgemeine Vorlesungswesen der Universität erhalten hatte.

Im Beitrag von Albert Geiger im letzten Heft sind folgende Druckfehler zu verbessern: S. 250, Notenbeispiel, statt „venerendidos“ „veneren rendidos“; S. 243, Z. 5 v. ob. statt „Portuguér“ „Partugués“; S. 253, Z. 2 statt „vierzehnstimmig“ „vierstimmig“.

Auf S. 287 des vorigen Heftes, Z. 2 v. u. soll es Dr. N. Neupert, Nürnberg (statt Würzburg) heißen.

## Kataloge

Breitkopf & Härtel. Musikverlags-Bericht 1923. a) Nach Gruppen — b) alphabetisch geordnet.

Buch- und Kunstantiquariat B. A. Heck, Wien. Katalog Nr. X. Autographen (u. a. Komponisten, Musiker, Dirigenten, Sänger).

Librairie Musicale Gustave Legouix. R. Legouix, Succ<sup>r</sup>. — Catalogue N<sup>o</sup> 9. Livres sur la Musique.

Leo Liepmannssohn, Berlin. Katalog 197. (Älterer Katalog, aus dem eine Reihe von Nummern noch vorhanden ist.)

März	Inhalt	1924
		Seite
	Eurt Sachs (Berlin), Die griechische Instrumentalnotenschrift . . . . .	283
	Max Friedlaender (Berlin), Das Lied vom Marlborough . . . . .	202
	Adolf Schmidt (Potsdam), Zur Frage der zahlenmäßigen Bezeichnung der Intervalle und der Töne . . . . .	329
	Wilhelm Heinitz (Hamburg), Grammophonenaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft	332
	Oskar Fleischer (Berlin), Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altschriftlichen und Gregorianischen Gesang . . . . .	336
	Bücherschau . . . . .	342
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	347
	Mitteilungen . . . . .	349
	Kataloge . . . . .	352

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft

6. Jahrgang

April 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Glucks *Alkestis* im Stuttgarter Landestheater.

Von

Hermann Abert, Berlin

Glucks erste Musiktragödie großen Stils, die „*Alceste*“, scheint nun doch allmählich den Weg von den Schatten wieder zur Oberwelt zurückzufinden. Die dahin in letzter Zeit gemachten Versuche, wie z. B. der in dieser Zeitschrift besprochene Frankfurter<sup>1</sup> und die daran geknüpften Erörterungen sind Anzeichen dafür, daß unsere Zeit darnach drängt, ihre Stellung wie Händel und Mozart, so auch dem dritten großen Dramatiker des 18. Jahrhunderts, Gluck, gegenüber gründlich nachzuprüfen.

Daß gerade „*Alceste*“ im Vergleich mit ihren Schwestern, selbst der dem modernen Empfinden so ungleich ferner stehenden „*Armide*“, so lange auf ihre Wiedererweckung warten muß, daran ist in letzter Linie Gluck selbst schuld, und zwar mit seiner unglücklichen französischen Bearbeitung des Werkes. Sie krankt bekanntlich weniger an ihren zahlreichen Balletteinlagen, als vielmehr an der Einführung der Figur des Herkules, mit der dem begeisterten Verehrer der Antike ein böser Irrtum untergelaufen ist. Wohl konnte er sich dafür auf Euripides berufen, aber er wußte offenbar nicht, daß dessen „*Alkestis*“ keine Tragödie, sondern ein Satyrspiel ist. In diesem aber war die volkstümliche Berserkergestalt des Herakles ebenso sehr am Plage wie die gleichfalls halb humoristisch gefärbte Figur seines Gegners, des Lodes, die in dieser Form dem antiken Volksmärchen nicht minder vertraut war. Dagegen war der Kampf der Beiden unvereinbar mit einem Drama, das vom Anfang an als Tragödie erhabensten Stiles angelegt war. Das hatte schon Calzabigi, der Dichter der ersten, italienischen „*Alceste*“, gefühlt, als er die Befreiung der Heldin von dem Schattenreich dem Lichtgott Apollon übertrug, und auch Gluck scheint in Paris ähnliches wenigstens dunkel empfunden zu haben, denn er gab dem Herkules keine neue Arie, sondern griff dafür auf ein Stück aus seinem alten „*Ezio*“ zurück, das man lange für eine Komposition Gosssecs gehalten hat. Die Lösung durch den trotz des Ernstes seiner Partie stets unfreiwillig komisch wirkenden Herkules sprach der ganzen

<sup>1</sup> W. Becker, Glucks *Alceste* (sic!) auf der Bühne. *ZfM* I 194 ff.

Oper das Urteil. Denn sehr bezeichnender Weise hielten sich die Bühnen auch in Deutschland durchaus an das französische Vorbild, während die alte Fassung, die es ja so wie so nicht über einen Wiener Lokalerfolg hinaus gebracht hatte, bald völlig aus dem Gedächtnis der Bühnenleiter entschwand. Das deutsche Publikum aber vermochte sich mit der französischen „Alceste“ noch weit weniger zu befreunden als das Pariser. Damit war das Schicksal des Gluckschen Werkes besiegelt. Jeder Wiederbelebungsversuch konnte somit nur Erfolg haben, wenn er von der italienischen Urfassung ausging, und diese Überzeugung hat sich denn neuerdings auch allgemein durchgerungen.

Stuttgart löste mit seiner Aufführung zugleich eine alte Ehrenschild ein. Denn seine Gluckstatistik bietet womöglich ein noch trüberes Bild, als wir es an andern deutschen Bühnen gewahren. 1784 erscheinen dort die „Pilgrime von Mekka“, 1805 die „taurische“, 1820 die „aulische Iphigenie“, 1885 „Orpheus“ (Rosa Papier zu Ehren) 1889 „Alceste“, natürlich französisch und mit dem obligaten Mißerfolg. Jedemfalls brachte das Publikum in Stuttgart einem Gluckschen Werke eine noch reinere Seele entgegen als anderswo.

Man hatte die italienische Urgestalt der Oper gewählt, wie sie der Schreiber dieser Zeilen ursprünglich für die österreichischen Denkmäler unter Beifügung einer neuen deutschen Übersetzung wiederhergestellt zu haben glaubt. Er legte dabei weit weniger darauf Wert, den bestehenden neueren „Bearbeitungen“ Gluckscher Opern noch eine weitere hinzuzufügen, als vielmehr darauf, der Gluckschen „Bearbeitung“, d. h. dem Original, wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Stilgemäß aufgeführt bedarf ja Gluck überhaupt keiner Bearbeitungen im Sinne einer Anpassung an den modernen Geschmack. Selbst wenn sie von R. Wagner oder R. Strauß stammen, sind sie nur zu sehr geeignet, dem Publikum den alten Meister in verzeichneter Gestalt vorzuführen. Denn hinter ihnen steckt die gerade in der Musik scheinbar unausrottbare Anschauung, daß man an jedes Erzeugnis früherer Jahrhunderte ohne weiteres das moderne Empfinden als absoluten Maßstab anlegen dürfe. Man entdeckt dabei so manches „Störende“, das man im besten Falle als berechtigte Eigentümlichkeit anerkennt, aber mit dem Hintergedanken, daß der betreffende Meister seine Aufgabe doch noch nicht so gut verstanden habe, wie wir, und man sucht dann dieses „Störende“ dadurch möglichst unschädlich zu machen, daß man dem Werke die Gestalt gibt, die es aller Wahrscheinlichkeit erhalten hätte, wenn der Meister auf der modernen Höhe gestanden hätte. Namentlich in der Oper glauben heute noch Viele an einen allgemeinen Normaltyp, nach dem alle Erzeugnisse beurteilt werden müßten; es ist dabei ganz gleichgültig, ob man jenen Normaltypus in der Mozartschen, Wagnerschen oder in einer Idealoper eigener Konstruktion erblickt. Erst in neuester Zeit, die für die Operästhetik nicht mehr allein auf Wagner eingeschworen ist, sondern auch andere Möglichkeiten des dramatischen Gestaltens erwägt, kommen wir langsam zu der Erkenntnis, daß die Grundfrage „was ist eine Oper?“ nicht gemäß einer Art von dramatischem Naturrecht ein für allemal, sondern für jede Zeit neu beantwortet werden muß. Diese Erkenntnis führt aber zu einschneidenderen Folgerungen, als man sich heute gemeinhin klar macht, und mancher uns seit langem lieb gewordene Satz wird noch fallen müssen, wie der von der Torheit der Texte in der älteren Zeit, von der undramatischen Ariens- und Nummernoper u. a. m. Gewiß

liegen in diesen Sätzen ehrliche Bekenntnisse, aber sie stammen in letzter Linie aus der Sphäre des Künstlers und nicht aus der des Wissenschafters, dessen Aufgabe es niemals sein kann, zu entschuldigen oder Werturteile abzugeben, sondern einzig und allein: gerecht zu richten.

Auch Gluck hat lange unter dergleichen Vorurteilen zu leiden gehabt. Um ihm in der Gunst des modernen Publikums wieder aufzuhelfen, hat man ihn ehemals, sei es mit Mozart, sei es mit Wagner, in eine nähere Berührung zu bringen gesucht. Mit dem schönen Schlagwort vom „Messias“ Mozart und seinem „Johannes“ Gluck war es freilich auf die Dauer nichts; ja man kam sogar zur Erkenntnis, daß die beiden Meister Antipoden waren. Aber auch die Parallele mit Wagner hinkte bedenklich. Sie ging im Grunde nicht über die „Reform“-Tätigkeit der beiden Meister im allgemeinen hinaus und hatte deshalb weder für Gluck noch für Wagner nennenswerte praktische Folgen.

Tatsächlich kann Gluck auch aller Krücken entbehren. Sein Werk ist, wie jede Schöpfung eines Genies, ein Typus für sich, der historisch bedingt uns doch etwas Überzeitliches, Einmaliges zu sagen hat und dem man somit weder mit der Kenntnis seiner Vorbilder noch der seiner Epigonen allein gerecht wird. Nun gilt Gluck der landläufigen Geschichtsbetrachtung als der „Reformator der Oper“. Das Schlagwort läßt, wie alle seinesgleichen, die verschiedensten Deutungen zu. Dem Sprachgebrauch nach kann es einen Neugehalter, einen Umbildner, aber auch einen Wiederhersteller bedeuten. Die Unklarheit wurde dadurch noch gesteigert, daß man lange Zeit von der Kunst, der diese „Reform“ galt, überhaupt keine genügende Vorstellung hatte. Der Grund lag wiederum in der Beurteilung der älteren Oper vom einseitig modernen Standpunkt aus. Man legte an ihre Texte den modernen, seit der Romantik gebräuchlichen Maßstab eines „guten“, d. h. auch literarisch wertvollen Textes an und mußte damit notwendig zu dem Schlusse kommen, daß die metastasianische Poesie höchst unzulänglich, ja von allen guten Geistern verlassen gewesen sei. Dieser beständige Appell an das heutige Empfinden ist im Grunde die Art des Künstlers, dessen Welt eben von Hause aus die Gegenwart und die Zukunft, nicht die Vergangenheit ist, und wenn die meisten Kritiker sich auch heute noch auf dieselbe Seite schlagen, so ist das nur ein Beweis für die trotz aller gelegentlichen Ablehnungsversuche doch feststehende Tatsache, daß die Kritik ihrer Natur nach der Kunst weit näher steht als der Wissenschaft. Diese aber darf gar keine andern Maßstäbe kennen als der Künstler und die Zeit, der das betreffende Werk angehört; sie hat, so weit es überhaupt in ihren Kräften steht, mit dem Wollen und Können des Volkes, der Zeit und des einzelnen Menschen zu rechnen. Literatur- und Kunstgeschichte haben diese Aufgabe längst erkannt, die Musikgeschichte aber hat heute noch darum zu ringen.

Namentlich die Operngeschichte hat da noch viel zu tun, denn gerade hier verhindert die überragende Größe R. Wagners manchen (und zwar keineswegs bloß von den strenggläubigen Wagnerianern), der älteren Kunst zu ihrem Recht zu verhelfen.

Das Hauptproblem bei allen Vokalgestaltungen, das Verhältnis von Wort und Ton<sup>1</sup>, wird in der Oper durch den Hinzutritt zweier weiterer Schwesterkünste, der

<sup>1</sup> Vgl. meinen Aufsatz über Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. AfM V, 31 ff.

Mimik („Aktion“ nach Mozart) und der Dekorationskunst noch mehr kompliziert. Denn auch diese wurden nicht immer von demselben Standpunkt aus betrachtet, sondern bedeuten z. B. dem 18. Jahrhundert etwas ganz anderes als dem 19., worauf auch erst die neueste Zeit mit Nachdruck hingewiesen hat<sup>1</sup>. Immerhin ordnen sie sich dem jeweiligen Hauptproblem sinngemäß unter. Im Allgemeinen dreht sich die ganze Geschichte der Oper um die Frage, ob die Poesie oder Musik als das Primäre zu gelten hat. Man kann somit eine „literarische“ und eine „musikalische“ Oper unterscheiden.

Die literarische hatte in Florenz den geschichtlichen Vortritt. War doch der Sologesang überhaupt eine bewußte Reaktion gegen das Überwuchern des Musikalischen in der Gesangskunst gewesen. Indessen so tief diese Reaktion in der Kunst des 16. Jahrhunderts wurzelte, so haben jene Renaissancemänner den Bogen doch stark überspannt. Wohl hatten sie im ersten Anlauf das alte Ideal einer auf das Allgemeine, Verbindende gerichteten Musikpflege überrannt und dem Einzelnen auf Kosten des Ganzen sein Recht in der Tonkunst erstritten, denn auf diese tiefer liegende Spannung läuft ja schließlich der damals in seiner ganzen Schärfe gefühlte Gegensatz von Polyphonie und Monodie hinaus. Aber die Reform der Florentiner blieb doch zunächst auf die oberen Gesellschaftsschichten beschränkt, und als Bildungs-, nicht als Volkskunst ist die Oper ins Leben getreten. Sobald sie vor das breite Volk trat, zeigte sich, daß jenes alte Ideal doch noch keineswegs an Lebenskraft verloren hatte. In Deutschland vollends nicht, denn hier wirkte der Geist der Reformation so mächtig nach, daß auch in der Tonkunst der alte Stil sich trotz aller italienischen Einflüsse siegreich behauptete. Vielleicht ist dies auch der tiefere Grund gewesen, weshalb das neue Kunstwerk der Oper im nationalen Boden hier so lange keine festen Wurzeln zu fassen vermochte.

Aber auch in Italien biegt die Entwicklung um. Zwar wurden die Errungenschaften der Florentiner natürlich nicht preisgegeben, aber nicht in der zuerst eingeschlagenen literarischen Richtung weiter entwickelt. Der Einzelne war durch den Sologesang aus der Gesamtheit herausgehoben, aber er trat jetzt zunächst nicht in Gegensatz zu ihr, sondern gewissermaßen als ihr Sprecher aus ihr heraus und vor sie hin, als der Verkünder des Allgemeingültigen, Überpersönlichen. So ergab sich nach dem radikalen Wettersturm der Florentiner ein Ausgleich zwischen Alt und Neu, der in den verschiedensten Erscheinungsformen fast anderthalb Jahrhunderte die Oper beherrscht hat. Er äußert sich in der Ablösung des literarischen Operntyps durch den musikalischen in den verschiedensten Gestalten mit all ihren Symptomen, der Anschauung vom Texte als bloßem „Libretto“ ohne eigene künstlerische Ansprüche und von der äußeren Handlung als bloßer Staffage. Die Musik schuf sich die Oper aus ihrem Geiste und nach ihren Formgesetzen um. Sie verzichtete auf die Vermittlertätigkeit des Poeten und zwang ihn im Gegenteil, ihr selbst Gefolgschaft zu leisten auf dem Wege zu ihrem Hauptziel, der Wiedergabe der einfachsten typischen Gefühlskontraste unter Loslösung von allem Individuellen, Einzelspsychologischen. Das entsprach ihrer innersten Natur ebenso sehr wie dem ganzen Streben der Zeit und erklärt den raschen Siegeszug der Oper ohne weiteres.

<sup>1</sup> Vgl. E. Lert, Mozart auf dem Theater.



Die Verwirklichung des Ideals der Musikoper nahm im 17. Jahrhundert dank der Führung des republikanischen Venedigs zunächst, wie die Texte zeigen, einen demokratischen, ja mitunter sogar demagogischen Charakter an. Kressschmars Wort von den „Perikles- und Alconnaturen“ in der Oper besteht hier voll zu Recht. Und doch erlebte die Musikoper in der „spätvenezianischen“ Zeit, die für die Forschung bis auf heute im dichten Nebel steckt und, wenn überhaupt, höchstens als eine Periode des „Verfalls“ gilt, einen Aufschwung großen Stiles, der sich in den drei Namen Steffani, A. Scarlatti und Händel verkörpert. Jeder von ihnen hat den Typus, seiner Eigenart entsprechend, wieder anders zur Erscheinung gebracht.

Ohne Zweifel bedeutet das Auftreten Metastasio's einen merklichen Abschnitt in der Operngeschichte. Er gilt gemeinhin als der Neugestalter der Operndichtung, und man kann dem beipflichten, falls man es auf ihre rein formale Seite bezieht. Man darf sich durch das glänzende äußere Gewand der metastasianischen Texte nicht darüber täuschen lassen, daß sie eben nach wie vor Libretti und keine Dramen von selbständigem literarischem Werte sind. Nur ist jetzt statt des demokratischen Geistes von früher ein höfisch-aristokratischer eingezogen, der seine Richtung in letzter Linie von dem französischen Klassizismus und Rationalismus erhält. Damit gerät auch die Oper allerorts in den Bann dieser Geistesrichtung; es ist kein Zufall, daß niemals so viel und so heftig über das Wesen der Oper gestritten und spekuliert worden ist, wie damals.

Trotzdem ist die Herrschaft der Musikoper mit ihrem Reigen der Gefühlskontraste auch jetzt nicht erschüttert worden. Wohl aber wurde ihr Gebiet insofern eingengt, als über den Wert der dargestellten Gefühle nunmehr der Anstands begriff des französischen Hofes entschied. Auch Metastasio ist eingefleischter Rationalist; man hat bei seinen Figuren oft den Eindruck, als wären sie nach bereits erdachten Eigenschaften modelliert, und vor allem stehen alle ihre Empfindungen und Handlungen unter dem Zeichen der Hofsitte, namentlich ihr Liebesempfinden, das durchaus in der „Galanterie“ mit ihren Intrigen aufgeht. Der Einzelne hat gegenüber diesem festen Roder von Anschauungen noch weniger ein Sonderrecht als früher; kein Wunder wenn der Ausdruck eines individuellen Affektes geradezu als blinder Naturalismus empfunden wurde. Stilisierung bis zum Äußersten war die Lösung dieser Opernkunst. Uns heutigen Deutschen mag sie steif, gezwungen, unnatürlich erscheinen, Metastasio und Hasse aber haben sie wohl kaum als solche angesehen, sondern geglaubt, das Leben so darzustellen wie es ist und sein soll. Diese ganze Oper als ein Erzeugnis der „Unnatur“ und „Lüge“ zu bezeichnen, das notwendig schließlich den „Reformator“ Gluck gegen sich in die Schranken gerufen hätte, klingt sehr schön, ist aber trotzdem unrichtig. Sie wurde vielmehr durchaus als natürlich und echt empfunden, denn sie war der richtige Ausdruck ihrer Zeit. Die Dialoge wandten sich mit ihrem Intrigengespinnst an den Verstand; hier hatte die Musik eigentlich nichts zu suchen und konnte sich mit dem flüchtigen *Secco* begnügen. Die eigentlichen Träger des Reigens der Gefühlskontraste aber waren nach wie vor die Arien, bei deren Text sich Metastasio mehr denn je ins Schlepptau der Musik begab.

So war die Oper in dieser Periode, was man nicht von allen sagen kann, das Erzeugnis eines festen und sicheren Stilgefühls; kein störendes Element machte sich für das damalige Empfinden in ihrem Aufbau bemerkbar. Und doch mußte der feste

Bau in dem Augenblick insanken geraten, da seine geistige Grundlage, der französische Rationalismus, erschüttert wurde. Das geschah durch Rousseau und die von ihm entfachte Bewegung, und zu seinen geistigen Gefolgsleuten gehörten auch Calsabigi und Gluck. Auch ihnen schreibt man als erste Neuerung eine Reform der Operndichtung zu und nimmt dabei wieder einmal das Symptom für die Ursache, denn jene Textreform wurzelte in letzter Linie nicht im literarischen, sondern im musikalischen Boden. Calsabigis Libretti sind nicht der Art, wohl aber dem Grade nach von den metastasianischen verschieden, sie wenden sich nicht gegen die Musikoper als solche, sondern gegen die Beschränktheit der Anschauungen, die Metastasio vertrat. Es ist der Rousseausche Gegensatz zwischen gesellschaftlicher Konvention und „Natur“, d. h. den Forderungen des einfachen, unverbildeten Gefühls, der hier auch in der Oper zum Austrag kommt. Die geistigen Waffen aber, deren sich Calsabigi in diesem Kampfe bediente, stammten zum größten Teil noch aus dem Arsenal des alten Rationalismus. Erst Glucks starker geistiger Persönlichkeit war es vorbehalten, dieses ganze System aus sich selbst heraus zu überwinden<sup>1</sup>.

Auch Gluck empfand die alte Oper, die französische wie die metastasianische, als eine durch zeitlich bedingte und unfrei machende Einflüsse verursachte Trübung des Ideals der Musikoper, das in seiner natürlichen Reinheit wiederherzustellen er als seine eigentliche Sendung betrachtete.

Gewiß mußte dieser „Rückkehr zur Natur“ vieles vom Stil der alten Kunst geopfert werden, so vor allem die Rücksicht auf das Gesangsvirtuosentum, dessen raffinierte Blüte die natürliche Folge der Entwicklung der Monodie gewesen war. Vieles wird ja heute noch jener „Sängerwirtschaft“ mit ihrem „Koloraturenunwesen“ zur Last gelegt; man sollte aber doch nie vergessen, daß der damalige Vokalstil der Hauptsache nach nicht ein Erzeugnis des Gesangsvirtuosentums war, sondern umgekehrt das Gesangsvirtuosentum eine natürliche Folge der Entwicklung des Vokalstils. Man sollte sich ferner stets gegenwärtig halten, daß diese Gesangsleistungen ihrer Zeit nicht etwa als „Auswüchse“ und „Verfallserscheinungen“ galten, sondern als natürliche Mittel zu jener höchsten Stilisierung der Affekte. Der seit Wagner so stolz verachtete „Koloraturenflitter“ gehört ebenso in diesen Zusammenhang wie das viel geschmähte Kastrentum.

Gluck dagegen empfand die darin liegende Überspannung des Dranges nach Stilisierung, die das ursprüngliche Gefühl seines natürlichen Rechtes beraubte. Nicht als hätte er damit dem Naturalismus im Sinne des Sturmes und Dranges das Wort geredet. Er hält sich nicht allein vom Ausdruck extremer, überhitzter Affekte fern, sondern überhaupt von allem Kultus des Individuellen. Auch er strebt nach einer Idealisierung des tragischen Stiles und damit nach Stilisierung, nur ist ihm diese Stilisierung nicht Selbstzweck, sondern der natürliche Ausdruck seines aller Willkür und Unfreiheit des Alltags entrückten Naturbegriffs. Sein neuer Stil ergibt sich mit wunderbarer Folgerichtigkeit aus seinem neuen Weltbild.

Trotz Glucks bekannten „musikfeindlichen“ Aussprüchen läuft sein Musikdrama doch auf eine neue und innigere Durchdringung der Oper mit Musik hinaus. Die Folge war zunächst ein ganz anderer Begriff von dramatischer Handlung. Das allein

<sup>1</sup> Vgl. meinen Mozart I 681 ff.

auf den Verstand berechnete Intrigensystem Metastasio's weicht einem mit lyrischem Gefühl förmlich durchtränkten dramatischen Geschehen, wobei das Stoffliche immer noch stark zurücktritt. Auch bei ihm bildet jener Reigen der Gefühlskontraste noch den eigentlichen Kern des Dramas. Aber er schwingt bei ihm nicht in der Folge einzelner durch das *Secco* voneinander getrennter Arien, sondern in der Folge großer dramatischer Szenenblicke, unter Ausschluß aller der Musik widerstrebender Partien. Indem er so den vollen Strom des lyrischen Empfindens in die Oper hineinleitet, scheidet er die gefühlstarren, verstandesmäßigen Glieder aus und setzt gleichsam das ganze Drama gleichmäßig unter Musik. Jener Wechsel der Kontraste vollzieht sich ohne Unterbrechung in großen, empfindungsschweren Bildern. Rein stofflich sind deshalb diese Opern auch meist ziemlich „handlungsarm“. Das äußere Ereignis, das den Gefühlserguß hervorruft, wird oft bloß kurz angedeutet, ja manchmal, wie z. B. am Anfang des „*Orpheus*“, genügt dazu das äußere Szenenbild allein. Die Hauptsache ist hier die Trauerstimmung, deren Anlaß uns das Bühnenbild offenbart. Wem sie aber gilt, verrät uns *Orpheus* selbst mit dem einzigen Worte „*Euridice*“. Plastischer und kürzer konnte die äußere Exposition des Dramas wohl nicht gestaltet werden.

Die sog. Reform Glucks stellt sich demnach dar als eine Wiederherstellung der Musikoper unter Aufgabe der rationalistischen Konvention; sie wird ersetzt durch eine Dramatik, die, losgelöst von allem zeitlich Bedingten, sich nur auf das rein menschliche Empfinden gründet.

Hatte der „*Orpheus*“ das neue Ideal zwar in den allgemeinen Umrissen erkennen lassen, dafür aber noch so manches, wie z. B. den *Rastraten*, aus der alten Praxis herübergenommen, so ging die „*Alceste*“, nicht mehr „*azione teatrale*“, sondern „*tragedia messa in musica*“ genannt, den neuen Weg bis zum Ende. Von allen Gluckschen „*Reformopern*“ macht sie der Vergangenheit die wenigsten Zugeständnisse. Nur ein Vorbild macht sich, wenn auch nicht dem Stil im Einzelnen, sondern dem ganzen Geiste nach, bemerkbar: das Händelsche *Dratorium*. Enthält doch auch schon der Text der „*Alceste*“ einige oratorienhafte Züge. Die beherrschende Stellung des Chores als dramatische Person wie als des idealen Zuschauers ist ein beredtes Zeugnis dafür.

*Cassabigi* hat mit diesem Text in jeder Hinsicht sein Meisterstück geliefert. Nach gut französisch-klassizistischem Vorbild läßt er die Gefühlslinie der Handlung gerade bis zur Mitte, der Szene, wo *Alceste* dem Gatten ihr Geheimnis entschleierte, ansteigen und sich dann bis zum Schluß wieder herabsenken. Dabei ist das dem Ganzen vorgesezte horazische Motto „*simplex et unum*“ mit einer Strenge durchgeführt, die der Oper bei den Epikuräern des Theaters schon oft den Vorwurf der Langeweile zugezogen hat.

In der Charakteristik der Personen bleibt *Cassabigi* und vor allem *Gluck* der rationalistischen Art treu. Als Einzelwesen im Herderschen Sinn ist ihm *Alceste* belanglos, sie gewinnt ihre hohe Bedeutung erst als die Trägerin der erhabenen Grundidee des Ganzen: die Liebe ist stärker als der Tod. *Alceste* verkörpert diesen Gedanken in dreifacher Gestalt: als Gattin, Mutter und Fürstin. Kein Zusatz allzumenschlichen Empfindens, kein „psychologisch fein differenzierter Zug“, um mit dem modernen Kunstjargon zu reden, stört das Bild dieser Hohepriesterin der Treue, deutet es doch der

Text naiv an, daß sich die Königin selbst als Vorbild dieser Tugend für alle späteren Geschlechter fühlt.

Abnig Admet aber ist für Gluck der sterbende und wiedergenesende Fürst der Sage, und Gluck hat ihm, ganz getreu seinem grüblerischen Wesen, die offenkundigen hippokratischen Züge des Kranken und Rekonvaleszenten verliehen, vor allem das jäh aufbrausende Sanguinikertum, das einen trefflichen Gegensatz zu der Stetigkeit Alcestes bildet. Die dritte Person des Dramas aber ist der Chor, aus dessen Reihen einzelne Solisten, wie Evandro, Ismene, der Priester und der Todesgott als Sprecher hervortreten, ohne schärfere Profilierung. Einfacher und sachlicher konnte dieses Drama überhaupt nicht angelegt werden.

Diese unentwegte Hingabe an die Idee verlangt nun freilich auch vom Hörer ein ungewöhnliches Maß von Aufnahmewilligkeit. Daß dazu die neueste Zeit befähigt ist, vielleicht besser wie noch die vor zwanzig Jahren, bewies die Stuttgarter Aufführung zur Genüge. Es blieb nicht bei den drei üblichen Anstandswiederholungen, sondern das Werk hielt sich mit steigendem Erfolg seit dem Herbst auf dem Spielplan.

Dabei hatte ich in meiner Bearbeitung<sup>1</sup> keine einzige modernisierende Note hinzugefügt, sondern außer der Aussetzung des auch hier wie im „Orpheus“ notwendigen Cembalopartes nur einige auch in der gestochenen Partitur zweifelhaft überlieferte Orchestrationspartien ergänzt, sowie Anweisungen über die Ausführung, wie z. B. die chorische Besetzung der Holzbläser, gegeben. Über meine Übersetzungsgrundsätze habe ich mich an anderem Ort ausgesprochen<sup>2</sup>. Die Hauptsache war mir auch hier nicht philologische Genauigkeit, sondern Ableitung des deutschen Textes aus der melodischen Linie Glucks bis zur einzelnen Phrase herab. Den einzelnen Personen habe ich durchweg ihre griechischen Namensformen verliehen, nicht aus Gräkomanie und auch nicht um eines gewissen modernen Snobismus willen, sondern um in die italienisch-deutsch-lateinisch-griechische Sprachverwirrung der älteren Theaterzettel („Alceste“, „Admet“, „Evander“, „Apollon“) Ordnung zu bringen.

Die Stuttgarter Aufführung zeugte bei allen Beteiligten von ernstem und erfolgreichem Eindringen in den Gluckschen Stil. Jede Spur des Theaterschlendrians früherer Jahrzehnte war getilgt; es war tatsächlich ein ganz neuer Gluck, der hier geboten wurde. Schon die von R. W. Dohs entworfenen neuen Dekorationen waren, mit einziger Ausnahme der bizarren Apollonstatue, der schlichten Größe des Werkes trefflich angepaßt. Die Spielleitung Otto Erhardts arbeitete gleichfalls ohne alle Originalitätshascherei die großen Szenenbilder dem Geiste der Musik entsprechend heraus und fesselte besonders durch die feine und edle Stilisierung der Chorszene, die sich von naturalistischer Unruhe im Ausdruck des Affektes ebenso fern hielt wie von konventionellen Bewegungen, dem alten Erbübel der Theaterchöre. Erhardt darf mit Recht stolz sein auf diese Leistung, die ihm in der Neuinszenierung alter Opernkunst einen Ehrenplatz sichert. Einige zu helle Beleuchtungseffekte, wie in der Orkuszene, sind wohl später abgestellt worden, ebenso eine gewisse Diskrepanz zwischen der Aktion des Chores und den Pantomimen der Stuttgarter Tanzschule.

Eine vorzügliche Leistung von bewundernswerter stilistischer Einheit gab Carl Leonhardt am Dirigentenpult. In aufopfernder, mühevoller Arbeit hatte er sich

<sup>1</sup> Das gesamte Material ist neuerdings leihweise bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig zu beziehen.

<sup>2</sup> Vgl. Archschmar-Festschrift 1918, S. 1 ff.

diese Partitur zum eigenen geistigen Besitz gemacht, so daß sich nirgends eine Verlegenheit dem Glück'schen Stil gegenüber fühlbar machte. Sein größter Vorzug war, daß er sich von dem breiten Schwung der Glück'schen Musik und ihrem wuchtigen rhythmischen Gang leiten ließ und jeder Versuchung entging, durch allerhand willkürlich aufgesetzte Lichter das vermeintliche Gespenst der Langeweile bannen zu wollen. So kam die grandiose Architektur des Werkes mit ihrem schwingenden Rhythmus der Kontraste zu wundervoller Wirkung. Die stillichere Wiedergabe erwies sich auch hier als das beste Mittel zur Verhütung der „Langeweile“. Auch mit Strichen war Leonhardt mit Recht sehr sparsam; sie sind bei Glück mit seinem Streben nach größter Prägnanz des Ausdrucks noch bedenklicher als bei Händel.

In den Vertretern der Hauptpartien fand der Dirigent treffliche Helfer. Frau von Glehn wirkte als Alkestis weniger durch Größe und sinnlichen Wohlklang der Stimme, als durch vollendete geistige Durchdringung ihrer Partie. Sie stellte die edle Gefühlstiefe der Gattin und Mutter voran, wurde aber auch der hoheitsvollen Fürstin gerecht. In wirksamen, echt Glück'schem Kontrast trat ihr der Admetos des Herrn Windgassen gegenüber, eines Sängers von großen Stimmitteln und vorzüglicher Deklamation, der den unglücklichen, impulsiven Fürsten ergreifend wiedergab. Die dritte Hauptperson des Werkes, der Chor, kam unter A. Dopplers Leitung als solche durchweg zur Geltung; er war nicht bloß musikalisch sattelfest, sondern brachte auf die Affekte im Sinne des Meisters zu wuchtigem Ausdruck.

So feierte die alte Opernkunst, die in neuester Zeit auf unseren Bühnen ja wieder in kräftigem Vormarsch ist, mit einem ihrer Meisterwerke in Stuttgart einen neuen schönen und mannigfaltigen Triumph. Die Schar derer, die auch hier wieder abfällig von der „traurigen Alceste“, von ermüdenden Längen und dergleichen redeten, blieb sehr stark in der Minderheit, die überwiegende Mehrheit des Publikums stand sichtlich unter dem starken Banne dieser echten, idealistischen Tragik. Der ganze Abend wirkte mit der Wucht einer gelungenen Neuaufführung. Er bewies deutlich, daß das Glück'sche Musikdrama keiner Stützen, weder durch Mozart noch durch Wagner bedarf, sondern seine tiefsten Wirkungen aus sich selber schöpft. Klar wurde freilich auch, daß es gleich dem Wagner'schen Bühnenweihfestspiel dem landläufigen Theaterbetrieb widerstrebt. Es ist auch keine Kunst, der man gelegentlich seinen Anstandsbesuch macht, sondern eine Kunst für stille Feierstunden, wie sie freilich im Leben des heutigen Menschen nicht allzu häufig sich einstellen. Das darf die Propaganda für den alten Meister nie übersehen.

## Die Opern von C. N. Méhul

Von

Heinrich Strobel, Erfurt

Die Stellung der Gluckschen Reform in der Geschichte der Oper ist in letzter Zeit von verschiedenen Seiten beleuchtet worden. Auf allgemein geistesgeschichtlicher Grundlage würdigt sie Hermann Albert<sup>1</sup> ebenso knapp wie erschöpfend. Kretschmars Operngeschichte<sup>2</sup> sucht entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge zu klären und zu begründen. Eine jüngst in dieser Zeitschrift (1922, Heft 3, S. 165) erschienene Studie Robert Sondheimers verdient besondere Beachtung, wieweil die Anwendung wichtiger Erkenntnisse für die Geschichte der Instrumentalmusik der 70er und 80er Jahre des 18. Jahrhunderts auf die gleichzeitige Oper nicht ganz unbedenklich erscheint. Sondheimer betont zum erstenmal ausdrücklich die Gegensätze zwischen der Gluckschen<sup>3</sup> und der national-französischen Oper, die sich am geläutertsten in den Arbeiten Grétrys repräsentiert. Die *opéra comique* stand unter dem Zeichen des Fortschritts, während die Glucksche Tragödie den ragenden Gipfel einer Höhenentwicklung der alten *opera seria* der Italiener darstellt. Außerlich wird das schon durch das Festhalten an antiken Stoffen dokumentiert, die auch die textlichen Quellen für die dem letzten Gluck nahestehende französische *tragédie lyrique* bilden. Der Meister der beiden „Iphigenien“ vertritt eine sterbende Kultur. Von der alles Herzgebrachte zusammenreißenden französischen Revolution, unter deren Nachwirkungen unsere Zeit noch erzittert, bleibt er unberührt, und man wird es verstehen können, daß die begeisterten Anhänger der neuen Ideen seine Kunst nicht mehr als Ausdruck ihrer allem Pathos abgewandten Zeit ansahen<sup>4</sup>.

Starke gegenseitige Befruchtung der verschiedenen Gattungen dramatischer Musik charakterisiert die beiden letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts; viel stärker als die ernste Tragödie der Franzosen und die hohle *opera seria* der Italiener wirken *opéra comique* und *opera buffa*. Die Formen, Ausdrucksmittel und nicht zuletzt die Stoffgebiete der jüngeren, zeugungsfähigeren heiteren Gattungen dringen in die tragische Oper ein. Unter ihrem Einfluß, unter Anlehnung an die mächtig erstarkende symphonische Literatur wandelt sie sich zur großen romantischen Oper. In Deutschland gewinnt Mozart an Bedeutung auch für die schaffende Generation. Bezeichnend ist dessen Verhältnis zu Gluck. Zwei fremde Welten stehen gegeneinander. Erst in den Komturszenen des „Don Giovanni“, im *Sarastro*, in mancher dramatischen Ausdrucksweitung des Rezitatifs erkennen wir Spuren einer näheren Berührung, immer aber nur da, wo die Vertiefung ernster Situationen angestrebt wird. Hier konnte Mozart von Gluck lernen.

<sup>1</sup> Mozart, Band I, S. 675 ff.

<sup>2</sup> Geschichte der Oper, 1919, S. 234 ff.

<sup>3</sup> Seinem Urteil über den Musiker Gluck kann ich allerdings nicht beistimmen; namentlich die Geringschätzung, mit der er von Glucks Melodik spricht, scheint aus Verkennung der sie bestimmenden Faktoren zu resultieren. Glucks Drama kann und darf eben nicht unter dem Gesichtswinkel des damaligen „Fortschritts“ betrachtet werden.

<sup>4</sup> Wie sehr man sich um 1795 der *opéra comique* mit ihrer gefälligen Melodik verschrieben hatte, geht daraus hervor, daß die *Décade philosophique* selbst Méhul nach einem so fortschrittlichen Werk wie „*Mélidore et Phrosine*“ das „sacrifier à la mélodie“ glaubte empfehlen zu müssen.

Ähnlich, wenn auch in stärkerem Grade, ist die Einwirkung Glucks auf die ursprünglich ihm entgegenstehende nationale *opéra comique*, deren Bedeutung für die spätere romantische Instrumentationstechnik noch längst nicht gebührend beachtet ist. Wie eigenartig sich die Mischung der beiden Gattungen vollzieht, wird die Untersuchung der ernstesten Opern Mehuls zeigen. Das Nationale besteht auf alle Fälle. Die antiken Stoffe gelten als überwunden, ihr Geist wirkt nach. Die Schrecken der Revolutionszeit spiegeln sich in der Bevorzugung rührender, abenteuerlich-romantischer Stoffe. Grundlage aber bleibt die Stoff- und Ausdrucksphäre der *opéra comique*. Doch wächst mit der Betonung des Ernstes der Einfluß Glucks. Wir spüren ihn noch bei den dämonischen Bösewichtern der deutschen romantischen Oper. Bei Gluck findet die nachfolgende Generation das beste Vorbild für die Darstellung dunkler Leidenschaft, für die Gestaltung großer Chorszenen.

\* \* \*

Vorliegende Studie ist den wichtigsten Opern eines Künstlers gewidmet, den man gemeinhin mit dem Namen eines „Nachfolgers“ Glucks abtut. Doch wird sich zeigen, wie sehr Mehul, der begeisterte Anhänger der Revolution, der Komponist des „Chant du départ“ und des „Chant de victoire“, auch musikalisch ein Kind seiner Zeit ist. Wenn unter Verzicht auf erschöpfende Vollständigkeit<sup>1</sup>, die erst nach sorgfältigsten Einzeluntersuchungen über die französische und italienische Oper nach Gluck möglich sein wird, der Versuch einer stillkritischen Betrachtung der Hauptoperen Mehuls unternommen wird, so mag dies durch das Fehlen einer musikwissenschaftlich brauchbaren Arbeit über den Künstler begründet sein. Denn die ausgezeichnete, sorgfältig zusammengetragene Biographie A. Pougin's<sup>2</sup> versagt im Musikalischen vollständig, und René Brancourt's<sup>3</sup> Buch ist nur ein populär verwässerter Auszug aus Pougin's Werk.

Leider sind Mehuls stilistisch wohl besonders aufschlußreiche Jugendoperen<sup>4</sup> (*Psyché*, *Anacréon*, *Lausus et Lydie*) verloren gegangen. Die Untersuchung kann daher erst mit einer Oper des Siebenundzwanzigjährigen einsetzen, mit „*Euphrosine ou le Tyran corrigé*“, die 1790 in der Pariser Komischen Oper gegeben wurde. Der von F. Hofmann verfaßte Text ist typisch für die damalige Zeit und für die oben charakterisierte stoffliche Zwiespältigkeit der damaligen Oper, die sich nicht scheute, leidenschaftliche Gefühlsausbrüche unverbunden neben das lebenswürdige Getändel der *opéra comique* zu stellen. Der Tyrann Coradin, ein wahrer Ausbund von Härte und Grausamkeit, erliegt der schallhaften, naive-fröhlichen Euphrosine. Als Gegenspielerin tritt la Comtesse auf, eine Rachefurie der *opera seria*, die Coradin einst versprochen, von ihm aber nicht geehlicht worden war und die nun nach bewährtem Vorbild tüchtig gegen ihn intriguiert. Schon soll Euphrosine sterben — da werden die dunklen Mächtschaften ihrer Gegnerin verraten und das Ganze löst sich in Wohlgefallen auf.

<sup>1</sup> Zu diesem Zwecke wäre natürlich Einsicht in die in Paris liegenden Partituren und Fragmente unerlässlich.

<sup>2</sup> Arthur Pougin, *Méhul, sa vie, son génie, son caractère*. Paris 1889.

<sup>3</sup> René Brancourt, *Méhul*. Paris 1912.

<sup>4</sup> Aus Mehuls musikalischem Bildungsgang sei wenigstens angeführt, daß er auf Glucks Ermunterung hin sich mit dramatischen Werken versuchte.

Die liebliche Euphrosine und ihre Umgebung entstammt natürlich der opéra comique. Das Finale des ersten Akts ist ein Vaudeville, dessen reizendes Refrainthema<sup>1</sup> Euphrosine vortrefflich ansteht. Die Form weitet sich beträchtlich; einmal wird ein freies liedartiges Gebilde eingeschoben. Dorauf geht eine Ariette, die „une Vielle“ singt und ganz im Stil Grétrys gehalten ist. Auch die Solo-Oboe im Mittelteil, die kleine Flöte in der Wiederholungsstrophe, wo von „chanter“ und „sauter“ die Rede ist, deuten darauf. Coradins Diener Alibour ist ebenfalls der comique verpflichtet. Seine erste dreiteilige Arie (All. moderato — Andante — All. essai) beginnt schon in dem für die spätere Zeit (D'Alayrac) typischen chevaleresken Rhythmus mit einem Thema, das auf Beethovens Violinsonate c-moll op. 30/II weist.

1. Str. unis.

Alibour: Quand le Com-te se met à ta-ble de Monseigneur, j'ob-ser-ve l'ap-pé-tit

Der letzte Teil ist bereits eine ausgewachsene Stretta mit rollenden Holzbläserfiguren. Die Neigung der französischen komischen Oper zu fein differenzierender, mannigfaltig kombinierender Instrumentation findet bei Méhul überreiche Nahrung. Oft genug wird noch darauf zurückzukommen sein; hier sei nur die Soloviola im Mittelteil von Alibours Arie erwähnt. Eine zweite Arie zu Anfang des zweiten Akts parodiert ganz köstlich die opera seria. Als Arzt verkleidet — man denkt an „Cosi fan tutte“ — ruft der Diener die Minerva<sup>2</sup> an, die den bereits in Euphrosine verliebten Coradin von der verhassten Empfindung befreien soll. Unverfälscht italienisch klingt folgende Stelle:

rend l'e-spoir à son â-me.

Die Mittelteile der Arien staltet Méhul häufig reich und eigenartig aus. Als ein schönes Beispiel für die allmähliche Erweiterung der lyrischen Arie zur dramatischen Szene gilt es, wenn hier der Mittelteil ein Akkompagnato Coradins vorstellt<sup>3</sup>.

Bezeichnenderweise tritt die Gestalt der Euphrosine und mit ihr das comique-Element im weiteren Verlauf der Oper immer mehr zurück. Das stärkere Eingreifen des Tyrannen und der seine Leidenschaft aufstachelnden Komtesse mag den Tendenzen der Revolutionsjahre besonders entsprochen haben, es regte aber auch Méhuls dramatische Begabung zu bedeutenden Leistungen an. Die Kraft seines

<sup>1</sup> Dieser Refrain „Coradin sera mon époux“ erscheint erinnerungsmotivisch wieder im letzten Akt, wenn Euphrosine tatsächlich Coradin als Gatten gewinnt.

<sup>2</sup> Charakteristisch für die Zwitterhaftigkeit der Oper ist eine ernsthafte Anrufung der Liebe in einem sonst ganz im Buffostil gehaltenen, durchschnittlichen Quartett des 1. Aktes.

<sup>3</sup> Auch das kennt schon der spätere Grétry.



Ausdrucks zeigt ihn in der Darstellung des Düsternen, Dämonischen Gluck verwandt und ebenbürtig. Vor allem ist das Duett des Coradin und der Komtesse „Gardevous de la jalousie“, das zu Méhuls besten Stücken zählt, zu nennen. Auf das kurze Motiv



aufbauend, entwickelt es sich zu einem Seelengemälde von aufpeitschender Dämonie und hinreißender dramatischer Schlagkraft<sup>1</sup>. Die individuelle Sprache der einzelnen Instrumente steigert Méhul — hierin der echte Franzose und Romantiker — bedeutend über Gluck hinaus. Sie folgen jedem Gedanken des Textes, deuten<sup>2</sup> ihn aus oder illustrieren besonders wichtige Affekte. Führerin bleibt natürlich die nach französischer Praxis scharf deklamierende Singstimme, die reich mit rezitativischen Partien durchsetzt ist. Im weiten Bogen führt Méhul das Duett zu einer grandiosen Schlußsteigerung. Über einem Orgelpunkt in den Geigen lodert die rachedürstende Leidenschaft nochmal wild empor. Dieser äußerlich ungemein wirkungsvolle<sup>3</sup> Ausklang läßt eine ferne Verwandtschaft mit den tobenden Rachearien der opera seria<sup>4</sup> noch erkennen, er weist aber auch ebenso auf die glanzvollen Stücke der romantischen Oper. Viel mehr als je bei Gluck nähert sich das kriegerische Finale des 2. Akts der italienischen Oper der Zeit mit seinen hohlen Blechstellen und seinem wirbelnden Rollcrescendo. Wir stehen hier vor einem Gebilde, das sich im Laufe der geschichtlichen Entwicklung unter Anlehnung an die opera buffa zum „großen“ Opernfinale<sup>5</sup> ausbildet.

Coradins reuige Arie im 3. Akt, ein bißchen ins Pathetische hinüberspielend, hält sich im Rahmen des obenerwähnten Duetts. Der noch stärker betonte „hochdramatische“ Ton führt zu planvollen Blechwirkungen. Wie stark übrigens Méhul dem großen Dramatiker Gluck verpflichtet ist, mögen zwei Beispiele aus Coradins Arie dartun.

<sup>1</sup> D'Arnault, Grétry und Berlioz sind des Lobes voll über „Euphrosine“. Letzterer schreibt über das Duett: „il est resté le plus terrible exemple de ce que peut l'art musical uni à l'action dramatique, pour exprimer la passion“.

<sup>2</sup> Zu den Worten „je souffle dans ton âme une feu qui va te dévorer“ jittersn unisono Sechzehntelläufe in den Geigen.

<sup>3</sup> Bei Hörnern und Trompeten steht in der Partitur „levez les Pavillons“.

<sup>4</sup> Eine ganz schwache italienisierende Koloraturarie steht im 3. Akt.

<sup>5</sup> Bereits ein Jahr später finden wir im zweiten Akt von Cherubinis „Lodoiska“ ein mit allen typischen Zügen dieser Form ausgestattetes Finale. Einer genaueren Studie sei die außerordent-

4. Coradin.

peut-être - - est-  
en diminuant

elle in - no - cen - te et c'est ma bar - ba - re main ...

Einen interessanten Beleg für die Angleichung der ernstesten an die heitere Oper bietet ein „Morceau d'ensemble“ im letzten Akt, das im Ausdruck schmerzlicher Trauer um die dem Tod verfallene Euphrosine, in der freien Form und breiten Anlage mit Eintritt des homophonen Chors gegen Ende sich wieder unverfälscht an Glück anlehnt. Dagegen ist auch diesmal wieder die lebendige, der Verdeutlichung des Wortausdrucks dienende Orchestersprache (namentlich der Violinen) auf Méhuls Konto zu setzen. Eine letzte Anrufung der Gottheit

führt plötzlich wieder zur opéra comique zurück, der auch die Lösung des dramatischen Knotens im Dialog wie der harmlose Schlußchor entspricht.

Von Méhuls nächster Oper „Cora“<sup>1</sup> (1791), hat sich, wie Diez<sup>2</sup> in seinem kulturhistorisch immerhin beachtenswerten Buch mitteilt, ein Manuskript in „gräu-

lich lohnende Untersuchung über die Entstehung dieses romantischen Finales aufgespart. Wahrscheinlich werden sich auch hier komische Oper und ernste Tragödie als gemeinsame Quellen feststellen lassen. Bezeichnenderweise geschieht in ebendemselben Jahre 1791 auch auf deutscher Seite der entscheidende und ungleich großartigere Vorstoß zur romantischen Oper in Mozarts „Zauberflöte“!

<sup>1</sup> Nach Marmontels „Incas“, 1779, schrieb P. v. Winter ein Melodram „Cora und Monjo“. 1780 folgt Raumanns bekannte Oper. Vgl. auch Engländer, J. G. Raumann, Leipzig 1920, S. 261, der Méhuls Oper nicht nennt.

<sup>2</sup> Max Diez, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich. Wien 1886.

lich-fragmentarischem Zustand" erhalten, das in Paris liegt. Die Oper, die in der Schilderung eines Sonnenaufgangs<sup>1</sup> und eines vulkanischen Ausbruchs der französischen Passion für Tonmalerei wohl weitgehendst entgegenkam, fiel durch. Noch sei am Rande der ebenfalls ins Jahr 1791 fallenden Uraufführung von Cherubinis „Lodoiska“ gedacht, der verschiedentlich große Bedeutung für die Weiterentwicklung der opéra comique zur Schreckensoper der Revolutionszeit beigelegt worden ist. Jedenfalls findet in „Lodoiska“ Cherubinis eigenartige und geistvolle Kunst der motivisch-orchestralen Einbettung<sup>2</sup> der auf alle stärkeren melodischen Ausbiegungen eingehenden Gesangsstimme erstmalig konsequente Anwendung.

In dieser auf den „Totaleffekt“ ausgehenden Behandlung von Singstimmen und Orchester berühren sich Cherubini und Méhul<sup>3</sup>. Ein Vergleich aber der etwa gleichzeitig entstandenen Werke beider Meister wird die grundsätzlichen Wesensunterschiede des ruhigeren, ausgeglicheneren, einheitlicheren, der opéra comique noch näher stehenden Cherubini und des leidenschaftlicheren, aufbrausenderen, pathetischen Méhul klar hervortreten lassen.

Das Jahr 1792 bringt eine „Comédie héroïque“ Méhuls „Stratonice“, deren Libretto wieder aus der Feder Hofmanns stammt. Der Titel „heroisch=heitere Oper“ charakterisiert diesmal schon die stilistische Unsicherheit. Der Stoff ist wohl ernst gedacht; Hohenemser (a. a. O. S. 135) bezeichnet das einaktige Werk mit Recht als eines der ersten, in denen das Komische textlich ganz fehlt. Stratonice<sup>4</sup> kann sich der Liebe des Vaters Seleucus und des Sohnes Antiochus erfreuen. Nach einigen Komplikationen bringt ein „homme divin“, Eristrate, die verschiedenen amourösen Beziehungen in Ordnung, und der Vater tritt Stratonice, mit der er sich zu Beginn der Oper verheiraten will, schließlich großmütig an seinem Sohn ab. Die Handlung entwickelt sich recht ungeschickt. In der musikalischen Ausführung verleugnen sich natürlich auch diesmal die comique-Züge keineswegs.

Vom gesprochenen Dialog — einem der grundsätzlichen Unterschiede zwischen Gluckscher Tragödie und Méhulscher Oper — ganz abgesehen, wirken sie gleich in der lebenswürdigen Geigenfiguration des ersten Stückes, Introduction, das ganz von ferne die „Oberon“-Einleitung vorahnt.


Ganz auf den Ton des leicht dahinfließenden Buffoensembles mit seiner parlierenden Lebendigkeit und seiner bescheidenen Harmonik ist ein Quartett gestimmt, in dem der durchaus als komische Figur behandelte Eristrate den liebeskranken Antiochus „beobachtet“. Die reiche formale Gestaltung des Stückes dient zweifellos szenisch-dramatischen Absichten. Nachdem das Duett Antiochus-Eristrate nach altem Brauch sich zum Ensemble der vier Beteiligten erweitert hat — dabei tritt

<sup>1</sup> Vgl. Grétrys „Jugement de Midas“-Ouverture.

<sup>2</sup> Seit E. M. v. Webers bekannter Lodoiska-Einführung glaubte man die orchestrale Motivtechnik auf eine Beeinflussung Cherubinis durch Mozart und Haydn zurückführen zu müssen. Doch wirken hier wie bei der Art der Vokaltechnik ohne Zweifel viel stärkere französische Einflüsse vor. Seit Mameau mühen sich französische Dramatiker die Kunst des „Totaleffekts“.

<sup>3</sup> Darauf weist schon Hohenemser in seinem „Cherubini“ (Leipzig 1913) hin. Er spricht auch von einer Schule Cherubinis, und seine einseitige Stellung führt ihn dazu, Méhul als deren bedeutendsten Vertreter hinzustellen. Wenn H. behauptet, Méhul „schreibe ganz in Cherubinis Stil“, so scheint sich sein Urteil lediglich auf die späteren komischen Opern zu gründen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es wenigstens verständlich, wenn auch nicht unangreifbar (s. u.).

<sup>4</sup> Die antiken Namen erinnern noch an die tragédie lyrique.

Seleucus nur vom Cello begleitet ein —, wird die eigentliche Beobachtungsszene<sup>1</sup> unter ständiger Beibehaltung des Bratschenrhythmus  (Cherubini) rein instrumental behandelt. Der Schluß vereinigt alle Stimmen wieder zu einer (ernst gemeinten) echt italienischen Anrufung der Götter, die Eristrate in seiner Arie an die Venus (!) fortsetzt.

6. 

ô des Amants Dé-i - tée tuté - lai - re, bel-le Vé-nus en - tends, en - tends mes vœux!  
 A \_\_\_\_\_ D Cis H E A \_\_\_\_\_ E

Schon dringen in diese Melodie französischer Herkunft Floskeln der italienischen seria-Arie ein. Die bedeutendste und interessanteste Nummer der Oper ist eine von Liebesleidenschaft erfüllte Arie des Antiochus, der den Tod als Erlösung von seinen Qualen erfleht. Mit einem Male erwacht der Tragiker Mèhul und entwirft ein erschütterndes Bild seelischer Zermürbung, wilder Verzweiflung. Prachtvoll wirkt der schroffe *ff*-Ausbruch „ô mort“ nach dem erschöpften „mon coeur est lassé de souffrir“. Die vier Hörner werden zur ausgiebigen Füllung der Harmonie herangezogen. Mächtig steigert sich das letzte „ô mort“ des Hauptteils zu einer Sequenzfolge. Und nun — ein Einfall echt Mèhul'scher Prägung —: von Daß, Violon und zwei Fagotten in breiten *p*-Halben begleitet, erblickt der Unglückliche in ekstatischer Vision die Geliebte trauernd an seinem Grabe. Ein knappes Poco Adagio führt zum Hauptteil zurück.

Daß der Komponist den tragischen Konflikt in der Seele des Antiochus als den Mittelpunkt der Oper betrachtete, geht auch aus der düsteren, leidenschaftlich erregten Duvertüre hervor. Man kann diesen Stil mit seinen schroffen Gegensätzen, seinen eruptiven, beinahe gewaltsamen Entladungen nicht kurzerhand als ein Spiel „instrumentaler Mittel und Mittelchen“ abtun, wie es Bortkiewicz in seiner „Geschichte der Duvertüre“<sup>2</sup> will. Das heißt die neuen Kräfte völlig verkennen, die hier nach tonkünstlerischem Ausdruck ringen. Freilich schimmert hinter dieser revolutionären Romantik noch das Pathos Glucks. Aber schon kündigt sich das Entwicklungsthema, und im Verfolg der Geschichte führt der Weg direkt zur Coriolan- oder zu den düsteren *c*-moll-Partien der Freischützouvertüre. Das Hauptthema des Allegrosakes sei mitgeteilt:

7. 

\* \* \*

Nach „Euphrosine“ und „Stratonice“ mochte es Mèhul selbst klar geworden sein, daß seine dramatische Begabung erregter Leidenschaft, ernstester Dramatik am besten gerecht wurde. Es war das Unglück seines Künstlerdaseins, daß er in einer

<sup>1</sup> Im Quartett wird Eristrate als „médecin“ bezeichnet, was sich allerdings zum Begriff des „homme divin“ schlecht reimt.

<sup>2</sup> S. 154.

Übergangszeit lebte und Übergangswerte<sup>1</sup> schuf. Unausgegoren wie die Ideen seiner Zeit ist auch seine Kunst. Neben höchst Eigenpersönlichem steht konventionell Durchschnittliches. Das Pathos Glucks beengt ihn ebenso wie die spielende Leichtigkeit der komischen Oper. Ein makellofes Meisterwerk zu schaffen, blieb ihm versagt. Wenn aber eine den Vorrang unter seinen Arbeiten ob ihres reinsten persönlichen Gehalts verdient, so ist es „Mélidore und Phrosine“, der wir uns nunmehr etwas ausführlicher zuwenden.

Zur Zeit der uneingeschränktesten Revolutionsherrschaft, am 17 Germinal l'an second de la République (1794) wurde die Oper im théâtre lyrique de la rue Favart aufgeführt. Welche Unsinnigkeiten der Freiheitsfanatismus forderte, erhellt aus dem Umstand<sup>2</sup>, daß das Werk erst nach mehrfacher Einfügung des Wortes „liberté“ zur Aufführung von der Zensur zugelassen wurde. Auch die Bemerkung auf dem Titelblatt „mis en Musique Par le Citoyen Méhul“ mag eine Verbeugung vor den Allgewaltigen vorstellen. Obwohl „Mélidore“ ausdrücklich als „drame lyrique“ bezeichnet ist, pugt d'Arnault die teilweise recht hilflose Handlung mit comique-Elementen auf. Die Abwendung vom antikisierenden Milieu kündigt eine neue Zeit. Das Naturideal Rousseaus und die mit Todesgefahren spielende Phantastik der Revolution spiegeln sich trotz der pathetischen Aufmachung in diesem Libretto wider.

Die Oper beginnt mit einem Duett<sup>3</sup> zwischen Aimar und seiner Schwester Phrosine, deren Heirat mit Mélidore, dem Ruhm- und Adelslosen, hintertrieben werden soll. Prachtvoll dramatisch leiten ein paar schroffe Geigenfiguren Aimars Phrase ein: „Non, non, cessez de l'espère!“ Hochspannung der Gefühlskontraste herrscht das ganze Stück über. Cherubinis Motiwtechnik bereichert auch Méhuls tragischen Stil. Typisch ist folgende Stelle mit dem furchtbar aufeinanderplagenden pp und ff:

8.

Aimar.

j'ai pei-ne à re-ten - ir l'ex - ces de mon co - lè - re l'ex - ces de

Bl. pp R Br. R R R R

Bc. B. R pp R pp R pp

<sup>1</sup> Vielleicht stießen sich auch Méhuls Zeitgenossen, die die meisten Opern kühl aufnahmen, an der Zwitterhaftigkeit des Stils.

<sup>2</sup> Der Textdichter d'Arnault teilt ihn selbst mit.

<sup>3</sup> Typisch für die Zeit der Menschenrechte ist folgende Stelle:

Aimar: „a quels sont ses droits?“ — Phros.: „ses droits? il' m'aime.“  
Aimar: „et ses titres.“ — Phros.: „il est aimé.“

mon a - mour est plus grand en - core que sa co - lè - re, bar - ba - re  
 mon co - lè - re. In - dig - ne sœur!

R Tutti

R R f sf

R pp

Wie verbissen klingt Ainars Zorn in der ersten Phrase, deren zweite Hälfte sofort wiederholt wird, dem gesteigerten Affekt entsprechend um eine Stufe höher, und wie echt der folgende wütende Ausbruch: „Indigne sœur!“ . Ungewöhnlich ist die Form des Sazes. Der von Méhul sonst reich ausgestattete Mittelsatz fehlt; an seine Stelle tritt der im weiteren Verlauf ungeänderte Hauptteil, auf den auch die Koda noch einmal zurückkommt — also erweiterte Zweiteiligkeit, die auch die Duette der romantischen Oper lieben. Die folgende Romanze Phrosinens gehört wieder ins Gebiet der opéra comique. Für das starke Vordringen der Gattung ist es bezeichnend, daß auch ein ernstes Werk nicht mehr ohne diese beliebteste Form der komischen Oper auskommen konnte<sup>1</sup>. Phrosine hofft auf Unterstützung ihrer Herzenspläne durch ihren zweiten Bruder Zule<sup>2</sup>, der sie zärtlich liebt. Als dieser jedoch die wahre Sachlage erfährt wendet er sich in einer zornflammenden da capo-Arie gegen die Schwester. Dem scharf akzentuierten Hauptteil steht wieder ein ruhigerer Mittelsatz gegenüber. Phrosinens Tränen erwecken sein Mitleid (eintaktig verarbeitetes Geigenmotiv), er fordert sie freundlich auf, der verhängnisvollen Liebe zu entsagen, worauf sie gemessen erwidert: „ce ne se repond que d'une crime“<sup>3</sup>.

Das folgende Finale ist in den einzelnen Abschnitten wieder sehr ausführlich behandelt. So unleugbar die Anlehnung an Cherubini hervortritt — Méhul geht auch hier weiter als der Schöpfer der „Lodoiska“, indem er dem Stück Stilelemente des lyrischen Dramas einverleibt. So erweckt es gerade als Übergangsbildung unser Interesse. Im ersten Teil, einem auffallend leicht hingeworfenen

<sup>1</sup> Vielleicht hat „Lodoiska“ auch hier bestimmend auf Méhul gewirkt.

<sup>2</sup> Diesem Gefühl verleiht eine wenig prägnante, italienisch gefärbte Cavatine Ausdruck. Neu und eigentümlich für Méhuls Stil ist der dem tonalen Abschluß folgende melodramatische Anhang. S. auch Kretschmar, a. a. O., S. 236.

<sup>3</sup> Solche Einfügungen waren freilich nichts Neues; siehe Mozarts „Don Giovanni“, Stück „Taurische Iphigenie“ Nr. 22 (Arie des Pylades).

Duett<sup>1</sup> Mélidores und Phrosines (Ddur, Allegro), überrascht der Mittelteil. Ein plötzlicher Rück nach As führt zu einem hymnischen Gesang der Liebenden an die Nacht, den pp-Halbe der Streicher und Hörner tragen:

9. Phros.

Mél. *Mél.* *Streicher.* sous les té - nè - bres les plus

Bläser. *ff* *pp* *ff*

Bässe. *ff* *pp* *Br.*

Die gebrochenen Dreiklänge in den Bratschen geben der beinahe tristanischen Anrufung eine geheimnisvolle Färbung. Es ist, als ob in diesem mit französischer Feinhörigkeit erlauchten Partiturbild das nächtliche Reich selbst lebendig würde:

10.

Phros. *Mél.* ô nuit - - - - - ô nuit

Nimar *(sic belauschend)* nuit - - - - - vous prête en - vain ses om - -

*Str.* *fr. fg.*

*Br.*

<sup>1</sup> Einzig die zitternden Tremoli der Bratschen und Cello künden die Unruhe des Paares in dem ganz buffonäßigen Stück.

viens couv-rir de tes om - - bres ...

bres, rien n'echappe à mes vœux ja - loux

Mélidore will Phrosine zur Flucht bewegen; aber schon hat sie Aïmar belauscht<sup>1</sup>. Ein stark national gefärbter Gesang des Paares an die Liebe — ideell wieder italienischen Vorbildern folgend — beschließt den Teil. Aïmar stürzt plötzlich vor, gibt sich zu erkennen und wird von Mélidore nach kurzem Kampf erstochen. Der Instinkt des geborenen Dramatikers spricht aus diesem Akkompagnato. Schon aber drängt sich die comique wieder vor in einem Chor der Freude Mélidors. Da Gefahr im Verzug ist, soll er auf eine Insel flüchten. Jules Gefolge naht, er selbst folgt und erkennt die Situation. Prachtvoll streng; glücklich ist sein Rezitativ gemeißelt:

11. Cero: Jule: Andante poco Allegro.

Jule: il est mort il est mort il est mort

Etr. Sostenuto. Br. Bc. Br. Bc. pigg.

mais quoi

<sup>1</sup> Die Geigenstreicher in der Wiederholung des Hauptteils deuten auf seine Anwesenheit.



Zuerst die schnelle Frage, die der Chor sofort aufnimmt: „il est mort?“, und im Andante die Wiederholung sicherer Gewißheit. Mit echt französischer Deutlichkeit malt das Horn den stockenden Herzschlag Aimars, dessen Rezitativ über langgezogenen, unheimlichen Horn-tönen<sup>1</sup> erstirbt:

12. Allegro moderato.

Allegro.

Aimar: Ju - le *ff*

Jule:

qui t'as - sas - si - na?

Aimar: Mé - li -

*Str. pp* tenuto.

Jule: do - re Mé - li - do - - - re,

Chor. Tutti. Mé - li - do - - - re

Allegro. Tutti.

<sup>1</sup> Vgl. die Eumenidenszene in Glucks „Taurischer Iphigenie“.

Von dem Aufschrei „Mélidore“ an entwickelt sich ein gewaltiges Ensemble mit Chor, eine Weiterführung jener seit Rameau beliebten weit gesponnen und planvoll disponierten Aktschlüsse. Trotz stärkster Beteiligung des Orchesters<sup>1</sup> und glänzenden Aufbaus weiß Méhul leere theatralische Effekte zu vermeiden. Dramatische Wahrheit gilt ihm als oberstes Gesetz. Daher auch die durch das Streben nach klar verständlicher musikalischer Rede gebotene deklamatorische Melodienbildung<sup>2</sup>.

Den zweiten Akt eröffnen zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Arien Mélidores — ein dramaturgischer Mißgriff. Die erste erinnert in ihrer trauererfüllten Grundstimmung wie in der Melodik stark an den ersten Akt von Glucks „Orfeo“.

13.

The musical score for measure 13 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with dynamic markings *fp*, *f*, *fp*, and *f*. The lower staff is in treble clef and contains a piano accompaniment with dynamic markings *dol.*, *f*, *dol.*, *f*, and *f*. There are also articulation symbols (< >) under the piano part.

Das Stück stellt eine eigenartige Verbindung von Rondo und Arie vor, indem der Refrain für sich eine kleine Da capo-Arie ist. Wieder bietet dessen Mittelteil besonderen Reiz. Teilweise rezitativisch gehalten, bringt er eine sinnige erinnerungsmotivische Verwendung jenes Gesangs an die Liebe aus dem vorübergehenden Finale. Recht ungeschickt führt d'Arnault die Handlung weiter. Mélidore findet einen Zettel, der ihn zum Erben des auf der Insel verstorbenen „solitaire“ einsetzt(!). Er beschließt, nunmehr in Gestalt dieses Einsiedlers sich an Jule zu rächen und Phrosine so zu gewinnen. Sein Rachedurst — ein für Méhul geschaffenes Sujet — findet in der genannten zweiten Arie Ausdruck, deren leidenschaftliches Rasen bis ans Dämonische reicht, ein würdiges Gegenstück zu Antiochus' Arie in „Stratonice“. Wieder dienen schroffe dynamische Gegensätze zur Steigerung des Affekts:

14. Mél.

The musical score for measure 14 includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are: "loin de la voir a - vec ef - froi je n'ai d'hor-". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with dynamic markings *cresc.*, *ff*, *Tutti.*, and *pp*. There are also performance instructions like "Str." and "col. 8va".

<sup>1</sup> Sehr wirkungsvoll sind die Geigenfleiser zu Phrosines: „frappez, je me livre à vous coups!“, ferner ihre leidenschaftlichen Fleherufe, während Orchester und Ensemble pausieren, Vorahnungen (auch in der Situation) des Finales im 2. Akt der „Euryanthe“.

<sup>2</sup> Blendend ist die Stelle, wo Jule im höchsten Zornesausbruch stammelnd immer wieder hervorstößt: „et vous, ma sœur“.

reur que pour la vi - - - e je n'ai d'hor - reur

*ff* Tutti.

Chromatische Gänge jagen durchs Orchester, das in tausend Farben schillert, entlegene Harmonien, Dur und Moll derselben Tonart stehen unvermittelt nebeneinander:

15.

Mél.

Ces lieux n'ont rien d'af - freux pour moi

Biol. I. Ob.

*Str. sp*

la mort est ma plus douce en - vi - e

*fi.*

*Str. sp*

*Str. ff*

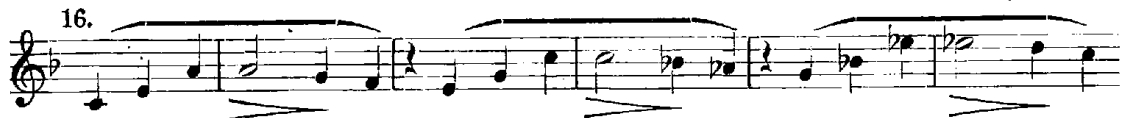
*fp* *fp* *fp* *fp*

la mort la mort est

Tutti.

*ff*

Den folgenden pastoralen Chor der Inselbewohner (comique!) verbindet Mèhul durch einen kleineren rezitierenden Satz mit der vorausgehenden Arie Mèlidores. Auch diese Art der Zusammenfassung der einzelnen Nummern zu größeren Komplexen weist in die romantische Zukunft. Die Insulaner besingen den wohlthätigen Einsiedler, in den sich Mèlidore mittlerweile verwandelt, und versäumen dabei natürlich nicht, dem Rousseauschen Ideal getreu, das Landleben gehörig anzupreisen. Jules kommt, um des weisen Mannes Rat in Phrosines Liebesaffäre zu erholen. Bei dieser Gelegenheit erfährt Mèlidore, daß sich die Geliebte ebenfalls auf der Insel befindet. Nun beginnt die übliche Verwicklung, ganz im Sinn der vorglückschen Librettistik. Ein ausgezeichnetes Duett schildert die kontrastierenden Gefühle Mèlidores und Jules. In rollenden Achteln tobt sich Jules Zorn über den ihm entwichenen Mèlidore aus. Dieser selbst schlägt so schmerzlich-warme Töne an, wie man sie selten bei Mèhul findet:



Der ruhigere Mittelsatz gemahnt an die Stimmung des Kerkererzettes im „Fidelio“:



Auch in diesem Stück folgt die Schlußkadenz in der Tonika d moll ein höchst dramatischer Nachsatz. Jules Wut lodert nochmal über einem Esdur-Dreiklang empor. Dann berichtet der vermeintliche Einsiedler, Mèlidore habe sich aus Gram eriränkt. Die in der Nähe weilende Phrosine hört dies und bricht mit dem entsetzlichen Schrei: „il est mort“ zusammen. Dieser außerordentlich wirksame Schluß sei mitgeteilt:

18. Mèl. Jules.

Mé-li-do-re a ces-sé de viv-re Mé-li-dore a ces-sé de

Bläser. Fl. Clar.

Viol.

Cr. B. Fg. Hr.

Phros.  
viv - re il est mort j'ex - pi - re moi - mé - me!

Alles Holz

Tutti.

Pof.  
Pauze

Nachdem Iule abgegangen, erkennen sich die Liebenden. Phrosine faßt den Entschluß trotz ihrer strengen Bewachung nach Mélidores Insel zu entfliehen. Der Geliebte soll zum Zeichen an einem Felsen eine leuchtende Fackel aufstecken (Tristan!). Nach Brauch der opera seria gedenkt das Paar dabei Heros und Leanders. Das Finale setzt mit einem Duett der Beiden ein. Bezeichnenderweise versagt der Musiker Méhul (ähnlich wie schon zu Beginn des ersten Finales) auch hier, wo es gilt, dem Liebesgefühl der Unglücklichen innigen Ausdruck zu verleihen. Der Vergleich mit den Glücklichen Paaren (aulische Iphigenie), mit Cherubini, zurückgreifend, mit Rameau liegt nahe. Sie alle enttäuschen mehr oder minder in der Zeichnung reiner Liebesempfindung. Hier erwartet uns italienisches Klischee mit mozartischen Floskeln<sup>1</sup>, und wenn die Liebenden sich erneut Treue schwören, dann verfallen sie in den hohlen Maestoso-Ton (♩ ♩ ♩ ♩) der opera seria<sup>2</sup>. Erst der Phrosine zur Abfahrt mahnende Matrosenchor — abermals comique-Gut — mit seiner raffiniert französischen Instrumentation und seinem entzückend verhallenden Schluß wirkt wieder sympathisch:

<sup>1</sup> 1794 wurde Figaro zum ersten Male in Paris aufgeführt.

<sup>2</sup> Ein Vergleich dieses altertümlichen Teils mit dem folgenden ungemein frischen Chor zeigt, wie stark Méhuls Natur in der neuen Zeit verwurzelt ist.

The musical score is for the third act of 'Mélidore et Phrosine'. It consists of four staves: Holzbl. (Woodwinds), Viol. (Violins), Hörner. Br. (Horns and Trumpets), and Sc. Fg. Baß. (Bassoon and Bass). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings. The number '19.' is written above the first staff.

Im dritten Akt entwickelt sich einer der in der französischen Oper längst beliebten Seestürme<sup>1</sup>, den Mehul mit einer Reihe eigenartiger Reize auszuschnücken weiß. Eine große pantomimische Szene leitet ihn ein: Mélidore schickt sich an, die bewußte Leuchte anzuzünden. Das Stück ist vortrefflich gearbeitet und bringt das Schwanken und Zagen in Mélidores Empfinden zu sprechendem musikalischem Ausdruck. Man muß es lebhaft bedauern, daß die Regiebemerkungen in der Partitur fehlen. Ein neuerliches Zitat des Liebeshymnus aus dem ersten Finale hat beinahe leitmotivische Bedeutung. Von derartigen programmativ-malenden Kompositionen führt die geschichtliche Entwicklung direkt zu Webers Wolfschlucht<sup>2</sup>. Nach einer zweiteiligen Arie folgt ein sich immer mehr steigendes Melodram<sup>3</sup>, das den allmählich anwachsenden Sturm begleitet<sup>4</sup>. Auch der Matrosenchor, der den zweiten Akt beschloß, klingt nochmal an. Endlich wütet der „orage“ mit elementarer Gewalt. Durch Geigen und Pikkolo (ein in der opéra comique sehr beliebtes Instrument) jagen halbsbrecherische Skalen, der Chor singt aus der Ferne und verstärkt die dynamische Wirkung. Im ganzen fallen aber hier neue Effekte nicht auf. Dagegen überrascht der Schluß durch eine Vorahnung von Beethovens Pastoralsymphonie: Mélidore dankt dem Himmel für das gut verlaufene Unwetter, während die Streicher und eine Flöte eine choralartige Weise intonieren. Aber schon hat sich die Katastrophe ereignet. Mélidore hört Schritte: „Dieux, ce n'est Phrosine!“ Mit diesem Aufschrei schließt der Satz wieder auf einem verminderten Septakkord. Iule, der sich inzwischen ganz zum kaltherzigen Theaterböfewicht ausgewachsen hat, war durch eine Dienerin von Phrosines Plan unterrichtet worden und der Schwester nachgeeilt. Er erreicht die mühsam Schwimmende

<sup>1</sup> Kurz vor „Mélidore et Phrosine“ hatte Cherubini in „Elisa“ ein Gebirgswetter musikalisch geschildert. <sup>2</sup> Den dritten Akt von Webers „Silvana“ leitet übrigens auch ein Sturm ein.

<sup>3</sup> Das seit Wenda in Deutschland überaus beliebte Melodram findet sich nicht selten in den französischen Schreckensopern an Stellen leidenschaftlichster Erregung.

<sup>4</sup> Raumangel verbietet, auf die Feinheiten der Instrumentation näher einzugehen.

kurz vor der Insel; sie hält Iule für Mélidore. Da stößt sie der Unmensch wieder ins Meer zurück, löscht die Fackel und überläßt sie ihrem Schicksal<sup>1</sup>. Mélidore mußte diesen Akt unglaublicher Roheit mit ansehen: jetzt stürzt er sich vom Felsen ins Meer, um wenigstens im Tode mit der Geliebten vereint zu sein. Da vollzieht sich in Iule mit einem Schläge eine Wandlung: er bereut seine Verblendung, da er höchste Treue bewährt sieht. Aber anstatt zu retten, was noch zu retten ist, singt er eine Arie, in der er, während das Gewitter abzieht, sich dem „ciel vengeur“ zur Rache stellt. Das Stück ist kühl und steif im rezitierenden Stil der tragédie lyrique. Auch diesmal interessiert der Nachsag. Mélidore ruft alle zur Rettung herbei — er scheint sich also das Sterben doch überlegt zu haben —, während im Orchester sich der Gewittersturm zum letztenmal vernehmen läßt. Mild versöhnend, in zarter Morgendämmerung, klingt die Oper mit einem Andante-Chor aus. Man beachte die beinahe Webersche Weichheit der Melodik:

20.

Le ciel s'éclaircit sur nos têtes.

Auch die Ouvertüre zu „Mélidore et Phrosine“ hat programmatische Bedeutung. Im Hauptallegro<sup>2</sup> mit seinem romantisch erregten 1. Thema:

21.

herrscht dieselbe dramatische Spannung und Unruhe wie in den bedeutendsten Nummern der Oper. Méhuls Anschluß an Cherubinis großes Vorbild ist offenbar in Form<sup>3</sup> wie in der streng thematischen Haltung. Im cherubinischen Seitensatz scheint Beruhigung einzutreten — aber schon entfesselt ein chromatischer Gang in den Bässen wieder alle Leidenschaften. Mehrfach atemholend werden gewaltige

<sup>1</sup> Diese schaurige, beinahe hintertreppenromanhafte Entwicklung mochte dem schreckengewohnten Revolutionspublikum besonders behagen. Für den verwilderten Geschmack ist sie bezeichnend.

<sup>2</sup> Sehr fein ist der beinahe Beethovensche Übergang vom pathetisch ernstesten Lento zum Allegro.

<sup>3</sup> Auch hier fehlt die eigentliche Durchführung wie bei den Cherubinischen Ouvertüren.

dynamische Höhepunkte erreicht. Auf den Tonikaßluß (bmoll) folgt, den ver-  
söhnenden Ausklang der Oper vorausnehmend, ein entzückendes  $\frac{6}{8}$  Grazioso (D dur),  
das in lang gezogenen Horn-tönen nach echter comique-Art verhallt.

\* \* \*

Noch eine zweite, weit unbedeutendere Oper Méhuls fällt ins Jahr 1794<sup>1</sup>:  
„Horatius Cocles“, ein acte lyrique, der die bekannte Sage von Mutius  
Scaevola und Vorfenna der Revolutionszeit entsprechend aufspukt. Das Stück ist  
einaktig und als einwandfreier Beitrag zum antikisierenden lyrischen Drama durch-  
komponiert. Man darf annehmen, daß Méhul in erster Linie mit diesem Werk  
nationalen Traditionen und zeitgenössischer Tendenz huldigen wollte. Denn musi-  
kalisch fiel es recht matt aus. Es hält sich im allgemeinen in den Bahnen Glucks,  
erreicht aber weder Pathos noch Ausdruckskraft des großen Tragikers im entfern-  
testen. So wenig wie Salieri konnte Méhul mit dem schnell veralteten Stil noch  
etwas anfangen. Naturgemäß spielt der Chor eine große Rolle. Mit einer breit  
entwickelten Trauerszene für den toten Brutus traditioneller Art beginnt das Werk.  
Ein sehr wirkungsvoller Chor der Römer<sup>2</sup> gegen Mitte hat mehr Méhulsches Ge-  
präge. In vielen Partien lebt noch das aufgeblasene Pathos der opera seria, so  
in einem Terzett, das dem eben erwähnten Römerchor vorausgeht, oder in der  
Kampfmusik gegen Schluß. Wie viel moderner und frischer wirkt dagegen der  
„Combat“ in Grétrys „Richard Cœur de lion“. Die Orchesterbehandlung kennt nicht  
die Lebendigkeit und den Farbenreichtum des „Mélidore“<sup>3</sup>. Stärkere Heranziehung  
des instrumentalen Apparats (wie etwa beim Abschied des jungen vom alten Ho-  
rati-  
us) zur Ausdruckssteigerung — sonst von Méhul mit schlagendem Erfolg ver-  
wendet — bleibt episodisch. Das Rezitativo steht selbst gegen Salieri zurück. Einige  
wenige Stellen zeigen reichere Diegsamkeit und eigenwillige Harmonik. Die meisten  
auftretenden Personen kleben an der Schablone. Mutius und Horace vieux haben  
noch relativ das meiste Blut in den Adern. Ausdrucksvoll und würdig in der  
Melodik hebt Horaces große Soloszene<sup>4</sup> zu Beginn der Oper an:

[3]

mon-trer la ten-dres-se d'un pé-re ce n'est pas de se dés-ho-no-  
rer et sur u-ne té-te aussi chère

Auch die Ouvertüre steht der älteren Opernsinfonie ziemlich nahe, wie aus den  
schweren Akkorden des Lent, aus den hohlen Trompeten- und Hörnerfanfaren aus dem  
billigen 1. Thema des Allegro-Satzes hervorgeht. Um so mehr überrascht das leiden-  
schaftlich sich aufbaumende Seitenthema, in dem mit einem Male wieder der Roman-  
tiker Méhul in einem überaus interessanten „Entwicklungsthema“ zu uns spricht:

<sup>1</sup> Niemanns Opernlexikon nennt noch einen „Arminius“, der bei der Großen Oper eingereicht worden sein soll.

<sup>2</sup> Der Text ist für die damalige Zeit charakteristisch: „Si dans le sein de Rome il se trouvait un traître qui regretta les Rois et voulût un Maître, qu'il meure au milieu des tourments!“

<sup>3</sup> Hörner und Trompeten erscheinen häufig, aber in durchaus altertümlicher Verwendung.

<sup>4</sup> Sie steht in As und wendet sich ganz abrupt nach E.



23. Bl. 1.

Nur Str. R

Br. Bl. 2.

R R R R

f R f

\* \* \*

Nunmehr klappt eine bedauerliche Lücke in Méhuls Schaffen bis zum Jahr 1799. Was er in der politisch erregten Zwischenzeit komponierte, konnte ich leider nicht zu Gesicht bekommen. Sieht man von Tendenzstücken<sup>1</sup> des Robespierre-Jahres ab, so kommen in Betracht die Opern „Doria ou la tyrannie détruite(!)“, „la Caverne“ (beide 1795), „le jeune Henri“<sup>2</sup> (1797) und „Adrien“ (1799). Die vollständigen Partituren der drei erstgenannten Werke sind verloren; von der „Caverne“ und dem „jeune Henri“ haben sich Bruchstücke in der Bibliothek des Pariser Conservatoire erhalten. Dabei ist der Verlust der „Caverne“ besonders zu betrauern, da ihr Vergleich mit Lesueurs gleichnamigem, effektvollem, stark national geartetem Werke interessant wäre. Vom „Adrien“ (nach Metastasio's Adriano in Siria) liegt eine Partitur in Paris. Auch diese Oper erlebte eine revolutionäre Leidensgeschichte<sup>3</sup>. Sie sollte bereits 1792 herauskommen, wurde aber verboten, weil der „empereur“ Adrien

<sup>1</sup> Zunächst ist hier zu nennen eine rohe Revolutionskomödie „Congrès du Rois“, eine Gemeinschaftsarbeit, an der sich auch Grétry und Cherubini gegen ihren Willen beteiligen mußten. Weiter u. a. der „Chant du départ“. Méhul wird als Verfasser des Stückes im Manifest zum Jahrestag der Revolution im Jahre V bereits als erster „compositeur républicain“ gefeiert. Dieses wie andere Revolutionsstücke Méhuls erlangten ungeheure Popularität.

<sup>2</sup> Der Text ist von Bouilly. Berühmt wurde die Ouvertüre, ein programmatisches Jagdstück, das 8 Hörner verwendet: Brancourt bezeichnet sie als „symphonische Dichtung“ und gibt eine ausführliche Analyse (S. 106 ff.). Die Oper selbst wurde ausgezischt, weil sie einen König auf die Bühne brachte, und konnte nicht zu Ende gespielt werden.

<sup>3</sup> Da für „Horatius Cocles“ zwei Ouvertüren vorlagen, übernahm Méhul eine von ihnen in „Adrien“.

auf einem Triumphwagen einherfuhr. 1799 fand sie beifällige Aufnahme, wurde jedoch bald wieder verboten, 1800 nochmal gegeben.

Wir müssen uns also damit begnügen, unsere Untersuchung mit „Ariodant“ wieder aufzunehmen<sup>1</sup> dessen Fabel ähnlich wie die des sechs Monate früher gegebenen „Montano et Stephanie“ von Déjaure und Berton dem „Rasenden Roland“ entnommen ist. Wiederum ein romantischer Vorwurf von eigenartigem Reiz, in der leidenschaftlichen Figur des Othon ferne der opera seria verwandt. Da dieser von der schönen Ina abgewiesen wurde, versucht er deren Verlöbniß mit Ariodant zu trennen und beide im Intrigenspiel zu vernichten. Von seiner Helfershelferin Dalinde aber werden schließlich seine dunklen Mächenschaften verraten. Das ist also ein Stoff, der etwa in die Gefolgschaft der „Armide“ Glucks einzureihen wäre.

Auch in diese Oper mischt Hoffmann Elemente einer freundlicheren Gattung in die Tragik des dramatischen Geschehens. Programmatisch aufzufassen ist unzweifelhaft die als freie Einleitung gedachte Ouvertüre, deren Ausdeutung im einzelnen den individuellen Ansichten vorbehalten bleibe. Soll der zarte Gesang der drei Solocelli<sup>2</sup> das stille Glück des liebenden Paares vorstellen, dem Gefahr droht, wenn plötzlich über einem grandiosen ostinaten pizzicato-Baß eine mächtige Steigerung mit allmählichem Einsatz aller Instrumente (Holz in Sequenzen) zum Tutti emporstürmt? Kurz darauf öffnet sich der Vorhang. Othons erste Arie ist ein Stück von stahlharter Deklamation und feinsten Ausdrucksdifferenzierung. Ein Rezitativ bestreitet wieder den Mittelteil. Besonders instruktiv ist die echte Méhulsche Behandlung der Phrasen: „je puis aimer — je puis hair“, erstere als kantables Andante, letztere als erregtes Allegro. Ganz eigentümlich berühren die die Arie<sup>3</sup> einleitenden Septakkordfolgen über den Tonika-Baß — sie begleiten Othon als Leitmotiv<sup>4</sup> durch die ganze Oper. In ihrer strengen deklamatorischen Beschränkung läßt diese Arie kaum die unerhörte Energie ahnen, die kurz darauf im Duett Othons mit Dalinde losbricht. Rasende Eifersucht, die selbst vor Verbrechen nicht schaudert, schäumt in Othon, der nach der wuchtigen Einleitung mit dem Leitmotiv auf dem übermäßigen Dreiklang <sup>gis</sup> <sub>c</sub> einsetzt — ein genialer Einfall:

24.

<sup>1</sup> Nicht unerwähnt bleibe, daß ins Jahr 1797 Cherubinis bedeutendste tragische Oper fällt: „Médée“. Sie ist viel mehr als alle anderen Opern des Meisters in der Tragédie lyrique verwurzelt und zeigt deutlich die Wesensunterschiede Cherubinis und Méhuls. Der erstgenannte ist ruhiger, ausgeglichener, seine Gesamtdisposition klarer und zielbewußter. Die stilistischen Unterschiede verwischen sich mehr, die Melodik hat zuweilen mehr italienischen Timbre (Médée Arie, Akt I). Aber nie kennt

Othon:

ô dé - mon - -

Tutti

Seine Raserei läßt zunächst Dalinde überhaupt nicht zu Wort kommen. Erst nach einer schneidenden chromatischen Skala „arrachez“, die den ersten Gefühlsausbruch abschließt, stimmt auch sie mit ein. Dem gesteigerten Affekt des da capo entsprechend, ein psychologisch feiner Zug, singt sie bei der Wiederholung von Anfang an mit. Der Mittelteil bringt auch diesmal dramatische Aktion. Othon fordert von Dalinde Inas Bild. Prachtvoll sind die energischen Fermaten und ebenso genial ist die beinahe sich überstürzende Harmoniefolge bei dem in höchster Erregung geschrieenen „le portrait!“

25.

Dalinde.

Dieux, mo - dé - rez - vous!

Othon.

le Por - trait! le Por - trait!

Tutti mit Pos. *pp* Str. Tutti.

Cherubini Méhuls dämonische Leidenschaft, dessen hinreißenden Schwung der dramatischen Konzeption, so gewaltig auch der 3. Akt der „Médée“ aufgetürmt ist.

<sup>2</sup> Pouglin glaubt, daß diese Stelle auf die Introduction von Rossinis „Toll“ eingewirkt habe. Ich möchte lieber an die Einleitungstakte des Quartett-Kanons im „Fidelio“ erinnern.

<sup>3</sup> Nach alter italienischer Praxis wird das erste Wort „Infortuné“ zuerst allein im Rezitativ vorausgestellt.

<sup>4</sup> Vgl. das Zitat bei Krebschmar a. a. D. S. 236.

Quel af-freux de sein  
le Por-trait, le Por - trait

*pp* Str. Tutti

Plötzlich stockt der Rhythmus, langsame Skalen gleiten durch Bratschen und Celli: man fühlt, wie den beiden der Atem stockt, da sie Ariodant und Ina durch die obere Galerie schreiten sehen. Das Ganze ist wieder ein Schritt zur romantischen Szene. Ein Duett zwischen Othon und Ina im dritten Akt steht diesem Stück erheblich nach<sup>1</sup>. Es hat von der Übertriebenheit der *seria* etwas abbekommen. Sehr bedeutend dagegen ist ein Duett zwischen Ariodant und Ina (II. Akt), das bezeichnenderweise nicht etwa der Gefühlsausprache der Liebenden, sondern ganz im Sinn des heroischen Dramas einer Auseinandersetzung über den bevorstehenden Zweikampf der Nebenbuhler um Inas Ehre dient. Eine gewisse menschliche Unnahbarkeit, eine pathetische Kühleit haftet überhaupt an den beiden Personen, was ebenso in den französischen Traditionen wie in Méhuls *Talent* begründet liegt. Das koloristisch reiche Stück ist eigentlich ein freigeformtes dramatisches *Alfompagnato*, das ein schwungvoller, von empfindungsfrischer Wärme erfüllter Zweigesang beschließt. Ein Beispiel sei auch hier abgedruckt:

26. Ariod.:

puis je dou-ter de la vic-toi-re qu-and je

*Al. p* *tr. cresc. unis. etc.* *Cl. Fg.*

<sup>1</sup> Auch diese Nummer beginnt mit Othons „Leitmotiv“. Wirksame Einzelheiten fehlen natürlich auch hier nicht, z. B. chromatische Tonfolgen in den Singstimmen.

Ina:  
bats pour te ven - ger fa - tal hon - neur fu - ne - ste gloire

Fl. *Db.*  
Bass.

*dolce*

Die unmittelbar folgende Arie der Ina kann als dramatische Szene angesprochen werden. Ihre Schwerpunkte liegen im einleitenden Melodram (anstelle des üblichen Rezitativs) und im Mittelteil des Allegro, das noch unter dem Einfluß der bleichfreudigen Opera seria steht. Ina glaubt an des Bräutigams Sieg — ein scharfer Ruck nach C: wenn er aber doch siele?

27.  
si par u - ne main enne - mi - - e le sort te con - dam - ne à perir

*ff*  
Fl. *Db.*  
Bass.  
Str.

*ff*  
*ff*

Wieder wirft es auf die Gattung, der auch „Ariodant“ angehört, ein charakteristisches Licht, daß Ina nur in einem kurzen Adagiosatz ihrer Liebesempfindung Ausdruck verleiht. Ihre und ihres Verlobten Standesehre gilt ihr mehr — man kann an die Donna Anna des „Don Giovanni“ denken. Hier fallen wieder die Beziehungen zum „Freischütz“ auf (Terzett, Akt 1):

28.

Sr. Bl.

O des amants le plus fi - dè - le c'est donc pour moi que tu com-bats

Ein ganz hervorragendes Stück ist eine Arie von Inas Vater Edgar am Anfang des 3. Akts. In verzweifelterm Schmerz über den unaufschiebbaren Tod seiner Tochter fleht er die Götter um Hilfe an<sup>1</sup>. Wieder deutet Méhul die Glückliche Ausdruckswelt ins Romantische. Ganz seltsam mutet in der langen smoll-Einleitung die Interkalation einer choralartigen Phrase an, die eine Flöte und 6 Solocelli vortragen, eine absichtliche Bezugnahme auf die Ouvertüre? Das instrumentale Vorspiel mit seiner weit ausholenden pathetischen Geigenmelodie sei mitgeteilt:

29.

Bl.

Sr.

rinf. rinf. p sf

<sup>1</sup> Derartige Ausrufungen vor der (vermeintlichen) Katastrophe sind längst in der Oper verwendet.

Grandios wirkt die Einführung von Othons Leitmotiv im ff Tutti nach einem letzten Aufbäumen Edgars „Juge impassible“. Beim Gedanken an den Verderber seines geliebten Kindes bricht der Unglückliche zusammen. Derartig sinngemäße, dramatische Verwendung des Erinnerungsmotivs kennt die französische Oper bis dahin nicht.

Auch Dalinde hat eine Arie, in der sie mit weichen italienischen Wendungen Othon schmeichlerisch umgarnt. Das Buffomäßige wird so geistvoll in den Dienst der dramatischen Anlage gestellt:

30.

Die Figur des Ariodant, des liebenden Helden, wird nur ganz oberflächlich<sup>1</sup> charakterisiert. Hier fehlen die Farben in Méhuls Palette.

Knüpfen die meisten Solostücke und Duette direkt an den Stil der Tragédie lyrique an, womit auch das Fehlen größerer Ensemble im Zusammenhang steht, so weisen die ausgesponnenen Finali ebenso wie ein meisterlicher Chor am Beginn des 2. Akts wieder mehr auf die Opéra comique. Die Situation des ersten Finales gemahnt an „Mélidore“. Auch hier singen die Liebenden ein durchaus konventionelles Duett, das im Adagio beinahe ans Triviale reicht (Spontini!)

31.

und im Allegro einen rein äußerlichen Aufschwung nimmt, den im Orchester allerlei Buffosloßkeln umspielen. Nach Othons Auftritt<sup>2</sup> entwickelt sich das Stück zum wirkungsvollen Chorensemble der ersten französischen Oper. Auch im zweiten Finale findet der Chor reiche Verwendung und bildet das Gerüst des formalen Aufbaus, um das sich viele rezitativische Partien ranken. Momente höchster dramatischer Schlagkraft fehlen nicht. Echter Méhul ist eine drohende Phrase Othons

<sup>1</sup> Ganz konventionell ist auch die einzige Arie Ariodants. Hier wie am Schluß seines Duetts mit Ina treten die aus „Mélidore“ bekannten reizenden Nachspiele wieder auf.

<sup>2</sup> Von sehr feiner Wirkung ist hier der unvermittelte Ruck von A nach B.

von tiefen Streichern und einer Flöte begleitet, ferner der Wutausbruch von Ariodants Bruder, Lucrain. Aber selbst in diesem Finale, das von allen einschlägigen Stücken Méhuls der französischen Tragödie am nächsten steht, fehlt der Buffoabseker nicht, in Gestalt einer plötzlich eingeschobenen, frischen Ariette. Sie ist freilich gänzlich fehl am Ort, charakterisiert jedoch Méhuls Taster zwischen heterogenen Stilelementen besonders gut. An das große zweite Finale der romantischen Oper erinnert die glänzende Steigerung des Ensembles mit Höhepunkt in der Parallele der Mollunterdominante der Tonika.

Der den zweiten Akt einleitende 8stimmige Doppelchor bietet einen schönen Beitrag zu der farbenreichen, belebten Naturmalerei der damaligen Franzosen. In feinsten Weise übernimmt Méhul die reiche Geigenfiguration, die frischen Hornquinten, die entzückenden koloristischen Effekte der Opéra comique<sup>1</sup> und entwirft ein keineswegs nur malendes sondern bis zu einem gewissen Grade auch erfülltes Stimmungsbild<sup>2</sup>, dessen starke Wirkung der weiche Chor „o nuit, propice à l'amour“ noch erhöht. Zwei Ausschnitte seien mitgeteilt:

The image contains three musical excerpts from an 8-voice double chorus. Each excerpt consists of two staves: a top staff with a melodic line and a bottom staff with a supporting line. The first excerpt is labeled '32. Lent' and 'Bassi', indicating it is for basses. The second excerpt is labeled 'Str.', indicating it is for strings. The third excerpt is labeled 'Flöten', indicating it is for flutes. The music is in a key with two flats and a common time signature.

<sup>1</sup> Vgl. Alberts Mozart I. S. 669.

<sup>2</sup> Wieder möchte die Savoyardenzene zu Beginn des 2. Aktes von Cherubinis „Elisa“ ein Vorbild für Méhul gegeben haben.



Das neue Jahrhundert bringt auch entscheidende Wendungen in Méhuls Schaffen. Seit 1800 liefert er eine stattliche Reihe von Beiträgen zur Opéra comique, und selbst die wenigen Arbeiten, die sich über das leichte unterhaltende Genre erheben und zugleich die erfreulichsten der späteren Periode vorstellen, bleiben in engem Zusammenhang mit diesem. Nie wieder erreichte Méhul die inhaltreiche Tiefe von „Mélidore“ oder „Ariodant“. Dafür produziert er quantitativ mehr als früher.

Der äußere Grund für die künstlerische Umstellung sind ohne Zweifel die geringen Erfolge<sup>1</sup> der früheren Opern gewesen, jagte doch der Meister zeitlebens dem Glanz

<sup>1</sup> Méhuls Mißerfolge allein auf seine schlechten Texte zurückzuführen, wie es Pougin (S. 239) will, erscheint mir sehr anfechtbar. Die schon mehrfach erwähnte Zwitterhaftigkeit seiner künstlerischen Persönlichkeit dürfte doch die tiefere Ursache dafür sein.

des Bühnenruhms vergeblich nach. Die bedeutende Rolle, die er im offiziellen Musikleben der Republik als „membre de l'institut national des Sciences et des Arts“ und als „Inspecteur du Conservatoire du Musique“ spielte, konnte ihn für die deprimierenden Mißerfolge nicht entschädigen. Ein tieferer Anlaß zu der Wendung liegt in der Abkehr der frühnapoleonischen Zeit von den revolutionären Schreckenserinnerungen überhaupt, die für einige Jahre noch in der bürgerlichen Opéra comique nachwirken. Man wollte gerade in Frankreich vor allem unterhalten sein. Die romantisch-historische Oper war noch nicht entwicklungsreif.

Méhul verzichtet in den meisten seiner leichten Opern auf allen ernsthaften Weiterausbau des Vorhandenen. Schon die tändelnden amourösen Stoffe<sup>1</sup> hindern eindringlichere musikalische Ausarbeitung. Auch das ländliche Element kommt zu Wort, in „Bion“ nicht ohne romantischen Anflug. Eine echt französische Schilderung des Sonnenaufgangs eröffnet diese einaktige Oper. Auch in „une Folie“ schimmert ein zartes romantisches Moment durch. Diese Oper ist von allen die am breitesten ausgeführte, dreiaktig mit reicher Einfügung von Ensembles. Sonst herrscht Einaktigkeit vor. Arien und Duette werden am meisten verwendet. Die mehrstimmigen Stücke treten sehr zurück, selbst in Opern, deren Libretto und Ausführung aus italienischen Quellen<sup>2</sup> genährt ist. Richtige Finali hat nur „une Folie“, ein längeres Schlußensemble nach „le jeune Sage et le vieux fou“. Sonst stehen kleine Abschlußchöre. Die Form der Solo- und Zwiegesänge hält sich durchweg in den bekannten Grenzen der dreiteiligen Anlage. Manchmal erkennt man auch in den schwachen Nummern Méhuls jene formale Experimentierlust, die in seinen ernsten Werken so eigenartig auffällt. So bildet den Mittelteil gleich der ersten Arie von „l'Irato“ ein Rezitativ, und während des angehängten Nachspiels beginnt bereits der Dialog. In einer stark buffonistischen Arie der Elise in „le jeune Sage“ wird plötzlich ein sostenuto eingeschaltet, in dem über einem liegenden *gis'* des Hornes sanfte Hornbläserdreiklänge herabgleiten. Diese Oper, deren Entstehung noch in den früheren Abschnitt von Méhuls Schaffen fällt, zählt überhaupt zu den erfreulichsten seiner komischen Werke. Reizend, von echt französisch prickelnder Rhythmik durchpulst ist eine Arie Clitons. Hier treten uns die Vorzüge der Méhulschen comique-Technik entgegen: melodische und dynamische Beweglichkeit, reiches Detail in der Begleitung des Orchesters — wieder ein altes französisches Erbstück —, frische Naivität der Zeichnung. Entzückend wirkt gegen Schluß des Stückes ein parodistischer Abstecher in die ernste da capo-Arie mit einer pathetischen Ausweichung nach *Des dur*. Auch hier folgt ein verklingendes Nachspiel, der Refrain wird kurz nochmal aufgegriffen, bricht aber plötzlich auf dem Dominantakkord ab — ein überaus witziger Einfall. Ein Leitmotiv verwendendes Liebssätzchen erscheint in „les Aveugles“. Das Rezitativ tritt begreiflicherweise sehr zurück. Nur in „une Folie“ finden wir es häufiger. Auf die Zusammenfassung mehrerer Stücke zu einem größeren Komplex<sup>3</sup> legt Méhul wenig Wert. Eine hübsche Verbindung von pastoralem Schnitterchor mit Romanze und Duett in „Hélène“ (1803) bleibt Ausnahme. Von diesem Werk, mit dem Méhul das Gebiet der Rettungs-

<sup>1</sup> Z. B. „le trésor supposé“ (1802), „le jeune Sage et le vieux Fou“ (1793).

<sup>2</sup> „l'Irato“ (1801), „les Aveugles de Tolède“ (1806).

<sup>3</sup> Grétry versucht dies schon häufig; siehe Alberts Mozart I, S. 668 ff.

oper betritt, wird unten noch zu sprechen sein. Romanzen und Couplets ist nach Brauch der Opéra comique natürlich ziemlich viel Raum gegeben.

Selten aber erhebt sich der Musiker Méhul in den zahlreichen Solonummern über den Durchschnitt konventioneller Routine. Diese Stücke bleiben farblos und unpersönlich, entbehren aller dramatischen Charakteristik. Melodik und Rhythmik halten sich in den Grenzen leichter Gefälligkeit, die nichts anderes will als unterhalten und auf die Dauer unerträglich wird. Gelegentlich berühren volksmäßige Anklänge<sup>1</sup> sympathisch. Auch Méhuls alte Neigung zu ungewöhnlichen Harmonieschritten belebt manchmal die ermüdende Alltäglichkeit der kurzatmigen Melodik. So ist es kein Wunder, daß wärmere Empfindungen immer wieder ersticken, wenngleich die Terte da und dort zu ihrer Entfaltung Gelegenheit gegeben hätten. Ein typisches Beispiel ist das Duett (Nr. 4) der Liebenden in „le Trésor supposé“ mit seinen modischen Koloraturen. Auch die wenigen mehrstimmigen Gesangsstücke verzichten meist auf dramatische Charakteristik der einzelnen Figuren. Formale Anregungen der Cherubinischen Ensembles<sup>2</sup> machen sich bemerkbar. Die zeitgenössische Opéra buffa kündigt sich in manchen melodischen Italianismen oder rhythmischen Eigentümlichkeiten. Ein Quartett in „l'Irato“ ist durchweg in schnell deklamierenden Achteln<sup>3</sup> gehalten, die reizend in dem von allen nachgesprochenen „séparons-nous!“ verklingen. Der Reiz einiger Stücke (Quartett Nr. 2 in „le Trésor“) liegt in der spielerischen Frische des Ganzen. Relativ am glücklichsten sind ein Quartett (Nr. 4) und ein Quintett in „les Aveugles de Tolède“. Beide Male heben sich die singenden Personen einigermaßen voneinander ab. Im Quintett<sup>4</sup> spielt der Tenorbuffo zwei Rollen zugleich, was Méhul zu launigen Wizen ausnützt. Das Stück ist ein entzückender Marsch, in den Holzbläsern beginnend und von prickelnder rhythmischer Wirkung.

33.

Fl.

Ob.

Cl.

Hr. in Es

Stark italianisierende Buffonummern fehlen nicht. Mehr oder minder erkennt man fast überall inzwischen verflachte Buffotechnik mit ihrer abwechslungslosen

<sup>1</sup> Besonders in „Les Aveugles de Tolède“. Eine breite Rossmelodie wie im Quartett Nr. 4 ist eine Ausnahme.

<sup>2</sup> Besonders in „La Folie“.

<sup>3</sup> Die Zeichnung des alles nachplappernden Dieners ist recht buffomäßig.

<sup>4</sup> Auch das in der „Comique“ beliebte Pochen kommt hier vor.


harmonischen Schablone. Italienischer Herkunft sind auch die schnell parlierenden Stücke mit den vielen Wortrepetitionen. In „les Aveugles“ steht ein derartiges Duett zweier Vasse. „Le trésor supposé“ kann ebenfalls damit aufwarten. Am stärksten buffomäßig aber ist „l'Irato“, die Méhul unter dem Namen eines „signor Fiorelli“ zuerst anzeigt und nach dem starken Erfolg der Uraufführung Napoléon gewidmet hat.

Der große Korse fand Méhuls Musik „plus savante et plus harmonieuse; celle de Paisiello et de Cimarosa a pour moi plus de charmes“<sup>1</sup>. Besondere Sorgfältigkeit in der Arbeit zu entdecken, fällt heute schwer. Dagegen brauchen sich einige Stücke durchaus der beiden genannten Italiener nicht zu schämen. So eine Arie des alten Sonderlings, in der er köstlich über die Unzuverlässigkeit seiner Diener wettet. Er ahmt nach, wie sie „pardon“ bitten, fährt ihnen grob dazwischen und findet in seiner tölpelhaften Aufgeblasenheit kein Ende mehr. Auch die vorausgehende Arie eines Dieners ist ein frisches Buffstück, besonders anziehend in dem einleitenden Melodram auf folgenden Text, der musikalisch ausgedeutet wird: „Mais que dis — je? l'usage emporte, le Récitativ m'apparoit, le Cantabile vient, le Rondeau suit, le terrible Ritournelle se fait entendre, elle m'ordonne de commencer“. Manchmal (aber selten) verfällt Méhul in den ernsten Ton seiner früheren Opern. In einem Duett aus „l'Irato“ (Nr. 2) gemahnen die stahlharten Rhythmen, die schweren Akkorde an Gluck. Ein Zweigesang der Liebenden gegen Schluß von „le jeune Sage“ verfällt in die lyrique-Weise des „Mélidore“. Der parodierenden Anwendung der ernsten Arie in derselben Oper wurde oben schon gedacht.

Das Wertvollste und eigentlich Französische der komischen Opern Méhuls bleibt ihre Instrumentation. Hier werden Duni, Monsigny, Grétry und all die kleineren Meister der Opéra comique weitergeführt. In der Belegung der oft genug nur auf Streichkörper mit wenigen Bläsern beschränkten Orchesterbegleitung zeigt sich Méhuls meisterliche Technik. Unermüdlich entfalten die kleinen Geigenmotiven ihren pikanten Reiz. Erste und zweite Geigen wechseln gerne mit duolischer und triolischer Bewegung. Altes comique-Gut sind die kleinen Geigenschleifer, die prickelnde Lichter aufsetzen, die kurzen Vorschläge, die die schweren Takteile zart hervorheben. Das wenige Holz wird mit äußerstem Raffinement verwendet, Hornquinten betonen pastorale Stimmungen, so in einem „Chanson picarde“ in „la Folie“. Oft dient die Instrumentation nach italienischer Art lediglich zur scharfen Pointierung der Rhythmik (Trésor, Quartett Nr. 2). Die Harfe begleitet ein Couplet der Armantine in „la

<sup>1</sup> Interessant und ganz im Sinne Glucks ist folgendes dramatische Bekenntnis Méhuls in der Vorrede: „Quelques personnes croiront ou diront que j'ai enfin abandonné le genre auquel je paraissais exclusivement attaché; elles m'en féliciteront: et l'Irato méritera d'autant mieux leurs éloges qu'il leur servira pour condamner mes autres ouvrages. Je dois les avertir de ne point se hâter de vanter ma conversion: je n'étais aucun parti, et ne veux m'enrégimenter dans aucun. Je ne connais en musique aucun genre ennemi de l'autre, si tous tendent en même temps à la rendre plus agréable et plus vraie. Je crois que cet art a un but plus noble que celui de chatouiller l'oreille, et qu'il n'est pas condamné à n'être jamais que „aimable“. Le genre de la musique est toujours sabordonné par le dessein qu'il faut colorier. Si la musique de l'Irato ne ressemble pas à celle que j'ai faite jusqu'à présent, c'est que l'Irato ne ressemble à aucun des ouvrages, que j'ai traités. Je sais que le goût général semble se rapprocher de la musique purement gracieuse, mais le goût n'exigera que la vérité y soit sacrifiée aux graces.“

folie“. Besonders geneigt bleibt Méhul auch in seinen comiques der Bratsche, die er oft gegen die Violinen synkopieren läßt. Typisch für die Lebendigkeit des Méhul'schen Orchesters ist das Partiturbild des mehrfach genannten Quintetts in „les Aveugles“. „Bion“, das sonst zu den oberflächlichsten Opern zählt, überrascht durch ein paar hübsche Klangbilder. So wird ein Couplet-Quartett außer vom pizzicato spielenden Streichkörper noch durch ein Solo-Streichquartett in gehaltenen Tönen begleitet. Holz und Hörner runden die Farbe. Der Schlußmarsch der Oper bringt echt Webersche Klarinettenarpeggien. In einem Duett üben abschwellende Holztriller entzückende Wirkung aus.

In den meisten Werken sind die Duvertüren sorgfältiger gearbeitet, ja die zum „Trésor“ entbehrt nicht symphonischer Themenbehandlung und reizvoller harmonischer Ungewöhnlichkeiten<sup>1</sup>. „Le jeune Sage“ nimmt die alte französische Duvertüre in eigenartiger comique-Umdeutung auf: einem Grave zweier Soloflöten folgt in mannigfaltiger Aufmachung das spritzige Couplet Mervals, wobei wieder thematische Beziehungen ausgenützt werden. Auch „les Aveugles“ verläßt die übliche Form. Der Schwerpunkt liegt in einem langen Allegro mit dem echten comique-Rhythmus: , dessen Melodie zuerst ein Corno solo vorträgt. Ausgesprochen koloristische Wirkungen fehlen nicht. Der Schluß weist schon auf die italienischen Larmallegros. Eine echt Méhul'sche Überraschung bieten ein paar eingeschobene pp-Takte mit liegenden Violinen und pizzicato-Gängen in Bratschen und Cellis. Mehr an die italienische Durchschnittschablone lehnen sich die Duvertüren zu „Bion“ und „l'Irato“ an. Am merkwürdigsten von allen Duvertüren ist die zu „Héléna“ wegen ihrer Beziehungen zu Beethoven. Doch können wir uns hier eine ausführliche Analyse schenken, da Bortolier sie bereits in seiner Geschichte der Duvertüre gegeben und die wichtigsten Teile veröffentlicht hat. Diese Rettungsoper aus der Feder Bouillys interessiert auch sonst ob ihrer stofflichen Ähnlichkeit mit „Fidelio“. Wie dort lebt die Gattin des vertriebenen Grafen von Arles als Diensthote bei einem reichen Bauern in der Verkleidung des „Petit-Jacques“, wie dort entspinnt sich eine Liebslei von dessen Tochter Anna für den Fremden<sup>2</sup>. Aber Méhul kommt auch hier nicht über die leichte Länderei der comique mit pastoraler Färbung hinaus. Nicht einmal die Erkennungsszene befeuert Méhuls dramatischen Schwung: überall dieselbe gleichförmige Spielerei. Selbst das Orchester sinkt zum leeren Begleitapparat herab. Einmal läßt sich ein schwacher Fidelio-Vorklang feststellen:

34.

ah, je re - spi - - re



ah, je re - spi - re

mais oui de plai - sir fau - dra que j'expire

<sup>1</sup> Ähnlich schroffe harmonische Note in der Duvertüre zu „l'Irato“.

<sup>2</sup> Anna und Héléna haben auch ein Duett wie Leonore und Marzellina in Beethovens erster Fassung. Daß der Meister die Oper Méhuls gekannt hat, ist keineswegs ausgeschlossen. Weber

Das zweite Finale hat einen dramatischen Höhepunkt: nachdem Hélénas Söhnchen von den Wachen erkannt wurde, stürzt sich die Mutter mit dem Schrei: „Non, non, je n'saurais résister à ses cris“ (e<sup>VII</sup>) auf die Soldaten. Das erinnert an die berühmte Stelle aus dem Kerkerquartett des „Fidelio“. Wenn die Wache aber nun beide abführt, sind wir wieder im unverfälschten comique-Marsch;



der mit französischer Eleganz verflingt. Völlig unbedeutend ist wie in Gaveaux' „Léonore“ wieder der dritte Akt.

\* \* \*

In der letzten Schaffensperiode Méhuls ragen zwei Werke durch Breite und Ernst ihrer Konzeption hervor, mit denen wir uns noch zu beschäftigen haben: „Uthal“ (1806) und der berühmte „Joseph“ (1807). Das durch Herders Volksliedstudien erregte Interesse für das nordische Altertum gibt den Hintergrund für die einaktige Oper „Uthal, imité d'Ossian“. Die Ossian-Begeisterung wurde durch den „Sturm und Drang“ bekanntlich stark gefördert. Auch Frankreich verschloß sich ihr nicht. 1804 war Lesueurs glanzvoller „Ossian ou les Bardes“ aufgeführt worden, der die alte französische Choroper nationaler Tendenz wieder erneuerte und zugleich ins Gebiet der „großen“ Oper vorstieß. Auch Méhuls „Uthal“ betont die nationale Tradition und steht in Abhängigkeit zu Lesueur. Trotz aller theatralischen Pose der reichlichen Chorauftritte, Siegesgesänge und Hymnen, der etwas hohlen Gesten des wutschaumenden Uthal, weht noch ein Hauch Glücklicher Größe in diesem Werk, namentlich in der Figur der nach herbem Kampf zwischen Kindes- und Gattenpflicht sich für die letztere entscheidenden Malvina, der Gemahlin Uthals und Tochter des von diesem verstoßenen Larmor. Es mutet wie eine Übertragung der klassischen Tragédie lyrique in die romantische Sagenwelt des nordischen Altertums an, noch im Alten verwurzelt, aber doch überall die Fesseln schon sprengend.

Die eigenartige Koloristik des „Uthal“ mit seinem Streichorchester ohne Violinen<sup>1</sup> hat man längst bewundert (s. Pougin, S. 239, Riemann, Handbuch II/3, S. 218). Daß sie wiederum auf der Basis der Opéra comique ruht, ist nie außer acht zu lassen. Gleich das rein programmatische Vorspiel beweist es. Es schildert die dunkle Grausigkeit des nächtigen Urwalds von der unheil kündenden Ruhe der Einleitung

lobt die heitere Einfachheit der „Hélène“ in seiner Einführung zur Münchener Premiere (Ges. Schriften, hrsg. v. G. Kaiser, S. 285).

<sup>1</sup> Entzückend sagt Grétry: „J'aurai donné un louis pour entendre une chanterelle!“

4 Hörner

Ut

Fa

Harfe

Bratschen

Fag.

Harfe

Harfe

Cc. Bass

Br.

Cl.

ohne Cl.

Fr.

Fag.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for 4 Horns, with notes labeled 'Ut' and 'Fa'. The middle staff is for Flute (Fag.) and Harp (Harfe). The bottom staff is for Cello/Bass (Cc. Bass). The second system consists of three staves for Clarinet (Cl.), Flute (Fr.), and Bassoon (Fag.). The top staff has notes labeled 'Br.', 'Cl.', and 'ohne Cl.'. The middle staff is for Flute (Fr.). The bottom staff is for Bassoon (Fag.).

bis zum dämonischen Sturm des ganz frei gebauten Allegros, in dessen chromatisches Wogen der irrenden Malvina Verzweiflungsschrei nach ihrem Vater dringt<sup>1</sup>. Echt Méhul sind die schroffen dynamischen Kontraste des Stücks. Die Hörner in C und F werden vollklangig verwendet. Auch die bis in das Gewitter der Pastorale zu verfolgenden Reihen chromatisch absteigender verm. Septakkorde finden sich<sup>2</sup>. Über leisen romantischen Klarinetttönen verhallt das Stück, um in eine glücklich weibevolle, aber schon mehr italienisch weiche Arie Larmors überzugehen. Wie bereits erwähnt, treten solistische Nummern in dieser traditionell französischen Choroper stark zurück. Sie halten sich größtenteils auf dem durch Cherubini vorgezeichneten Niveau, das für Méhul immer ausschlaggebender wird, so ein Duett zwischen Malvina und Larmor mit wieder kräftigem italienischen Einschlag, weiter ein Duett zwischen Malvina und Uthal gegen Ende. Auch die Romanze<sup>3</sup>, nun-

<sup>1</sup> Auch diese Wirkung entstammt der Opéra comique, siehe Grétry's: „Aucassin et Nicolette“.

<sup>2</sup> Die Tonartenfolge des Stückes wirkt höchst modern. Es ist ohne Vorzeichen notiert; das Allegro geht von g-moll nach Bdur!

<sup>3</sup> In der Begleitung mit Solocello und zupfenden Achteln der Streicher kündigt sich die nach Féris für den späteren Méhul typische Neigung zur Kontrapunktik. Cherubini erzählt, man habe dem Meister überhaupt Mangel an Handhabung des Technischen vorgeworfen. Im Alter wollte er das nachholen.

mehr bereits unvermeidlich in jeder französischen Oper, darf nicht fehlen. Bemerkenswert ist Méhuls Streben nach Zusammenfassung der Szenen, was ja letzten Endes wieder dem Geist des Gluckschen Musikdramas entspricht. Gleich die erste Arie des Larmor bildet einen Komplex mit einem „Solo“ der Malvina und dem bereits erwähnten Duett der beiden. Auch das Duett Malvina-Uthal geht in einen freien rezitativischen Satz über, dem ein Vardenensemble folgt. Dieses Stück (e—E) ist von großem dramatischem Schwung erfüllt, ein treffliches Beispiel für die steigende Durchdringung von Musik und Handlung. Das zeigt sich auch in der reichen instrumentalen Ausarbeitung des Rezitativs im „Uthal“. Die deklamatorische Ausdruckslinie von „Mélidore“ und „Ariodant“ wird bewusst weiter gesteigert. Wir geraten in die Nähe des dramatischen Rezitativs der Romantik. Ein Beispiel sei mitgeteilt:

37. Bl. Tutti.

ff Str.

Str.

Db, Bl. Bl.

Str. *fp fp fp*

*f p f p f f f p f p*

Uthal: Db. Cl.

Quoi je la cherche en vain.

Str. *f*

Ou la trouver? Ou la trou-



Mal - vi - na la per-

ver?

fi - de et ce-pan-dant je meurs

si je la perds

Am wichtigsten sind die groß zusammengefaßten Chöre, manchmal als „Morceaux d'ensemble“ bezeichnet, was an die Opéra comique erinnert. Hohle Schaumschlägerei fehlt auch hier nicht, z. B. wenn die „guerriers“ nach altem Tragédie-Brauch ihren Kampfgesang<sup>1</sup>, von Bläsern auf der Bühne begleitet, anheben oder wenn die Warden ihren steifen pathetischen Kriegsschwur erklingen lassen. Aber Méhuls dramatische Gestaltungskraft eint diese Chöre mit sicherer Hand, verbindet sie durch wirkungsvolle Rezitative<sup>2</sup> oder bereichert den instrumentalen Teil<sup>3</sup>. Da entstehen Szenenkomplexe von packender Gewalt, deren Wirkung auch heutzutage kaum ausbleiben würde. Die Erfindung bleibt meist hinter der Charakteristik<sup>4</sup> zurück. In Nr. 4 erhebt sich die Figur Malvinas zu tragischer Größe. Ihre leidenschaftlichen Rufe sprengen das regelmäßige Gefüge des Chorsages. Sie will die „guerriers“ zum Kampf<sup>5</sup> gegen die Ungetreuen begeistern. Méhuls ganze

<sup>1</sup> „Hymnes“ und „Chants“, gern von rauschenden Harfen begleitet, spielen überhaupt eine große Rolle, sind aber nur ganz ungeschickt in die Handlung eingefügt.

<sup>2</sup> Interessant behauptet sich die individuelle Charakteristik der kühn über den Chören geführten Solostimmen (Schluß von Nr. 4).

<sup>3</sup> Prächtig wirken die mächtigen Schleifer der Streicher im Schwur der Warden.

<sup>4</sup> Ein echt französischer Zug!

<sup>5</sup> Dabei greift die Musik auf das Allegro der Ouvertüre zurück, ein Beweis für deren poetische Bedeutung.

dramatische Kraft zuckt in dem Aufschrei: „ce fer à soif du sang des traitres“. Die Krieger freilich ziehen es vor, zunächst den Sonnenaufgang zu erwarten und Mèhul auf diese Weise Gelegenheit zu einer längst beliebten programmatischen Schilderung<sup>1</sup> zu geben. Wieder sind wir mitten in der Welt der Opéra comique.

Dieser Welt entstammt auch Mèhuls berühmtestes Werk, sein „Joseph“, die einzige seiner Opern, die sich bis heute auf der Bühne erhalten hat, die zu allen Zeiten bewundert und belobt wurde. Der verschiedentlich erhobene Vorwurf<sup>2</sup>, gerade sie offenbare die dramatische Kraft ihres Schöpfers nicht so eindeutig wie manche frühere Werke, besteht wohl zu Recht. Man wird die starke Anlehnung an die gereinigte comique-Sphäre des Cherubinischen „Wasserträgers“ nicht leugnen können, die dämonische Wucht des „Mélidore“ hier vergeblich suchen. Trotzdem aber zieht der „Joseph“ das Résumé des gesamten Schaffens von Mèhul. Die dramatische Ausdruckskraft seiner früheren Opern, die in Stoff und Grundcharakter von der Tragédie lyrique nicht loskamen, ergießt sich auf ein Libretto von der formalen Vielgestaltigkeit der comique und zugleich von einem dieser Gattung im allgemeinen fremden sittlichen Ernst<sup>3</sup>. Noch lebt etwas von der Reinheit des Gluckschen Pathos in dieser Oper, die der Durchschnittschablone entsagt, und doch ist sie ihm in ihrer Grundeinstellung bereits völlig entfremdet. Die veredelte Opéra comique nimmt alles für sie Brauchbare aus der Gluckschen Tragödie an. Im „Joseph“ ist dieser Assimilierungsprozeß durchgeführt. Das begründet seine geschichtliche Bedeutung. Schon weisen die reichen beweglichen Ensembles auf die erstarkenden psychologischen Absichten der romantischen Oper des 19. Jahrhunderts. Das Ganze aber ist trotz aller Verankerung in der klassischen Tradition Mèhuls und trotz seiner musikalisch schwachen Partien von bewunderungswürdiger Einheitlichkeit. Dabei kann es nicht verwundern, wenn die leidenschaftlich-erregten Situationen wesentlich schlagkräftiger gezeichnet sind als die lieblichen oder zarten. Mèhuls dramatisches Talent veränderte sich nicht. Aber seine technische Geschicklichkeit hatte sich so erweitert, daß die gerade in seinen eindringlichsten Opern so störenden Schwankungen nunmehr vermieden werden konnten.


Die starke Anlehnung an Technik und Stil des von Mèhul hoch verehrten Cherubini wurde bereits betont. Sie zeigt sich am auffallendsten in den Ensembles mit ihrem motivischen Instrumentalschmuck, ihrer spröden Führung der Singstimmen. Doch Mèhul vertieft die Situationen mit der Ausdruckssprache seines Orchesters, das wir aus „Mélidore“ usw. kennen, mit dem Ernst seiner dramatischen Auffassung, den Cherubini höchstens in seiner „Médée“ erreicht. Am bewunderungswürdigsten ist das Ensemble Nr. 3, in dem der Verräter Simeon sich furchtbar anklagt, während die Brüder ihn zu begütigen suchen. Mèhuls ganze dramatische Kraft erwacht noch einmal in der Schilderung der Gewissensbisse des Verzweifelten. Mit höchster Meisterschaft wird das sich aufbäumende chromatische Motiv durchgeführt. Prachtvoll wie die Streicher das finstere „Mortels, fuyez un miserable!“<sup>4</sup> schroff abbrechen, wie die innere Erregung immer sich steigert bis zu

<sup>1</sup> Vgl. die Stelle „le Soleil va commencer sa carrière“ mit dem üblichen Flötensolo.

<sup>2</sup> So Krehßmar: Geschichte der Oper S. 236.

<sup>3</sup> Die edle Einfachheit des Stils bewundert u. a. auch Weber in einer Kritik über „Joseph“ (Ges. Schriften, hrsg. von Kaiser, S. 218 u. 278).

<sup>4</sup> Zitate sind überflüssig, da gute Klavierauszüge des „Joseph“ in den Editionen von Breitkopf (mit Rezitativen von F. Weingartner) und Peters neu aufgelegt wurden.

dem wild hinausgeschrienen hohen f des Simeon und der sanft abgleitenden Skala: „il ravit le plus tendre fils“. Und nun setzt das beruhigende Ensemble der Brüder mit der zarten Kantilene des Ruben ein. Eine ausführliche Analyse<sup>1</sup> zu geben, erübrigt sich. Méhuls vollendete Technik für derartige Schilderungen ist uns bekannt. Selten hat er sie mit solcher Konzentration und Ausschöpfung aller Möglichkeiten angewandt. Der Schluß des Mollteils greift kurz auf die Hochpathetik der Tragödie zurück, um dann einem entzückenden Duffoanhängsel Platz zu machen: ein Holzbläsermarsch kündigt das Nahen der Wache<sup>2</sup>. Ganz ähnlich wie dieses hervorragende Stück entwickelt sich ein „Ensemble“ im 3. Akt, nachdem der greise Jakob Simeons Trug erkannt hat. Mit beinahe Gluckscher Strenge wird die Erregung in den rollenden Bässen und dem starren Rhythmus  gezeichnet<sup>3</sup>. Mit dramatischem Instinkt steigert Méhul das letzte „pardonnez“ über einem Crescendo italienischer Herkunft bis zu dem wirkungsvollen Dominanthöhepunkt mit Josephs „Jacob, je vous supplie . . .“ Das Cherubinische  $\frac{3}{4}$  Andante zeigt die naive Heiterkeit der Opéra comique. Aber ein derart stimmungsreicher Chor<sup>4</sup> wie am Schluß des Stückes mit den sanft sich erhebenden Skalen deutet schon auf den „Fidelio“. Auch die beiden Finali halten sich an Cherubinis Vorbild, beharren jedoch auf einer gewissen, dem Stil des Werkes entsprechenden Zurückhaltung in der äußeren Aufmachung. Es ist bezeichnend für Méhuls Schaffensart, daß gerade der Beginn des ersten Finales, der den Gefühlskontrast in Josephs Seele zum Ausdruck bringt, am besten gelungen ist. Man beachte hier besonders die prachtvolle Instrumentation der Streicher. Weniger individuell sind Cherubinis technische Absichten im folgenden Allegro verwendet; der Schluß des Finales entspricht durchaus den französischen Traditionen eindringlicher Chorsätze. Die erhabene Reinheit wird man hier besonders bewundern. Wieder werden wir an „Fidelio“ erinnert. Wesentlich oberflächlicher bleibt das zweite Finale, das stärker mit Rezitativen durchsetzt ist. Doch fällt auch hier die gründlichere, Imitationen nicht scheuende Satzweise des Chores auf.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die ungewöhnlich reiche Beteiligung des Chores in verschiedener Zusammensetzung eine besondere Eigenart des „Joseph“ ist. Nicht zum geringsten macht dies gerade seinen Reiz auf den Hörer aus. Dabei verwendet ihn Méhul nie als dekorative Staffage zur Erhöhung der äußeren Wirkung wie schon einige Jahre früher Lesueur in seinen „Barden“ oder bald darauf Spontini, sondern stets als dramatisch interessiertes Ensemble oder als Stimmungshintergrund. Letzterem Zweck dienen einige selbständige Chorsätze, so ein achtstimmiges, sehr feierliches Morgengebet der Israeliten (Nr. 6), das nur von Blechinstrumenten begleitet wird, dann ein durch rauschende Harfenarpeggi unterstützter Chor der jungen Mädchen von Memphis (Nr. 11), den kleine Soli unter-

<sup>1</sup> Besonders hingewiesen sei auf die echt Méhulschen kühnen Modulationen, die auch dem Dramatischen untergeordnet werden. Man beachte in dieser Hinsicht den kleinen außerordentlich charakteristischen Edur Satz in der Scheinreprise („Malgré leur naïve innocente . . .“).

<sup>2</sup> Vgl. den oben zitierten Marsch aus „les Aveugles“.

<sup>3</sup> Beachte besonders die meisterliche Deklamation „A vos pieds nous sommes tremblants“.

<sup>4</sup> Dieser aus Solostimmen gefügte kleine Chor, der als Gegenspieler der Hauptrolle des Ensembles auftritt, ist eine geniale Ausdeutung älterer französischer Traditionen.

brechen. Zum Schluß tritt auch der Männerchor ein. Das Stück ist von bedeutender Klangwirkung.

Seltener sind die Fälle, in denen Méhul auch im musikalischen Duktus auf die traditionelle Tragödie zurückkommt. Das gilt besonders von der hohlen Gottesanrufung Jacobs im Terzett<sup>1</sup> Nr. 8. In recht empfindlichem Gegensatz dazu steht der italianisierende Nachsatz des Stückes<sup>2</sup>. Die wenigen Solonummern der Oper knüpfen an den Gluck der „Iphigenien“ an. Méhul zeigt auch hier reinlichste musikalische Durcharbeitung<sup>3</sup>, aber die melodische Führung entbehrt im allgemeinen doch einer persönlichen Eigenart. Am ergiebigsten ist das Duett Jacob-Benjamin Nr. 12<sup>4</sup> mit dem schönen Aufschwung Jacobs: „ô digne object“ dagegen sind die beiden unvermeidlichen Romanzen ganz blaß geraten. An dem berühmten „A peine au sortir de l'enfance“ kann höchstens die hübsche Verwendung der Bläser erfreuen. Durch koloristische Reize frappiert auch das Entr'acte zum II. Akt<sup>5</sup>.

Die bekannte Ouvertüre mischt namentlich im Allegro moderato<sup>6</sup> die Feierlichkeit des Joseph-Stils in die Kompositionstechnik Cherubinis. Als programmatisches Leitmotiv wäre die Sehnsucht des von äußerem Glanz<sup>7</sup> umgebenen Joseph nach Heimat und Familie anzugeben.

Von allen Werken um und vor allem nach dem „Joseph“ erregt nur noch eine dreiaktige Oper „Gabrielle d'Estrées ou les Amours de Henri IV“ unser Interesse. Sonst bringen die Jahre nach 1807 nur noch gänzlich unbedeutende komische Opern, Ballettmusiken und Gelegenheitsarbeiten. Die „Gabrielle d'Estrées“ aber hat Bedeutung als Wegbereiterin jener heroisch-imperialistischen, kriegerisch gestimmten Gattung, die in Spontini bald ihre Erfüllung finden sollte. Die meisten Nummern halten sich zwar in den Grenzen italienischer Konvention<sup>8</sup>, die durchschnittlichen Couplets und Romanzen der Comique<sup>9</sup> fehlen nicht, aber doch durchzieht das Werk schon ein Hauch von jener späteren hohlen Ritterlichkeit mit ihrem Trompetengeschmetter und ihrem „gloire“-Geschrei. Man beachte folgende Stelle der Arie Henris im I. Akt:

<sup>1</sup> Diese Nummer fällt überhaupt etwas aus dem gleichmäßigen, reinen Stil der Oper. Die Trompetenfanfaren des ersten Teils wirken aufdringlich.

<sup>2</sup> Man beachte die „Janiska-Wendung“ „mais qu'après moi...“.

<sup>3</sup> Besonders in Nr. 1, vgl. die schöne Stelle „vous avez pouvoir“ mit den ausdrucksvollen Fldten-Klarinettenseufzern oder „et pourtant malgré mes allarmes...“ mit den schleichenden Streicherotaven. Dieser Nummer geht allein ein sorgfältiges Rezitativ voraus.

<sup>4</sup> Man achte auch hier auf den „italienisch“ angehauchten Schluß.

<sup>5</sup> Entr'actes waren mittlerweile in der Opéra comique Brauch geworden; sie stehen z. B. auch in „la Folie“.

<sup>6</sup> Das Thema hat geradezu „gregorianisches“ Format.

<sup>7</sup> Sehr wirksam sind die Trompetenstöße gegen Schluß.

<sup>8</sup> Wärmere italienische Kantilenen fehlen nicht, so z. B. ein Gesang des verkleideten Henri im Finale I.

<sup>9</sup> Ein liebenswürdiges Duett des 2. Akts (Henri-Estelle) kommt textlich auf Marzellines Arie im „Fidelio“ zurück: „Après des pénibles travaux, arrive l'instant du repos; à son épouse jeune et belle il peut alors pour appaiser les maux qu'il a soufferts loin d'elle prendre sans crainte un doux baiser“.

38. Henri.

ô France! ô toi qui m'es si chère mon  
bras m'a fait ton Roi mon cœur m'a fait ton père

*Str. fp*  
*ff Trpt. Hr. Tutti pp Str.*

Auch der mit viel Buffohumor gezeichnete Eloi versäumt es nicht im Maggiore einer köstlichen Arie<sup>1</sup> seines „zèle à la gloire“ zu gedenken. Das Heroische dämpft auch die recht kühlen Liebesbeziehungen zwischen Gabrielle und Henri. Sie singen größtenteils in unbedeutenden comique-Weisen, die manchmal stark altertümliches Gepräge tragen<sup>2</sup>; selbst in einem Duett in amoll, in dem sie sich „amour et constance pour la vie“ schwören, behält die ritterliche Kühnheit die Oberhand. Solche Situationen waren ohnehin nicht für Méhuls Talent geschaffen. Beachtenswert, auch hinsichtlich der heroischen Oper, ist wieder die sehr ausgiebige Verwendung des Chores, diesmal als Buffokörper. So ist das Heranschleichen der feigen Ligisten im Ensemble des ersten und besonders des zweiten Finales<sup>3</sup> ganz entzückend geschildert.

Auch der extravaganter Charakter der Entr'actes paßt in den Rahmen. Im ersten halten Klarinettenrufe aus der folgenden Romanze Henris ein Streicherfugato (!) auf, im zweiten folgt auf ein paar kurz abschnappende Imitationen ein Andante vivace, laufende Zupfbässe mit rezitativischen Floskeln der Geigen, das dann wieder durch die Melodie von Henris Romanze (Horn)<sup>4</sup> ersetzt wird.

\* \* \*

<sup>1</sup> Mit echt italienischen Kriegslärm der  Begleitung.

<sup>2</sup> Siehe Henris Romanze im 2. Akt, deren dritte Strophe ebenfalls kriegerisch gestimmt ist. Flöten, Klarinette und Hörner begleiten hier in chevaleresken Rhythmen.

<sup>3</sup> Der Chor der duckmäuserischen Prahler nimmt hier direkt einen drohenden Ausdruck an.

<sup>4</sup> Da das Horn bis *f*<sup>2</sup> geführt wird, läßt Méhul Vertauschung mit Solocello zu.

Zusammenfassend ist zu bemerken: Unter den großen Musikdramatikern Frankreichs unmittelbar nach Gluck steht E. N. Méhul dem genannten Meister am nächsten. Durch ihn kommt das leidenschaftliche Pathos der Tragödie in die ihrer Stoffwelt längst entwachsene opéra comique der Revolutionszeit, deren Ausdrucksgebiet unerhört erweitert und vertieft wird. Die wilde Dämonie des „Mélidore“ und „Ariodant“, die absolute Freiheit der streng der Dichtung folgenden Arienform wirkte bis tief hinein in die deutsche Romantische Oper. Der Reichtum der Ensembleformen, die thematische Orchesterbehandlung vermittelt Cherubini, der von der opera buffa herkommt und die comique für jenes mittlere Genre gewinnt, das man bis jetzt „bürgerliche“ Oper nennt. Méhuls leidenschaftliche Dramatik belebt Formen und Orchesterkunst durch die Kraft seines Ausdrucks und den Glanz seiner Instrumentation besonders nach dem Tragischen hin. Unter Cherubinis Einfluß klärt sich sein dramatischer Stil. Sein ausgeglichenes Werk ist der berühmte „Joseph“. „Uthal“ führt nationalfranzösische Traditionen ins noch unerschlossene Gebiet der romantischen großen Oper. Méhuls zahlreiche, auch in Deutschland beliebte rein komischen Opern können neben Grétry, d'Alayrac oder gar Boieldieu nicht bestehen.

## Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am Sonnabend, den 14. Juni 1924, nachmittags 3 Uhr findet im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig, Universitätsstraße 13, die

### 7. Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft L. V.

statt.

Die Tagesordnung ist gemäß § 7 der Satzung folgende:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes,
2. Rechnungsbericht des Schatzmeisters,
3. Entlastung des Vorstandes und des Direktoriums,
4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrags und des Haushaltsplans,
5. Wahl des Direktoriums und des Vorstandes,
6. Musikwissenschaftlicher Kongreß,
7. Beschlußfassung über etwaige Anträge.

Die Mitglieder werden hierdurch zur Teilnahme eingeladen.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

Prof. Dr. H. Abert  
Vorsitzender.

## Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1924

Basel

- Prof. Dr. Karl Ref: Die Musikinstrumente, ihr Bau und ihre Geschichte, zweistündig. — Dichtung und Musik der Troubadours (gemeinsam mit Prof. Walser), zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur Geschichte der Klaviermusik, zweistündig.
- Dr. Wilhelm Merian: Anfänge der Mehrstimmigkeit, einstündig. — Übungen im Übertragen von Tabulaturen, zweistündig.

Berlin (Universität)

- Prof. Dr. Hermann Abert: Die Kunst Richard Wagners und ihre Grundlagen, vierstündig. — Goethe und die Musik, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar (Lektüre antiker und mittelalterlicher Theoretiker), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar (Lektüre ausgewählter Schriften Rich. Wagners), zweistündig. — Collegium musicum, dreistündig.
- Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Romantiker II (Schubert, II. Teil und Schumann), mit musikalischen Erläuterungen, einstündig. — Chorübungen, zweistündig.
- Prof. Dr. Oskar Fleischer: Die klassische Musikperiode Deutschlands, zweistündig. — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Übungen im Übertragen alter Tonwerke, zweistündig.
- Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, zweistündig. — Evangelische Kirchenmusik von Luther bis Bach, einstündig. — Übungen zur älteren Musikgeschichte, zweistündig.
- Prof. Dr. Curt Sachs: Die Musik des Altertums (Ägypten, Vorderasien, Palestina, Griechenland, Rom) mit Lichtbildern, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.
- Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Schulmusik, zweistündig. — Übungen über musikalische Erziehung, zweistündig.
- Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musikpsychologie in Grundzügen, einstündig. — Übungen zur vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig.
- Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Psychophysiologie des Gehörs und der Stimme, zweistündig. — Musikalisch-akustisches Praktikum, einstündig.
- Lektor Dr. Fritz Blume: Geschichte des Solokonzerts von Bach bis zur Neuzeit, zweistündig. — Übungen zur Generalbasspraxis, zweistündig.
- Kirchenmusikdirektor Prof. Joh. Wiehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge I, sechsstündig. — Einzelübungen zur musikalischen Liturgik I, dreistündig. — Glockenwesen und liturgischer Gebrauch der Glocke, dreistündig.

Bonn

- Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Mozarts Meisterwerke, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.
- Dr. Arnold Schmitz: Einführung in die Musikgeschichte, einstündig. — Geschichte der mehrstimmigen Messe bis Palestrina, zweistündig. — Chopin, einstündig.
- Lektor Adolf Bauer: Aufführungspraxis moderner Instrumental- und Vokalwerke, zweistündig. — Harmonielehre, zweistündig. — Die moderne Instrumentation seit Wagner, zweistündig. — Dirigierübungen, zweistündig.

Danzig (Technische Hochschule)

- Privatdozent Dr. Gotthold Frotzcher: Einführung in die Musikgeschichte: zweistündig. — Die

Anfänge der Klassik, einstudig. — Seminar: Lektüre von Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“, zweistudig. — Collegium musicum, zweistudig. — Akademischer Chor.

#### Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Hauptwerke der Kirchenmusik, zweistudig. — Georg Friedrich Händel, einstudig. — Stimmbildung und Stimmhygiene, einstudig. — Chorübungen, zweistudig. — Collegium musicum, einstudig.

#### Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: beurlaubt.

#### Erlangen

Dr. Gustav Becking: Musikanschauung und Musikästhetik, zweistudig. — Seminar: Theorie und Praxis der Kirchentöne, zweistudig. — Profseminar: Goethe in der Musik. Erläuterung von Grundfragen der Vokalkomposition, zweistudig. — Collegium musicum: Dunstaple bis Dufay, vierstudig. — Vorkurse: Harmonischer und linearer Satz.

Prof. Ernst Schmidt: Zur 400 jährigen Geschichte des evangelischen Gesang- und Choralbuchs, zweistudig. — Liturgische Übungen mit geschichtlichen Erläuterungen, einstudig. — Musiktheorie: Harmonielehre. Kontrapunkt. Orgelspiel. Ton- und Stimmbildung. Akademischer Chor. Akademisches Orchester.

#### Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moriz Bauer: Übungen zur Notationskunde, einstudig. — Analyse und Stilkritik von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts mit anschließendem Collegium musicum, zweistudig. — Robert Schumanns künstlerische Entwicklung, einstudig.

#### Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Die Kammer- und Kirchenkantate im Zeitalter des Barock, zweistudig. — Stil und Ausdruckswert der burgundischen Chanson des 15. Jahrhunderts, einstudig. — Übungen zur Geschichte der Kantate, zweistudig. — Profseminar: Studium ausgewählter Orgel- und Klavierwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, zweistudig. — Collegium musicum, vierstudig.

Dr. Hermann Erpf: Kontrapunktische Übungen: Der instrumentale Kontrapunkt des Barock, zweistudig. — Analysen zeitgenössischer Musik, zweistudig.

#### Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die geschichtlichen Grundlagen der Kirchenmusik, zweistudig. — Joh. Seb. Bach, zweistudig. — Erklärung des Motu proprio Pius X. über die Kirchenmusik, zweistudig. — Cantus missae et officii (exercitia practica), einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistudig.

#### Gießen

Prof. Dr. Gustav Trautmann: Der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach, einstudig. — Übungen in der Intervallenlehre und den Anfangsgründen der Harmonielehre, einstudig. — Übungen in der Harmonielehre (Nebendreiklänge und harmoniefremde Töne), einstudig. — Übungen im Kontrapunkt, einstudig. — Gehörübungen für Anfänger, einstudig.

#### Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Haydn und Mozart, dreistudig. — Musikalische Paläographie (mit Übungen), zweistudig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistudig.



Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger und Vorgeschrittene, je einstündig.

### Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der Kammermusik und der solistischen Instrumentalformen, zweistündig. — Metrik und Rhythmik im Choral und im Liede, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zum romantischen Instrumentalstil, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Das deutsche Musikleben der Gegenwart, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Geschichte des deutschen Liedes, zweistündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. Alfred Nahlwes: Harmonielehre I, zweistündig. — Harmonielehre II, einstündig. Generalbaß und Kontrapunkt, einstündig.

Prof. D. Eger: Geschichte des Kirchenliedes, einstündig.

Pfarrer Karl Balthasar: Der Choral der Reformationszeit, einstündig. — Liturgische Gottesdienste, mit Lutherlied und Lutherwort, einstündig.

### Hamburg

Dr. Wilhelm Heinig: Tonhöhenbestimmungen in der gesprochenen Sprache (für Philologen), einstündig. — Musikwissenschaftliches Praktikum (Bearbeitung von Phonogrammen), zweistündig. — Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung, einstündig.

Prof. Dr. Georg Anschütz: Musikästhetisches Kolloquium, zweistündig. — Arbeiten zur Musikästhetik und Übungen zum erzieherischen Wert der Musik, zweistündig.

Robert Müller-Hartmann: Analyse ausgewählter Klavier- und Orgelfugen J. S. Bachs, ein- einhalbstündig. — Harmonielehre I, ein- einhalbstündig.

### Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Die Oper im 19. Jahrhundert, einstündig. — Einführung in das Studium der Musikgeschichte, einstündig. — Collegium musicum, einstündig.

### Heidelberg

Dr. Hermann Halbig: Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Paläographie I. Teil: Lautentabulaturen, mit einer instrumentenkundlichen Einführung in die Geschichte der Lauteninstrumente, zweistündig. — Cantus gregorianus (auch für Theologen), einstündig. — Übungen: Lektüre eines Generalbaß-Theoretikers, zweistündig.

### Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Instrumentenkunde, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

### Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: J. S. Bach, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Das ältere deutsche Lied, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger (Proseminar), zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: beurlaubt.

Dr. Reinhard Dypel: hat noch nichts angezeigt.

### Köln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Komponisten des 19. u. 20. Jahrhunderts als Musikästhetiker, einstündig. — Musikalische Charakterköpfe aus alter und neuer Zeit (neue Folge), publice und allgem.

- Vorlesung, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Lektüre ausgewählter stilgeschichtlicher Werke, einstündig. — b) Übungen mit Referaten, zweistündig.
- Georg Kinsky: Einführung in die Instrumentenkunde und die Entwicklung der Instrumentation, einstündig. — Musikalische Editionstechnik, drei Einzelvorträge.
- Dr. Willi Kahl: Musikgeschichte des Rheinlands bis zur Gegenwart, einstündig. — Übungen: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, mit Quellenkunde, zweistündig.

#### Königsberg i. Pr.

- Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik der deutschen Frühklassik, zweistündig. — Das Werk Richard Wagners, einstündig. — Seminar: Analyse und Stilkritik ausgewählter frühklassischer Werke. — Collegium musicum vocaliter et instrumentaliter. — Als akad. Musikdirektor: Musiktheorie I (harmonischer Satz). — Geschichte der Orgel und Orgelmusik (für Studierende der evang. Theologie). — Orgelspiel, akademischer Chor.

#### Leipzig

- Prof. Dr. Theodor Kroyer: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig. — Im Musikwissenschaftlichen Institut: a) Proseminar (für Anfänger und Fortgeschrittene), zweistündig. b) Seminar (Stilkritische Übungen), zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.
- Prof. Dr. Arthur Prüfer: Die Meistersinger von Nürnberg, zweistündig. — Das Leben Richard Wagners, zweistündig. — Das Bühnenweihfestspiel Parsifal, zweistündig. — Übungen (Die Hauptschriften Wagners über die Bayreuther Weltanschauung), zweistündig.
- Lektor Prof. Friedrich Brandes: Harmonielehre, zweistündig. — Musikalisch-praktische Übungen, einstündig.
- Lektor Prof. Dr. M. Seydel; Praktischer Kurs in Stimmbildung und Vortrag, einstündig. — Gesangsübungen, zweistündig.

#### Marburg

- Dr. Hermann Stephani: Die musikalische Romantik, zweistündig. — Geschichte der Kirchenmusik, einstündig. — Akkordverbindung, Modulation, Choralsatz, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Das Verhältnis von Wort und Ton, geschichtlich und ästhetisch, zweistündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Chorübungen und Aufführungen für Stimmbegabte, zwei- bis vierstündig. — Collegium musicum (Orchestervereinigung), zweieinhalb- bis fünfstündig.

#### München

- Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik nach Beethoven, zweistündig. — Beethovens Leben und Werke, 3. Periode, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig. — Gemeinsam mit Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz: a) Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. b) Harmonielehre I und II, je zweistündig. c) Kontrapunkt II, einstündig. d) Musikalische Formenlehre, zweistündig.
- Prof. Dr. Hermann von der Pforden: Franz Schubert und das deutsche Lied, vierstündig.
- Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Geschichte des deutschen Kunstliedes im 17. u. 18. Jahrhundert, II. Teil, zweistündig.
- Jörgen Forchhammer: Phonetisches Praktikum, zweistündig.
- Dr. Max Nadoleczy: Einführung in die Phonetik für Redner und Sänger, einstündig.
- Domkapellmeister Ludwig Berberich: Übungen im Begleiten des gregorianischen Chorals, zweistündig.

#### Münster

- Prof. Dr. Fritz Volbach: Die symphonische Kunst nach Beethoven. — Orgelbau und Orgelkunde (bes. für Theologen). — Seminarübungen, zweistündig.

## Prag

- Prof. Dr. Heinrich Nietsch: Wiener Klassiker II. Beethoven, einstündig. — Historische Grammatik der Tonsprache, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.  
 Dr. Paul Nettel: Zur Geschichte der deutschen Musik in den Sudetenländern, einstündig.  
 Lektor Universitäts-Musikdirektor Hans Schneider: Vorbereitung für die theoretischen Studien der Musik, zweistündig.

## Stuttgart (Technische Hochschule)

- Beauftragter Dozent Hermann Keller: Bruckners Chorwerke, einstündig. — Allgemeine Einführung in die Theorie der Musik, einstündig.

## Tübingen

- Prof. Dr. Karl Hasse: Das deutsche Lied, einstündig. — Geschichte der Orgelmusik, einstündig. — Harmonielehre, zwei Kurse, je einstündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Seminar, zweistündig: Die Stilwandlungen im 18. Jahrhundert; nebenher Notationskunde. — Chorgesang, zweistündig. — Akad. Streichorchester, zweistündig.

## Ulm (Hochschule für Kirchenmusik)

- Dr. Hermann Bäuerle: Kirchenmusikalische Gesezeskunde. — Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals. — Chordirektion mit Partiturfunde. — Einführung in das kirchliche Orgelspiel. — Geschichte der Kirchenmusik. — Repertoire des Kirchenchors. — Kontrapunkt mit Palestrina-Stilkunde. — Formenlehre und weitere Fächer im Musiklehrerseminar und Konservatorium.

## Wien

- Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, zweieinhalbstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweieinhalbstündig.  
 Prof. Dr. Robert Lach: Entwicklung des modernen Orchesters und der Instrumentation seit dem 17. Jahrhundert, zweistündig. — Hauptprobleme der Musikästhetik II: Form und Inhalt, zweistündig. — Philosophie der Musikgeschichte, einstündig.  
 Prof. Dr. Max Diez: Geschichte des Oratoriums und der Passion seit Schütz und Carissimi, dreistündig.  
 Prof. Dr. Wilhelm Fischer: J. S. Bach (Fortf.), vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortf.), vierstündig.  
 Dr. Egon Wellesz: Die Oper im 17. Jahrhundert, einstündig.  
 Dr. Alfred Drel: Die Musik der Troubadours und Minnesänger, einstündig. — Das Vorspiel zu Richard Wagners „Tristan und Isolde“, zweistündig. — Die mehrstimmige Musik des späteren Mittelalters II, einstündig.  
 Dr. Robert Haas: Vorstufen der Operngeschichte, zweistündig.

## Würzburg

- Dr. Oskar Kaul: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger und Vorgerückte), zweistündig. — Collegium musicum (Praktische Ausführung und Besprechung von älteren Instrumentalwerken), zweistündig.

## Zürich

- Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Mozart und seine Zeit im Lichte der neuen Forschung, einstündig. — Der Chorgesang im 16. Jahrhundert (bis Palestrina und Lasso), einstündig. — Neumendenkmäler (nach Paléographie musicale, Bannister usw.), mit Übungen, eineinhalbstündig.  
 Dr. Fritz Gysi: Geschichte des Liedes, einstündig. — Die Entwicklung des modernen Orchesters, einstündig.

Dr. A. E. Scharbuliez: Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig. — Harmonielehre II, einstündig. — J. S. Bach, einstündig. — Musikalische Formenlehre I: Entwicklung der Instrumentalformen von 1620 an, zweistündig.

## Bücherschau

Beethoven, Ludwig van. Fidelio. Text . . . Mit einer Einf. v. Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibliothek Nr. 32.) 8°, 51 S. Wien 1923, Steyermühl Verlag. 3100 Kr.

Cesari, Gaetano. Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca. [Zu: Franc. Malaguzzi: Valeri, La Corte di Lodovico il Moro. Le arti industriali — La letteratura — La musica. 4°, VI, 325 S. S. 183 — 254.] Mailand 1923, Ulrico Hoepli.

Chop, Max. Giacomo Puccini: Die Bohème . . . Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert . . . (Erläuterungen zu Meisterlingen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 33.) Kl. 8°, 73 S. Leipzig [1924], Ph. Neclam jun. — 30 Gm.

Dahms, Walther. Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose Friedrich Nietzsches. 8°, VIII, 272 S. Verlag der Nietzsche-Gesellschaft im Musarion-Verlag München [1922].

Das Buch ist eine Evokation, ein Aufruf zur Wiedergeburt der Musik unter der Kronzeugenschaft Nietzsches; eine vorläufige „Auseinandersetzung mit der Musik, die . . . den Auftakt bilden soll für eine in Vorbereitung befindliche künstlerische Musikphilosophie und -geschichte“. Die Hilfen der Musikwissenschaft werden dabei abgelehnt, denn diese habe „als solche ebensowenig mit dem klingenden Leben der Töne wie mit den Ideen Nietzsches zu tun“. Die Ablehnung ist ein wenig schade, denn ein Autor, der z. B. (S. 81) immerhin geschichtliche Tatsachen behauptet, wie: „Das Konzil von Trident ist die Geburtsstätte der modernen Musik und die Missa papae Marcelli ist ihr Laufzeugnis“ — hätte diese Hilfen am Ende brauchen können. Aber mit feinerem geschichtlichen Sinn, mit lebendigerem Kunstgefühl hätte Dahms Nietzsche gar nicht als ideellen Vorkämpfer und Vorkämpfer für seine Diatriben gegen die musikalische Dekadenz unserer Zeit wählen können. Denn die Dekadenz der romantischen Musik, die für Nietzsche in Wagner sich summierter und gipfelte, ist eine ganz andere als die — zugegeben — unserer Zeit, und ich weiß nicht ob der große Geist, der Niemann immerhin geschätzt hat, mit dem andern Schutzheiligen von Dahms, Niemanns schärfstem Gegner, Heinrich Schenker, ganz einverstanden gewesen wäre. Ein rein geschichtliches Kapitel — oh Paradoxie! — ist das am besten gelungene des ganzen Buches: das fünfte („Der Zaubergarten“), das eine beredte und starke Darstellung der Romantik gibt. Die Frage der musikalischen Romantik, „deren Lösung zugleich den Schlüssel zur Zukunft der Musik enthalten würde, war eine der großen Fragen, an deren Beantwortung Nietzsche sein Leben setzte. Er, der selbst ein Romantiker par excellence war, wurde der gefährlichste Gegner der Romantik, als er aus dem Nihilismus, aus der Verneinung, den Weg zum befreienden ‚Ja‘ fand. Er hat die romantische Krankheit an sich selbst erlebt.“ Dahms will nicht erkennen, daß auch die heutige „Moderne“ Kampf gegen die Romantik, wenn auch vielleicht nur Kasenzammer der Romantik ist: Nietzsche selbst hätte den Irrweg dieser Bewegung, aber ihre Notwendigkeit, Gegebenheit erkannt; mit ihrer Beschimpfung als „Großstadtkunst“ ist nichts getan. So kann Dahms für seine Thesen Nietzsches Anschauungen nur mit Hilfe eines starken Schönrednertums ins Feld führen: „das Problem . . . wird zum Orgelpunkt . . . auf dem sich die Quadern einer Philosophie erhoben, die . . . das eiserne Tor des Mysteriums sprengten“ (S. 49); „Parallelen“, die „angelegt“ und „ausgebaut“ sind, und „stets ihre Lücken haben“ (S. 21); „wenn je in einem Menschen, der nicht gerade musikalisch schöpferisches Genie war, so hat sich die Musik in und durch Nietzsche offenbart“ usw. Schönrednertum entwertet den Enthusiasmus; ist sein Gegenteil. Die verschiedenen Phasen in der Schätzung Nietzsches von Musik und Musikern werden stets durcheinander geworfen, nicht die Hälfte aller dieser Zeugnisse wird beachtet. Diese schönste Aufgabe des Psychologen, die sehr gut mit einer Kritik der Moderne zu verbinden wäre, bleibt auch nach Dahms immer noch zu tun.

A. E.

Dörmann, Felix. Frixi Massary. (Künstlerbildnisse.) fl. 8<sup>o</sup>, 38 S. Wien [1924], Pegasus-Verlag. — 70 Sm.

Ekstein, Friedrich. Erinnerungen an Anton Bruckner. fl. 8<sup>o</sup>, 62 S. Wien [1924], Universal-Edition. Gz. 6.50 c. Schlz.

Evans, Edwin. Beethoven's nine symphonies fully described and analysed. Vol. 1, containing No. 1 to 5. 8<sup>o</sup>. New York 1924, Scribner. 3 \$ 50 c.

Gast, Peter. Die Briefe Peter Gasts an Friedrich Nietzsche. Hrsg. v. Arthur Mendt. Bd. 1. 1876—1883. 8<sup>o</sup>, 332 S. München 1923, Nietzsche-Gesellschaft. 9 Sm.

Gluck, Chr. W. v. Iphigenie in Aulis. Text von Du Mollet. Nach Rich. Wagners Bearbeitung. Mit e. Einf. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibl. Nr. 31.) 8<sup>o</sup>, 42 S. Wien 1923, Steyermühl Verlag. 3100 Kr.

Grabner, Hermann. Allgemeine Musiklehre als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunkts, der Formen- und Instrumentationslehre. 8<sup>o</sup>, IX, 254, I, 44 S. Stuttgart [1924], Grüninger Nachf. 6 Sm.

Griesser, Euitpold. Nietzsche und Wagner. Neue Beiträge zur Geschichte und Psychologie ihrer Freundschaft. 8<sup>o</sup>, 406 S. Wien 1923, Hölder-Pichler-Tempsky N. G.

Wir besitzen kein Werk, das den vielerörterten und fast immer vom Parteistandpunkt erörterten Gegenstand, das „Freundschafts“- und spätere „Feindschafts“-Verhältnis von Nietzsche und Wagner, so voll und vielseitig beleuchtete als das neue Buch von Griesser. Die äußere Entwicklung dieses Verhältnisses wird auf Grund so ziemlich aller Quellen geschildert, die Wagner-schriften Nietzsches werden eingehend analysiert, wobei die gute philologische Bildung des Verfassers (er scheint von Beruf Altphilologe zu sein) sich als besonders wertvolles kritisches Instrument erweist; der innere Gegensatz zwischen den beiden geistigen Persönlichkeiten, der von Anfang an vorhanden ist, die innerste Verbundenheit, die bis zum Ende waltet — das Kapitel über Nietzsches und Wagners „Schicksalsgemeinschaft“ ist von wirklicher Tiefe —, wird deutlich gemacht; daran schließt sich die scharfe und berechtigte Kritik der bisherigen Darstellungen, der bayreuthianischen und vor allem der psychoanalytischen; kurz, fast alle Haupt- und Nebenprobleme werden aufgestellt und mit einem seltenen Sinn für die Größe beider Männer und Geister, für die Notwendigkeit, Geistigkeit dieser Freund-Feindschaft gelöst. Nur wenige Sonderlichkeiten befremden; so wenn (S. 372) in einer Untersuchung über den Einfluß der Mystik auf Nietzsche die Behauptung auftaucht, Wagner habe (im Gegensatz zum „Parsifal“) besonders im „Tristan“ einen hellenisch, also optimistisch gefärbten Mystizismus vertreten! — und nur wenige Stellen verraten den Nichtmusiker, wie (S. 226) die Anmerkung über Bülow's Wandlung von Wagner zu Brahms, deren weitere Ausführung und tiefere Begründung eine höchst instruktive Parallele zur Wandlung des Musikers Nietzsche ergeben hätte. Wenn man dem Buch einen allgemeinen Vorwurf machen möchte, so ist es die saloppe Art der Zitierung: man vergleiche die Zitate auf S. 70, 78, 215, 217 mit dem Urtext: in einem Buch zu Ehren Nietzsches darf man nicht durch Auslassungen, Veränderungen der Interpunktion usw. Tempo und Rhythmus des größten Stilisten antasten. Bei einer bald wünschbaren Neuauflage sollte Griesser diese Flecken tilgen.

N. G.

Joyce, James. Chamber music. 8<sup>o</sup>. London 1924, Egoist Press. 3 sh.

Lach, Robert. Zur Geschichte des musikalischen Junftwesens. (Sitzungsberichte d. Ak. d. Wiss. Philos.-histor. Kl. Bd. 199, Abh. 3.) gr. 8<sup>o</sup>, 36 S. Wien 1923, Hölder-Pichler-Tempsky, N.-G. 1 Sm.

Mozart, M. A. Die Zauberflöte. Text ... Mit e. Einf. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibl. Nr. 30.) 8<sup>o</sup>, 63 S. Wien 1923, Steyermühl Verlag. 3100 Kr.

Prager Theaterbuch. Gesammelte Aufsätze über deutsche Bühnenkunst. Hrsg. von Carl Schluderpacher. 8<sup>o</sup>, 171 S. Prag 1924, Gustav Fanta Nachf.

Man wundert sich, daß eine eminente und wesentliche Theaterstadt wie Prag nicht längst ein Jahrbuch produziert hat, das ihr reiches und vielfältiges Bühnenleben in Vergangenheit und Gegenwart widerzuspiegeln versuchte. Dieser erste Band ist eine Hoffnung und Erfüllung zugleich;

er ist zudem ein Beweis eines unzerstörbaren deutschen Kulturwillens, eines in großer Vergangenheit begründeten Rechts auf Selbsterhaltung. Aus dem Inhalt des Bandes, der natürlich auch allgemeine Fragen, Geschichtliches, Erinnerungen aus dem Bereich des Schauspiels umfaßt, seien in diesem Rahmen erwähnt: eine Zusammenstellung von „Beethovens böhmischen Bekanntschaften“ und ein Überblick über die „Geschichte der Prager Oper 1885—1922“ von Erich Steinhard, ein Arbeitsbericht des vorletzten Direktors, H. Leweles, über die Periode von 1885—1918<sup>1</sup>, ein Artikel von Hans P. v. Wolzogen über „Deutsche Meister und die Prager Oper“ und ein gescheiter Artikel von F. L. Hörtth über das Inszenierungsproblem von Wagners „Ring“. U. E. Thiele, Georg. Die Familie Bach in Mühlhausen. (In: Mühlhäuser Geschichtsblätter . . . hrsg. von Ernst Brinkmann, Jg. 21. S. 62—84.) Mühlhausen 1921, Kommissionsverlag von L. Strube.

Weber, E. M. v. Der Freischütz. Text . . . Mit ein. Einf. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibl. Nr. 38,) 8<sup>o</sup>, 58 S. Wien 1923, Steyerrmühl Verlag. 3100 Kr.

Widmann, Elisabeth. Josef Viktor Widmann. Ein Lebensbild. Erste Lebenshälfte. 8<sup>o</sup>, VIII, 412 S. Frauenfeld und Leipzig 1922, Huber & Co.

Eine wenn auch nur kurze Anzeige der authentischen Biographie des Schweizer Poeten darf auch in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift nicht fehlen. Denn die Musik bildet im Leben des Verfassers von „Johannes Brahms in Erinnerungen“ und der „Reisen mit Johannes Brahms“ einen integrierenden Bestandteil: sein Vater ist Schüler von Franz Schuberts Vater gewesen, seine Mutter hat als Sängerin Beethovens Beifall gefunden; in der Musiklust des Liestaler Elternhauses gedeiht echte Liebe zur Musik zur Blüte, ja im Jahre 1866 ist der Vierundzwanzigjährige in seiner Heimat als richtiger und wohlbestallter Organist und Gesangslehrer tätig gewesen. Wichtiger aber bleiben J. V. Widmanns Beziehungen zu den Musikern seiner Zeit; Beziehungen, die ihn auf die „Gegenseite“ Wagners gewiesen haben: zu Kirchner, Hegar, Göb, Frank, und zu dem größten von allen, Brahms. Die Darstellung der jüngsten Halbschwester Widmanns zieht feinsinnig und liebevoll all diese Fäden und gibt die Grundlage für eine Studie, die einmal geschrieben werden sollte: über Widmann als Librettist. Seit dem Erfolg von Gödens „Widerspänstigen“ und Hegars „Manasse“ wird Widmann von den Opernkomponisten seiner Zeit überlaufen; und es ist nicht seine Schuld, daß außer der „Widerspänstigen“ keins seiner Opernbücher auf der Bühne lebendig geblieben ist. Er war der einzige Kopf in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der vom rein handwerklichen Standpunkt sich über die Bedingungen und Bedingtheiten eines Opernbuchs klar war. Diese erste Hälfte der Biographie, die bis zum Frühjahr 1880 reicht, dem Abschluß von Widmanns pädagogischer Tätigkeit, liefert auch für seine Stellung zur Musik und zu den Musikern eine Fülle von Notizen; ganz neu ist die Tatsache, daß Widmann einen Augenblick daran dachte, für Brahms eine langgehegte „Parcival“-Dichtung zur Oper zu gestalten! Zu einer Zeit, wo von Wagners Parsifal-Plänen noch nichts verlautete.

Doch es ist unrecht, dies Buch in die fachliche Hürde treiben zu wollen. In seiner Schlichtheit und Liebenswürdigkeit ist es des Dargestellten würdig. U. E.

Wießner, Hermann. Der Stabreimvers in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“. (German. Studien, hrsg. von E. Ebering. Heft 30.) 8<sup>o</sup>, 122 S. Berlin 1924, Emil Ebering.

Wolf, Hugo. Briefe an Heinrich Potpeschnigg. Hrsg. von Heinz Nonveiller. 8<sup>o</sup>, 239 S. Stuttgart 1923, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Die Briefe an den Grazer Freund, Dr. Heinrich Potpeschnigg, ergänzen in glücklicher Weise gerade die letzte Publikation Wolffscher Briefe, derer an Rosa Mayreder (1921). Handelte es sich bei diesen hauptsächlich um die Entstehungsgeschichte des „Corregidor“, so bei den vorliegenden besonders um die Geschichte der fertigen Partitur des Leidenswerkes. Wolfs Bekanntschaft mit Potpeschnigg beginnt zwar schon 1890, da der Grazer Musikfreund in einem Hugo Wolf-Abend selber Wolffsche Lieder begleitet und dem Komponisten seinen Enthusiasmus zum Ausdruck bringt; zur innigsten Freundschaft wird sie aber erst vier Jahre später, bei einem zweiten Grazer Liederabend, an dem Wolf die Hingebung des um dreizehn Jahre Älteren erkennt. Die spezielle Funk-

<sup>1</sup> (Nebenbei: S. 11 meint L., daß für Mahlers Achte 1911 in München eine eigene Halle erbaut worden sei. Das stimmt nicht: der Bau stand seit 1908.)

tion „Enricos“ besteht darin, für Wolf die Kopien seiner Werke herzustellen oder bei den Grazer Kopisten Maresch und Steininger zu überwachen; in dieser Eigenschaft wird er bedankt, gedrängt, belobt und beschimpft, wie es gerade trifft. Nach der Vollendung des dritten Aktes seiner Oper, die Wolf am 18. Juni 1895 den Freunden plötzlich meldet, beginnt ein stürmischer Briefwechsel, dessen Inhalt für die Geschichte oder besser letzte Fassung der Partitur insofern sehr wichtig ist, als Wolf beim Kollationieren der Stimmen mit der Mannheimer Partitur, beim Anfertigen neuer Partituren für eine geplante Berliner und Straßburger Aufführung eine Menge von Änderungen, hauptsächlich die Instrumentation betreffend, anbringt: — wer einmal über die Orchestrierung des „Corregidor“ eine Studie schreiben sollte, wird aus diesen Briefen manche Erleuchtung gewinnen. Daneben enthalten sie die Fülle persönlicher Bemerkungen, und sind mit der Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit geschrieben, bis zum traurigen Ende, die an allen Wolf'schen Selbstzeugnissen fesselt. Der Herausgeber hat mit der größten Liebe und Sorgfalt gearbeitet und die Sammlung mit einer aufschlußreichen Einführung versehen, der die Schilderung eines Ampezzaner Reise-Erlebnisses durch den greisen Adressaten selbst besonderen Reiz verleiht. U. E.

## Neuausgaben alter Musikwerke

**Alte Lautenkunst** aus drei Jahrhunderten. Eine Sammlung der schönsten Lautenlieder und Solostücke aus den Blütezeiten aller Länder ausgewählt und für die heutige Laute bearb. von Hans Dagobert Brugger. 2 Hefte. Berlin [1923], N. Simrock. je 4.50 Gm.

**Bach, J. S.** Jubiläums-Ausgabe 1723—1923 der zwei- u. dreistimmigen Inventionen (Sinfonien). Hrsg. von Gerhard Preis. Hergestellt nach der in der Preuß. Staatsbibl. zu Berlin befindl. Original-Handschrift. Köln, P. J. Tonger. 1.50 Gm.

**Dowland, John.** Altenglische Madrigale zur Laute. Hrsg. von Hans Dagobert Brugger. Berlin [1923], N. Simrock. 1.50 Gm.

**Dowland, John.** Solostücke für die Laute. In Auswahl hrsg. v. Hans Dagobert Brugger. Berlin [1923], N. Simrock. 1.50 Gm.

**Haydn, Joseph.** Quartett in Ddur für obligate Laute, Violine, Bratsche u. Violoncell. Nach einer handschriftlichen Vorlage aus dem XVIII. Jahrh. hrsg. von Hans Dagobert Brugger. Wolfenbüttel 1924, Julius Zwißler.

**Das Taghorn.** Dichtungen und Melodien des bayrisch-österreichischen Minnesangs. Dichtungsgeschichtlicher Teil und neuhochdeutsche Übertragungen von Alfred Rottauscher, musikalischer Teil von Dr. Bernhard Paumgartner. 3 Bände. Wien o. J. [1923], E. Stephenson.

Auf den musikalischen Teil bezieht sich der zweite Untertitel: Eine Neuausgabe der alten Weisen für die künstlerische Wiedergabe in unserer Zeit. Mit beigelegter Klavierbegleitung. — Im ersten Band finden wir neben einem Rechenschaftsbericht Paumgartners eine warm geschriebene Einführung Rottauschers in den bayrisch-österreichischen Minnesang (mit hübschem Buchschmuck nach zeitgenössischen Quellen), im zweiten Band 63 Dichtungen von 17 Meistern, darunter 10 von Walther von der Vogelweide, 11 von Neidhart und der dörflichen Schule, 12 aus der Mondseer Hf. (Mönch von Salzburg) und 11 von Oswald von Wolkenstein; im dritten Band endlich 42 Sangesweisen, darunter zu allen im zweiten Band mitgeteilten Neidhart-, Mondseer und Wolkensteinliedern.

Obwohl die Verfasser das Werk ausdrücklich als „eine künstlerische, keine wissenschaftlich-kritische Arbeit“ angesehen wissen wollen, ist es doch an dieser Stelle nicht zu übergehen, einmal, weil es erfreulich ist, wenn wissenschaftlich erschlossenes altes Kulturgut einem größeren Kreis von Genießenden zugänglich wird, und dann, weil sich an die Art, wie dies im einzelnen Falle geschieht, wieder wissenschaftliche Erörterungen anschließen. Setzt jede harmonische Untermalung ein Kompromiß zwischen altem und modernem Musikempfinden voraus, so ist es Sache der Feinsichtigkeit des Bearbeiters, zwischen seinem historischen Gewissen und den Anforderungen für das Laienver-

ständnis unsrer Tage die vermittelnde Linie zu finden. Es sei gleich festgestellt, daß dies dem musikalischen Bearbeiter im großen Ganzen gelungen ist. Wenn ich hier einige Bemerkungen zu den Melodien vorbringe, so geschieht es denn auch nicht, um Ausstellungen zu machen, sondern hauptsächlich zu dem Behufe, die Grundsätze, von denen sich die rhythmische Übertragung der Melodien leiten lassen muß, neuerlich an ein paar Beispielen zu zeigen<sup>1</sup>.

Soweit die wissenschaftlichen Ausgaben taktische Übertragungen bringen, hat sich der Bearbeiter ihnen regelmäßig angeschlossen. Von den weltlichen Liedern der Mondseer Hs. lag nur ein Lied in je einer taktischen Übertragung von mir (1896) und Niemann (1915) vor. Paumgartner, der meine Übertragung und teilweise auch Harmonisierung übernahm, war für die übrigen auf sich selbst gestellt und hat die Übertragung auf gut musikalische Art besorgt. Manchmal ließe sich vom quellenmäßigen Standpunkt ein genauerer Anschluß an die Vorlage erzielen. Zu Beginn von Nr. 29 (Ein Tenor von hübscher melody, Mondseer Hs. Nr. 19) steht in der Quelle:

Der Rhythmus ist, auch wenn wir die Doppelrauten mit ihrem größeren Wert einsetzen, nicht eindeutig entschieden, wir gehen daher zunächst weiter zur Vertonung des nun einsetzenden Worttextes:

Wleiben wir bei der Überlieferung, so ergibt sich:

also dreiteiliger Oberrhythmus d. h. modus minor perfectus. Eine kräftige Bestätigung dieser Taktlesung ergibt die nächstfolgende Zeile:

Ohne Zweifel wird die  $\frac{3}{2}$  Lesung der Wortdeklamation mehr gerecht. Und nun wissen wir auch, wie die Einleitungsnoten (das „Vorspiel“) zu rhythmisieren sind, und zwar um so sicherer, als die erste Zeile der Einleitung und die Vertonung der ersten Wortzeile eine analoge Tonfolge aufweisen, wie ich oben durch Klammern angedeutet habe. Wir haben daher eingangs zu lesen:

woran sich der Auftakt über „Ich“ genau anschließt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß sich die ganze restliche Weise dem  $\frac{3}{2}$ -Takt fügen muß. Dagegen haben die Vorspiele von Nr. 22 und 28 entschiedene Viertaktigkeit: Wenn sie Paumgartner einmal mit  $\frac{4}{4}$  das andre Mal mit  $\frac{6}{8}$  überträgt, so ordnet er

<sup>1</sup> S. meine „Leitätze für das ältere deutsche einstimmige Lied“ in dieser Zeitschrift (Okt. 1923).



den Rhythmus der Stelle in freier Weise seiner künstlerischen Absicht unter<sup>1</sup>. Besonders frei ist „Das Taghorn“ (Nr. 24) gehalten. Noch möchte ich „Das Kuhhorn“ erwähnen (Nr. 25). Bei diesem eigenartig gebauten Lied ist zwar durch die Anweisung  $\text{♩} = \text{♩}$  das richtige Wertverhältnis zwischen dem einfachen und dem figurierten Teil der Melodie angegeben, doch zeigte sich, als ich das Lied im Konzertsaal hörte, daß die Notierung  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  zu einer allzu großen Dehnung dieses ersten Melodieteils führt. Deutlicher wäre die Schreibung  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  entsprechend dem späteren  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .

Von der in Münster entdeckten Weise zu Walthers Kreuzfahrerlied gibt es schon etwa ein halbes Duzend Übertragungen in moderne Schrift. P. hat meine in den *DTZ* XX/2 als Anhang zu den Liedern der Wiener Frauenlob-Hs. gebrachte Rhythmisierung übernommen, allerdings in der Meinung, sie sei von Molitor. Dieses Lied gibt P. als einziges mit harfenartig angeschlagenen Akkorden, während die übrigen eine ins einzelne ausgeführte Klavierbegleitung haben, mit oft recht hübsch durchgeführten Motiven. Wenn ich einige hervorheben darf, so scheinen mir besonders die vollstümlichen Stücke ausgezeichnet getroffen, so die Begleitung zu Neidharts „Goldenen Huhn“ (Nr. 9) und zu den Wolkensteinliedern Nr. 32, 33 und 41 (bei diesem wären vielleicht um die Hälfte kleinere Werte angezeigt, und zwar mit dipodischer Zusammenziehung, damit auch hier ein schleppender Vortrag vermieden wird<sup>2</sup>). Sehr hübsch ist auch die Fassung von Nr. 21 und 31, sowie von Nr. 30 mit dem guten Einfall, den Hornesausbruch durch die nachschlagenden Bassachtel zu illustrieren. Noch möchte ich erwähnen, daß P. zuweilen den Leitton vermeidet, wo wir ihn m. E. unbedenklich setzen können (so beim Kreuzfahrerlied in der Schlusskadenz des Klaviers).

Alles in allem ein erfreuliches Buch, nicht zuletzt vom nationalen Standpunkt aus, indem es sich, trotz seiner Beschränkung auf die Lieder eines deutschen Stammes, doch an jeden Deutschen wendet, der für altes Volksgut Sinn hat. Das Buch ist glänzend ausgestattet.

Heinrich Rietsch.

Telemann, Georg Philipp. „Fantaisies pour le Clavessin, 3 Douzaines“. (4. Veröffentlichung der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.) Mit einem Vorwort hrsg. von Max Seiffert. Berlin 1923, Martin Breslauer.

Der Herausgeber hat in seiner bekannten Geschichte der Klaviermusik (Weizmann-Seiffert I, 354) Telemanns „Klavierfantasien“, beschrieben, die Abhängigkeit des französischen Duzends von Lullys, der beiden italienischen von Scarlattis Duvertürenform gekennzeichnet, auf die merkwürdige Verkoppelung je zweier Stücke durch Da Capo-Vorschriften und tonartliche Verwandtschaft hingewiesen und ihnen mangels ausgesprochener Tanzformen Sonatencharakter zugesprochen. Er begnügt sich daher in dem Vorwort des Neudruckes, mit ein paar Sätzen Telemann seinen Platz als Wegbereiter des „galanten Stils“ und Vorläufer Ph. E. Bachs anzuweisen und dem Benutzer die notwendigsten Winke zur rechten Spiel- und Vortragsweise zu geben. Dennoch wünschte man, was in jenem Werk nicht jedem erreichbar niedergelegt ist, gerade hier in aller gebotenen Kürze wiederholt, wo mit wenigen Hinweisen bei manchem Spieler Verständnis und Spürsinn geweckt werden konnte. Denn erst dem Näherdringenden sind die besten Überraschungen vorbehalten. Wie geistvoll ist dem streng italienischen ersten Duzend die in Stil und Überschriften französische zweite „Douzaine“ gegenübergestellt! Nicht nur, daß die Folge schneller und langsamer Sätze vertauscht wird, auch die Stimmung ist völlig entgegengesetzt, indem dort mit einer Ausnahme Dur und Moll der gleichen Stufe einander zugeordnet sind, während hier die Molltonart im Wechsel mit einer Dur-Verwandten führend hervortritt. Auch die Entstehung jener Ausnahme ist lehrreich: in den ersten fünf Paaren von d bis a diatonisch fortschreitend, wählt Telemann für das sechste (I, 11 u. 12) die Tonart B, deren an Versetzungszeichen reiche Mollskala er jedoch — aus denselben Gründen wie die Stufe h — zugunsten von Esdur vermeidet.

<sup>1</sup> In jenem Lied Nr. 22 (Zum neuen Jahr) hat P. (nach Liliencrons Vorgang? s. *Ztschr. f. deutsche Philol.* Bd. 32, S. 11) die Zeilenschlüsse mit Fermaten nach Art des evangelischen Chorals versehen. Über der Silbe „ver(smacht)“ steht in der Hs. ein bquadratum bei der Note f; diese ist daher als fis (in der Transposition gis) zu lesen.

<sup>2</sup> So habe ich das Lied in den „Leitsätzen“ angeführt.

Umgekehrt läßt er im letzten Paar des ganzen Werkes (III, 11 u. 12) Es- und Ddur einander folgen, mit einer anderen Zusammenstellung (III, 5 g-, 6 c-moll) die einzigen Fälle, daß gleiche Tongeschlechter verbunden werden. Die Tonart ist aber mehr als ein äußeres Merkmal; ihr entspricht mit oft verblüffender Treffsicherheit der Ausdruck jedes Sätzchens. Die elegische c-moll-Einleitung von II, 1 steht im Gegensatz zu der in II, 2 (Ddur) herrschenden heiteren Noblesse; der Ddurfaß in III, 9 („con pompa“) ahmt mit punktierten Rhythmen und Triolen



Hörner oder Clarini nach. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Das dritte Duzend bringt wie in der Tonarten-, so auch in der Satzfolge Mischformen; alles in allem Beweis genug, aus welchem Reichtum an schöpferischer Phantasie diese kleinen „Fantasien“ als eine Kette von Meisterstücken hervorgegangen sind. Neben den hergebrachten Stilelementen, harmonischen Formeln, Spielfiguren (die im wahren Sinn des Wortes stets zu einem gefälligen, abgerundeten Ganzen „komponiert“, zusammengesetzt sind) sprüht es zuweilen schon fast mozartisch (I, 8)! Der Schritt zur Sonate scheint über die Einführung freier Gebilde bis zur Doppelthematik angebahnt; z. B. wenn in III, 10 (Ddur) nach Halbschluß in A ein neues Ddur-Motiv einsetzt. Zur Frage der Entstehungszeit — das Vorwort berührt sie nicht, Seiffert a. a. O. schreibt „nach 1737“ — sei einem Vorschlag Raum gegönnt: sollten nicht die am Ende der Autobiographie bei Mattheson (Ehrenpforte, 1740) als Druckwerk genannten „26 Fantasien“ infolge Druckfehlers mit unseren 36 identisch sein, zumal ein anderes Heft derselben Gattung bisher nicht aufzufinden war? Dann wäre das Jahr 1739 als terminus ante quo anzusetzen.

Die Neuausgabe kommt der heutigen Sehnsucht nach Urtexten entgegen und folgt dem Original bis in die äußere Gestalt; einzelne Versehen (außer rein typographischen, wie S. 27, Z. 4, T. 2: Achtel statt Sechzehntel) seien angemerkt: S. 10 unten, letzte Note im 1. T. fis statt e; ähnlich S. 33, Z. 4, T. 4 das zweite Sechzehntel; das c im 4. T. von I, 11 wohl trotz der Neupröße zu beanstanden; ebenda fehlt (auf S. 23 unten) ein ganzer Takt (der zweite des Themas).

Dank, daß gerade dieses Notenbüchlein auferstehen durfte, verdient Joh. Wolf als Leiter der Publikationsreihe; möge dem Werke Paul Hirschs Fortgang und systematischer Ausbau beschieden sein!  
Peter Epstein.

## Mitteilungen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig in Göttingen ist für die Zeit vom 1. April 1924—25 zum Dekan der Philosophischen Fakultät der Georgia Augusta gewählt worden.

Als Nachfolger von Prof. Hammerich an der Universität zu Kopenhagen ist unter drei Konkurrenten zum besoldeten Dozenten für Musikwissenschaft Dr. Erik Abrahamsen gewählt worden. Dr. A. ist Schüler von Prof. Hammerich und Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg, Schweiz), bei dem er am 10. März 1923 mit der Dissertation: Elements romans et allemands dans le Chant grégorien et la Chanson populaire en Danemark (Kopenhagen 1923, 235 S., P. Haase & fils) promovierte. Schon vorher war von ihm erschienen: Liturgisk Musik, i den danske Kirke efter Reformationen (Kopenhagen 1919, 152 S., Levin & Munksgaards Forlag).

Giul. Madiciotti berichtet in Musica d'oggi (Febr. 1924) über ein unbekanntes Werk Pergolesis: eine Festkantate zur Hochzeit von D. Raimondo di Sangro, Neapel 1735, von der P. nur den ersten Teil komponierte, den zweiten aber wegen seiner Todeskrankheit dem Nic-

colo Sabbatino, Kapellmeister an der Chiesa dei Girolimini, überlassen mußte. Die Musik ist verloren.

In Nr. 13 des „Menestrel“ vom 28. März 1924, S. 137 ff., teilt Jean Chantavoine zwei Briefe Beethovens aus dem Nachlaß von Pauline Viardot mit. Der eine, vom März 1812, an Nettich in Graz gerichtet, ist bereits bekannt und abgedruckt (z. B. Beethoven-Jahrbuch I, S. 11; Kastner Nr. 327). Der zweite jedoch, an den Verleger M. Schlesinger in Paris, vom 22. April 1826, von der Hand des Neffen Karl, und von Beethoven nur unterschrieben, ergänzt eine Lücke im Verlegerbriefwechsel Beethovens; er betrifft den Verkauf des Fdur-Quartetts op. 135. — Menschlich sehr viel bedeutungsvoller ist der neue Brief Beethovens vom 5. März 1808 an das Ehepaar Bigot, den Julius Nabe im Heft V, 2 der Svensk Tidskrift för Musikf. veröffentlicht. Er ist der Abschluß der kleinen Eifersuchtsepisode, die aus zwei — jetzt näher datierbaren Briefen Beethovens — bereits bekannt war, und die damals das Verhältnis zu den „liebsten Menschen, die ich, seit ich meine Vaterstadt verließ, kennen lernte“ zu trüben drohte.

Die Accademia di Santa Cecilia in Rom gedenkt die Vierhundertjahrfeier von Palestrinas Geburt in der ersten Hälfte des Jahres 1925 durch Aufführungen von Werken Palestrinas, eine bibliographische Ausstellung, sowie durch Herausgabe eines Bandes von Gedichtartikeln und Studien über Palestrina zu begehen. Die Organisation der Feier liegt in den Händen des Sekretärs der Akademie, Rom, Via Vittoria 6.

Die Göttinger Handel-Opern-Festspiele, die Anfang Juli zum fünftenmal stattfinden, werden dieses Jahr die Neuaufführung von Handels heiterer Oper „Serse“ in der Bearbeitung von Dr. Oskar Hagen bringen.

Seit Januar 1924 erscheint eine neue Fachmonatsschrift: „Die Musikerziehung — Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete und Hilfswissenschaften“, die vom Verband akademisch gebildeter Musiklehrer begründet und herausgegeben ist, und von Walter Kühn geleitet wird. Wir wünschen der neuen Zeitschrift und ihrem Bestreben, dem Aufbau einer gesunden Musikkultur zu dienen, die schönsten Erfolge!

Es ist Pflicht dieser Zeitschrift, einmal auf das Wirken der Kammerkonzert-Vereinigung in Berlin, die unter der Leitung von Dr. Gustav Beckmann steht, hinzuweisen. Uns liegen zwei Programme vor, die so seltene Stücke enthalten wie Arien von Reinh. Keiser, eine Kantate von F. W. Zachau (G. A. Walter), die Armida-Ouvertüre von Haydn, Sinfonien von Rossini und Dittersdorf, sowie das Fagottkonzert Mozarts.

Das 12. deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft findet dieses Jahr in Stuttgart statt. Festtage sind der 12.—14. Juli. Ausgeführt wird das Fest vom Württembergischen Bachverein unter Mitwirkung der verschiedensten Stuttgarter Chorvereinigungen und des Dresdener Kreuzkirchenchors. Das Orchester wird vom Orchester des Landestheaters gestellt, die künstlerische Leitung der Veranstaltungen liegt in den Händen von Prof. Otto Richter aus Dresden und Prof. Karl Leonhardt in Stuttgart. Es werden veranstaltet: zwei Chorkonzerte und eine Aufführung der vollständigen Matthäuspassion, ein Orchesterkonzert und eine Kammermusik. Eingeleitet wird das Fest durch eine Abendmusik am 11. Juli in der Markuskirche und am Sonnabend durch eine Motette in der Leonhardtskirche. Die Mitgliederversammlung findet ebenfalls am Sonnabend, den 12. Juli statt.

Universität Frankfurt a. M. Die durch eine hochherzige Stiftung ins Leben gerufenen, künstlerisch von Max Kaempfert begründeten, jetzt von Prof. Bauer geleiteten Musikabende in der Aula der Universität haben in den beiden letzten Semestern ihren Zweck, den Dozenten, Studierenden und Beamten der Universität völlig kostenlos gute Musik zu bieten, vollauf erfüllt. Neben namhaften Künstlern stellten sich auch künstlerisch ausgebildete Dozenten und Studenten in den Dienst der Sache. Im Januar konnte zum ersten Male das von Bauer begründete und geleitete

Collegium musicum mit Werken von Phil. Em. Bach, Johann Friedrich Fasch, Johann Stamitz an die Öffentlichkeit treten. Ferner wurden drei Beethovenabende und je ein Schubert- und ein Brahmsabend geboten. Es ist sehr zu wünschen, daß diese Veranstaltungen weitere materielle und ideelle Förderung, namentlich auch nach der Seite der Pflege alter Musik hin, erfahren. Ist doch inmitten der politischen und sozialen Gegensätze der ethische Wert der Alle und Alles einigenden Musik, dieses wahrhaften „πανάπειον aller unserer Leiden“ nicht hoch genug zu bewerten.

Zur Kritik Dr. B. A. Wallners über „München als Musikstadt“ im Märzheft der *FfM* gestatte ich mir folgende Entgegnung: Die Besprechung meines bescheidenen Büchleins ging von der Tatsache aus, daß es nach seinem knappen Umfang und nach dem Charakter der Sammlung, in der es erscheint, nur einen raschen und flüchtigen Überblick über die Musikgeschichte Münchens geben kann, blieb dann aber leider nicht bei dieser allein möglichen Einstellung. Da aber die ausgesprochene Absicht des Verfassers auch zum wesentlichen Inhalt seiner Arbeit gehört, so hätte mein Wort von der „Gegenwartsperspektive“, das freilich nicht Ungenauigkeit der geschichtlichen Darstellung umschreiben sollte, zeigen müssen, welchen Maßstab ich an den geschichtlichen Überblick anlegte. Selbst wenn eine Reihe der neuesten Arbeiten zur engern und weitem Münchner Musikgeschichte bei der Abfassung meines vor Jahresfrist erschienenen, bereits weit früher geschriebenen und nur durch die Inflationswirren im Druck verzögerten Büchleins noch hätte benutzt werden können, hätten meine Ausführungen über die musikalische Entwicklung Alt-münchens nicht den Charakter einer „Musikgeschichte“ annehmen können und wollen.

Ernst Bücken.

In L. Senffs „Non moriar“ (Heft 4/5, S. 235 ff.) findet sich im Altus Takt 36/37 ein Versehen, das noch nachträglich richtig gestellt sei. Die fraglichen Takte lauten:

- ar, non                      mo - ri - ar, sed vi - vam      et      nar - ra - bo o - pe - ra

wie sich aus der Korrespondenz zu Takt 5 und 6 wohl von selbst ergibt.

Dr. Müller-Blattau.

In dem Beitrag von Prof. Dr. Curt Sachs im letzten Heft, S. 301, Z. 10 muß es statt vergrößert, „vergrößert“ heißen.

Dem heutigen Heft liegen Prospekte über „Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe“, sowie „Künstler-Bücher“, Verlag Grethlein & Co., Leipzig und Zürich, bei.

## Kataloge

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW 11, Bernburger Straße 14. Katalog 208. Musiker-Autographen, darunter viele eigenhändige musikalische Albumblätter und Musikmanuskripte.

April	Inhalt	1924
		Seite
	Hermann Abert (Berlin), Glucks <i>Alkestis</i> im Stuttgarter Landestheater . . . . .	353
	Heinrich Strobel (Erfurt), Die Opern von E. N. Méhul . . . . .	362
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft . . . . .	402
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen . . . . .	403
	Bücherschau . . . . .	408
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	411
	Mitteilungen . . . . .	414
	Kataloge . . . . .	416

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft

6. Jahrgang

Mai 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Hermann Kreschmar †

Am 10. Mai verschied im Krankenhause zu Groß-Lichterfelde an den Folgen einer schweren Operation, der er sich hatte unterziehen müssen, der Senior der deutschen Musikwissenschaft

Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kreschmar,  
emeritierter ordentl. Professor an der Universität Berlin

im 77. Lebensjahre.

In tiefster Trauer steht die Deutsche Musikgesellschaft an der Bahre des durch Gaben des Geistes wie des Herzens gleich ausgezeichneten Forschers, in dem sie ihren Gründer, ihren langjährigen Vorsitzenden und zuletzt ihren Ehrenvorsitzenden verehren durfte. Als die Internationale Musikgesellschaft in den Wirren des Weltkrieges untergegangen war, da war er unter denen, die die Sammlung der deutschen Musikwissenschaftler unter der nationalen Flagge für dringend geboten hielten, einer der ersten. Am 17. Dezember 1917 leitete er die Gründerversammlung, und schon am 20. Januar 1918 konnte die erste Mitgliederversammlung als erstes Lebenszeichen dem Siebzigjährigen ihre Glückwünsche zum Geburtstag übermitteln. Von da ab hat er die Tätigkeit der Gesellschaft mit der regsten Teilnahme begleitet, und unter seinem glückverheißenden Zeichen hat sie rasch einen glänzenden Aufschwung genommen.

Seine Verdienste um die deutsche Musikwissenschaft und Musik werden in diesen Blättern noch eingehend gewürdigt werden. Für heute bleibt uns nur das Gelöbnis unauslöschlicher Dankbarkeit gegen den großen Künstler und Forscher. Möge ihm die Erde leicht sein!

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

Ubert.

## Der galante Stil

### Eine Skizze seiner Entwicklung

Von

Ernst Bücken, Köln a. Rh.

Die galante Schreibart, oder der galante Stil, der in Theorie und Praxis des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Stellung behauptete, mit dessen theoretischer Fundamentierung sich Beethoven noch hat auseinandersetzen müssen<sup>1</sup>, ist von der neueren Musikgeschichtsschreibung merkwürdigerweise fast vollständig ignoriert worden. Selbst in den Fällen, in denen diese sich eingehend nach Stilprinzipien orientierte, wie neuestens Mosers „Geschichte der deutschen Musik“, wurde dem galanten Stil nicht die ihm zukommende Stelle eines die Entwicklung nachhaltig bestimmenden Stiles eingeräumt. Auch G. Adler führt ihn unter den im „Stil in der Musik“ aufgezählten Stilprinzipien und Stilarten nicht an. Es ist deshalb der Zweck der folgenden Ausführungen, das stilistische Bild des 18. Jahrhunderts nach der angedeuteten Richtung zu erweitern, freilich zunächst noch in skizzenhafter Weise, die aber in Kürze durch eine größere Arbeit über die Stilprobleme zwischen Barock und Klassik ergänzt werden soll.

Bezüglich der Entstehung des galanten Stils ist, trotz der früh und scharf in die Erscheinung tretenden Gegnerschaft der strengen Theoretiker und der „Opernkontrapunktisten“ die Tatsache der allmählichen Evolution der galanten aus der kontrapunktischen Schreibart in der zeitgenössischen Literatur, die in einigen Hauptvertretern herangezogen werden soll, evident. Das zeigt schon das energische Eintreten eines Mannes wie Marpurg für die galante Schreibart. In dem Vorbericht der „Abhandlung von der Fuge“ sagt er: „Ist aber auch die freye Schreibart nicht mit Mühe verknüpft? Haben diejenigen vortrefflichen Männer, die die Welt alle Tage mit schmachtenden galanten Stücken bereichern, ihre Sachen auf einem Beine stehend hingeschmieret?“ Der Berliner Theoretiker setzt damit einen scharfen Trennungsstrich zwischen die „in den Opernkontrapunkt verliebten“ Musiker und solche galanten Komponisten — ein anderer Schluß scheint mir undenkbar —, die noch nicht alle Verbindungsbrücken zum alten, gebundenen Stil abgebrochen haben, als deren Hauptvertreter ihm Telemann erscheint, dessen Meisterwerke „vorlängst die falsche Meinung widerleget, als wenn die sogenannte galante Schreibart sich nicht mit einigen aus dem Contrapunkt entlehnten Zügen verbinden ließe“. (Zueignung der Abhandlung von der Fuge an Telemann.) In gleichem Sinne hat sich auch ein anderer Theoretiker der großen Stilwandlung im 18. Jahrhundert, nämlich Joh. Mattheson ausgesprochen, der von den „Galanterie-Stücklein“ sagt, daß sie nicht weniger ihre Meister erfordern als „großmächtige Konzerte und stolze Duvertüren“<sup>2</sup>. Freilich hatte die galante Schreibart gerade auf theoretischer Seite auch ihre scharfen Gegner, als deren Haupt wohl Joh. Jos. Fux anzusprechen ist, der bekanntlich der Meinung war,

<sup>1</sup> Mottebohm, Beethoveniana, S. 170.

<sup>2</sup> Volk. Kapellmeister, S. 73.

durch ein kaiserliches Verdict die verhaßte „licentiöse“ Schreibart aus dem Felde schlagen zu können<sup>1</sup>.

Unter den drei Schreibarten, die die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts zu unterscheiden pflegen, der hohen, mittleren und niedrigen Schreibart, hat der galante Stil zunächst seine Stelle in der mittleren. Das geht mit genügender Deutlichkeit aus den Ausführungen Joh. A. Scheibes im kritischen *Musicus* hervor: „Das Schöne und Natürliche dieser Schreibart [der mittleren] aber besteht eigentlich darinnen, wenn die Melodie überaus deutlich, lebhaft, fließend, und doch scharfsinnig ist, wenn sie sich auf ungezwungene Art mancherley wohlausgesonnener Zierrathen bedient, wenn sie frey, ungezwungen und allemal neu ist“<sup>2</sup>. Diese sich wohl ausgesonnener Zierrathen bedienende Schreibart, d. h. die galante im Sinne eines Quanz und Ph. Em. Bach, hatte nach Scheibes Ansicht ihren Ursprung im italienischen Theaterstil<sup>3</sup>, und auch noch in der hochklassischen Zeit ging das Urtheil dahin, daß der galante Stil „aus der Vereinigung des Kontrapunktischen Stils mit dem Theaterstil“ entstanden sei<sup>4</sup>. Wie diese Begriffsbestimmung, so grenzt auch die gegen sie ins Feld geführte Gegenansicht Menckes, daß unter galantem Stil „der von der Saitenkomposition abstammende Klavierstil, der sich von der strengeren Polyphonie des Orgelstils abwendet“, zu verstehen sei<sup>5</sup>, die Sphäre des galanten Stils zu eng ab, indem sie eine Teilentwicklung als *pars pro toto*, somit eine Stilphase für den Gesamtstil setzt.

Präzise Begriffsbestimmungen des galanten Stils geben vor allem in ihren bekannten Lehrbüchern Joh. Joachim Quanz und Phil. Em. Bach. Zu Quanzens Zeit hatte die galante Schreibart sich schon so weit von der strengen entfernt, daß dieser Theoretiker schon ganz allgemein den „galanten“ von dem „gearbeiteten“ Kompositionsstil trennen konnte<sup>6</sup>. Und auch im einzelnen finden wir in Quanzens „Versuch“ eine Reihe von Angaben über das Musikalisch-Galante, so über die galante Melodie, in der immer mehr Konsonanzen als Dissonanzen vorkommen (S. 28. Nd.), über das galante Verzierungswesen, das eine besondere Spielart der „Berliner Galanterie“ erkennen läßt, die durchaus vor Überladenheit, wie vor einer übertriebenen Anwendung von Manieren zurückschreckt. Quanzens Grundregel lautet hier: „Auch muß man keine wohlgesetzte Melodie, welche alles zureichende Gefällige schon in sich hat, verändern . . .“ (S. 62). Auch Phil. Em. Bach warnt an verschiedenen Stellen seines „Versuch“ vor dem übertriebenen Gebrauch der Manieren, denen er die allgemeine Tendenz zuschreibt, die Melodie „gefällig“ zu machen. Eine feinsinnige Bemerkung Quanzens über die Unwirksamkeit einer der wesentlichen Verzierungen, des Trillers, an einem großen Orte (S. 37) darf wohl unbedenklich auf das ganze Genre des galanten Kammermusikstils der Zeit ausgedehnt werden. In dem wichtigen Kapitel:

<sup>1</sup> Adler, Vorwort zum XV. Jahrg., 2. Teil der D. d. L. i. Osterreich.

<sup>2</sup> 13. Stück.

<sup>3</sup> Crit. Musicus, 15. Stück.

<sup>4</sup> Triest, Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrh. Allg. Mus. Zeitung 1801, S. 298.

<sup>5</sup> Haffe und die Gebr. Graun als Sinfoniker, S. 80.

<sup>6</sup> Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Neudr. S. 170. — Bemerkenswert ist hier noch Quanzens Wort, daß man „im Trio galantere und gefälligere Gedanken anbringen kann, als im Quatuor, weil eine concertierende Stimme weniger ist“ (S. 235). Auch darin ist wiederum ein Hinweis auf das Galante als stilistischen „Transformator“ gegeben.

„Von der Art das Adagio zu spielen“, macht Quantz einen Unterschied zwischen dem „sehr langsamem und traurigen“ Adagio und dem „etwas lebhaftern und deswegen mehr gefälligen und angenehmen“ (S. 94). Für den Kreis dieser letztern, die entweder ganz zur galanten Musik gerechnet werden müssen, oder ihr doch sehr nahe stehen, nimmt Quantz ausdrücklich die Tonarten des „traurigen Affekts“, nämlich a moll, c moll, Dis dur und f moll aus.

Im allgemeinen behandeln die Lehrbücher des strengen Satzes den galanten Stil — soweit sie ihn überhaupt erwähnen — zumeist in kurz zusammenfassender Weise, in „den allgemeinen Abweichungen von der strengen Schreibart“. Diese beziehen sich — nach Kirnberger<sup>1</sup> — auf den Eintritt einer nicht vorbereiteten Dissonanz, auf die Möglichkeit der Wiederholung (d. h. nicht sofortiger Auflösung) der Dissonanz, die Übergehung der Auflösung und die Auflösung in eine andere Stimme, auf die Dauer der Dissonanz, die — entgegen dem strengen Satze — „bisweilen länger dauert als die Consonanz“, auf die Verwendung der „unregelmäßig durchgehenden Noten“, die falschen Fortschreitungen durch übermäßige (im strengen Satz verbotene) Intervalle, auf die freie Behandlung des wesentlichen, d. h. des Dominantseptimenakkordes (Sprunghafte Lösung der Sept, Lösung des Septakkords in einen andern als den eigentlichen Auflösungsakkord, Möglichkeit der Nichtauflösung der Septime, Eintreten des Septakkords ohne Vorbereitung). Türk<sup>2</sup> fügt zu diesen Freiheiten noch die allgemeinen Bemerkungen hinzu, daß der galante Tonsetzer „in Ansehung der Modulation ausschweift, sich mancherlei Verzierungen erlaube, kurz, daß er mehr für das Ohr arbeite und überhaupt weniger als gelehrt scheinender Tonsetzer auftrete“. Außer den harmonischen wirft dann vor allem wieder Kirnberger<sup>3</sup> in durchaus rationalistischer Weise einige Grundprobleme der galanten Melodiebildung und Intervallästhetik in seinem genannten Lehrbuche auf: „Ferner ist es die Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges anzumerken, daß die kleinern Intervalle, als der Sekunde und Terz, die Melodie fließender machen, als Sprünge in die Sexte, Septime, Oktave . . . Sie müssen daher öfter als die letzten vorkommen, und diese nur da, wo man der Melodie einen Accent oder Hauptton geben will, oder wo man des Ausdrucks wegen sich von dem Fließenden des Gesanges entfernt.“ „Aber auch fremde, in der Tonleiter nicht befindliche Töne können in der Melodie angebracht werden, ohne ihr das Gefällige oder Leichte zu benehmen, wenn sie sparsam und so angebracht werden, daß sie leicht zu singen oder zu fassen sind.“ Sekundenweise gehende Fortschreitungen, die durch diatonische Stufen, Folgen von bis zu vier Terzfortschreitungen (aber keine Folge von großen Terzen aufwärts) von „nicht vielen Sexten“ (bei kleinen Sexten höchstens zwei) machen — nach Kirnberger — die Melodie, die in ihrer geistigen Gesamthaltung immer noch dem „stile d'une teneur“ angehört, leicht und gefällig. Hingegen soll die galante Melodik möglichst wenig folgender Intervalle, die nur für „den Ausdruck unruhiger und heftiger Empfindungen“ in Anwendung kommen dürfen, sich bedienen, nämlich der übermäßigen Sekunde, Quarte, Quinte und Sexte, sowie der verminderten Terz- und Quart-Fortschreitung<sup>4</sup>. Kirnbergers Ideal der melo-

<sup>1</sup> Die Kunst des reinen Satzes . . . I, 88 ff.

<sup>2</sup> Anweisung zum Generalbassspielen (3. Aufl.), S. 70.

<sup>3</sup> a. a. D. S. 83.

<sup>4</sup> ibid.



dischen Gefälligkeit ist — wie die von ihm gegebenen Beispiele dartun — die Symmetrie „von größter Faßlichkeit“, d. h. ein sich auf kleinen und kleinsten Einheiten aufbauender melodischer Sequenzen-Stil. Dabei rückt er jedoch von dem „style coupé“, der aus ganz kurzen Perioden bestehenden Schreibart, die womöglich auf jeden zweiten Takt eine Kadenz anbringt, scharf und bestimmt ab (a. a. D., I, 109).

Wichtige Hinweise auf die Bedeutung der chromatischen Alteration für den galanten Stil finden sich bei Lürk<sup>1</sup>. An die Gegenüberstellung einer diatonischen und einer chromatisch geschärften Wendung



knüpft Lürk die Folgerung: „Verschiedene moderne Tonsetzer (es versteht sich nur in der galanten Schreibart) bedienen sich dieses erhöhten Grundtones, um dadurch gewisse, ihnen außerdem vielleicht zu matt scheinende Gedanken desto hervorstechender (pikanter) zu machen<sup>2</sup>. Das Vorbild dieses galanten Stilmittels der chromatischen Schärfung ist in den ältern „chordae elegantiores“ zu sehen, den gefälligen Intervallen, von denen Mattheson sagt: „Maßen sie einer Melodie und Harmonie so zu reden, fast einen solchen haut gout und ein solches schönes Ansehen geben, als das Gewürz den Gerichten und die feine piquere dem Wildbret.“ (Exemplarische Organistenprobe, S. 17.) Es handelt sich hier um die schon von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts „unechte oder Schein- oder Quasi-Akkorde“ genannten Bildungen, wie:



Lürk wendet sich gegen den zu häufigen Gebrauch dieser pikanten Harmonien, die bei einigen modernen Tonsetzern von ihrer ursprünglichen Anwendung „nur als Ausschmückung der Melodie“ abgekommen seien (a. a. D. S. 325, Anm.). Zur Theorie des galanten Stils gehört schließlich noch das in den Lehrbüchern der Zeit mehr oder minder breit behandelte „Zierliche Accompagnement“, die Lehre vom zierlichen oder manierlichen Generalbaß. Während noch Heinichen (Der Generalbaß in der Composition, 1728) ein ausgedehntes Kapitel über den „manierlichen Generalbaß“ schreibt, tadelt schon Riepel (Anfangsgründe z. musik. Setzkunst, 1752) verschiedene „Auszierungen beim Generalbaß“, und Lürk verwirft sie — hier das Ende der galant-manieristischen Improvisationsweise bedeutend — vollständig (S. 337). Die rechte Mitte nimmt hier Phil. Em. Bach ein im 32. Kapitel des zweiten Teils seines „Versuch“: Von

<sup>1</sup> a. a. D. S. 198.

<sup>2</sup> ibid.

gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements. Als Quintessenz des Kokoko-Zeitgeschmacks erweisen sich dabei die „gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten“, die vermischten Terz- und Sextenführungen, sowie ein überall aus den Beispielen hervortretendes Streben nach kleinen und kleinsten melodischen Sequenzen und Symmetriebildungen.

So weit der Begriff des galanten Stils auf der theoretischen Seite in schließlich Gleichsetzung von galanter und freier Schreibart ausgedehnt wurde, so sehr ist er andererseits auf der praktischen Seite verengert worden. Dieser begrifflichen Verengerung gibt Riemann Ausdruck, wenn er als galanten Stil bezeichnet, „den sich nicht an eine bestimmte Anzahl durchgeführter Stimmen bindenden Kokoko-Klavierstil, welcher sich direkt aus dem Lautenstil herausbildete und zwar zuerst in Frankreich (d'Anglebert, Couperin, Rameau), und von Phil. Em. Bach und seinen deutschen Zeitgenossen aufgenommen, aber bald durch Schobert, Joh. Christian Bach, Mozart, Häßler, Clementi und Haydn zum modernen freien Klavierstil umgebildet wurde“<sup>1</sup>. Gemäß der grundsätzlich formalistischen Einstellung des großen Historikers den Stilproblemen gegenüber ist nun auch hier der galante Stil lediglich auf eine formaltechnische Grundlage gestellt, indes die inhaltlichen Probleme in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Stiles vollständig in den Hintergrund treten. Dieser Einseitigkeit darf sich aber die Musikgeschichtsschreibung fernerhin nicht schuldig machen, und sie muß gerade für das in Rede stehende Gebiet die Erweiterung der Stilosphäre nach der inhaltlichen Seite erreichen, die für die Literatur- und Kunstgeschichte in ihrer Einstellung gegenüber den Problemen des galanten Moments längst selbstverständlich ist. Dabei wird die Musikgeschichte mit beiden Wissenschaften und mit der Ästhetik in dem Ausgangspunkt, der inhaltlichen Bestimmung des Begriffs „galant“ zusammen treffen müssen. Auch für die musikalisch-stilkritischen Untersuchungen muß richtunggebend die eigentümliche Duplizität und sowohl Kontrastierung wie Vermischung von Emotionalem und Rationalistischem sein, die das Phänomen galant umschließt. Treffend charakterisiert es Birch-Hirschfeld<sup>2</sup> mit Bezug auf das Liebesideal des Honoré d'Urfé in der *Astrée* — *le galant pays d'Astrée* in der Sprache der brunettes des 18. Jahrhunderts — als ein „inniges, mit bewußter Verständigkeit gepflegtes Gefühl“. Immer aber ist ein gewisses Verstandesmäßiges im Galanten mitgegeben, das ist besonders beachtlich bei Grenzstreitigkeiten gegenüber dem rein Empfindsamen. Für die Festlegung der stilistischen Einzelzüge in dem Vorgebilde des galanten Stils, in der Lautenmusik des ausgehenden 17. Jahrhunderts, ist es bedeutsam, daß sie schon gattungsgemäß gleich in *medias res* einführt, da man — wie E. G. Baron<sup>3</sup> ausführt, „selten eine französische *pièce* finden wird, da nicht zum mindesten ein Nahme von einer gallanten Dame dabey stehet, nach welcher wenn es ihr gefallen, daß Stück genennet worden, z. B. *La Despremont*, *La Marquise*, *La belle Magnifique*, *La desolée*, *La Pleureuse*.“ Diese galante Schilderkunst übernahm bekanntlich die französische Klaviermusik von den Lautenisten, die in der Wahrheit der Darstellung kaum minder exakt vorgegangen sein dürfte, als die Lautenmusik selbst, von deren „Galanterie“ der erwähnte Baron berichtet: „Die Nahmen sollen sich allezeit zur Sache schicken, und

<sup>1</sup> Musik-Lexikon, Art. Galanter Stil.

<sup>2</sup> Gesch. der französischen Lit., II. Bd., S. 71.

<sup>3</sup> Hist. theor. und prakt. Untersuchung des Instruments der Lauten. 1727, S. 85.

wo das tertium comparationis gar mit den Haaren herbey gezogen, scheint mir charlatanerie mit affektiert zu seyn<sup>1</sup>. Der berühmte Lautenist Denis Gaultier liefert als musikalischer Portraitist in dem geschilderten Sinne trefflich stilisierte Bilder des Musikalisch-Galanten in dem Tonstück „La coquette virtuosa“ seines großen Lautenwerks „La Rethorique des Dieux“, in dem er sein Modell durch stetige Mischung von Sekundschritten und einer sprunghaft weiten, kapriziösen Melodik kennzeichnet, oder indem er die Schilderung der „Careffante“ sich auf einer durchaus stufenweise geführten zärtlich-weichen Melodik, die auch schon im Anfang eine Lieblingswendung der gesamten galanten Musik anklingen läßt, sich aufbauen läßt:



Die österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720 (vgl. D. d. L. i. D. XXV, 2) trägt in mannigfachen Punkten die Signatur des frühgalanten Übergangsstils. Die Melodik des Menuetts des 9. Lautenkonzerts von F. J. Hinterleitner



ist schon ganz auf das Galante hin abgestimmt durch die „vermischte“ pikante Rhythmik, die schon den ältern Theoretikern als ein Charakteristikum der aus Frankreich importierten Galanterie galt<sup>2</sup>. Dem Herausfahren aus dem Geleise der altklassischen Einformigkeit wirkte zunächst noch die scharfe Bremse der häufigen ostinato-Bässe entgegen. Auch das Sequenzprinzip ist in der Lautenmusik — der eine Zeit lang in Wien tätige Brüsseler J. de Saint Luc ist hierfür besonders typisch — nicht in der strengen, logischen alten Art wirksam, vielmehr wie ein grazios-prononziertes Mehrmals-sagen im Sinne der zeitgenössischen, feinziselierten Konversationsmanier. Diese Auflockerungsarbeit der galanten Kompositionsweise ist aber stilgeschichtlich bedeutungsvoll, weil sie eine der Brücken zur Frei-Imitation des klassischen Stiles bildet. In solchen Sagen der österreichischen Lautenisten — und nicht nur dieser —, deren Formungsprinzip die „kinetische Energie“ bildet, treten nicht selten kleine, rhythmisch scharf prononzierte, melodische Wendungen auf, die in ihrer ganzen ausdrucksvoll-graziösen Haltung sich scharf aus dem sich im Ganzen noch am Faden der Logik abspinnenden Tonstück herausheben. (Beispiele bieten: J. Reusner, SM. G. VI, 509, Graf Logi, Saint Luc in D. d. L. i. D. XXV, S. 19 und 53.)

Die Wesensart der Galanterie, hier als Umbiegung von Technik und Ausdruck des musikalischen Barocks ins Spielerisch-Leichte tritt besonders scharf in der frühgalanten Klaviermusik zutage. In Fr. Couperins Suiten „L'Auguste“ oder „La Majestueuse“ schimmern noch die Konturen des pastosen und heroischen Lullyschen Stils durch, aber die Schwere der punktierten Rhythmik löst sich, zwar auch noch in punktiertes, aber zugleich schweifendes und rankendes Figurenwerk auf, und auch die pathetischen Lullyschen Schluß-Antizipationen werden mit zierlichen Figuren reichlich versehen. Zu den, schon fast im Übermaß gebrauchten, lautenmäßigen Akkordbrechungen treten die

<sup>1</sup> a. a. D. Nach Fleischer, D. Gaultier. Vierteljahr. 1886, S. 84.

<sup>2</sup> D. d. L. i. D. XXV, S. 9. — Vgl. Friedlaender, Das deutsche Lied i. 18. Jahrh. I, 1, S. 112.

Motiv- und Phrasenwiederholungen en miniature, sowie ein Umbiegen der auf der Echowirkung basierten Dynamik und Melodik in ein gefälliges musikalisches Frage- und Antwortspiel. In der Motibildung bringt es der frühgalante Klavierstil nicht zu neuen melodischen Erformungen, vielmehr bildet er die typische Motivik der Kontrapunktisten im Sinne der neu aufkommenden Geistigkeit um. So verleiht schon Fr. Couperin barock-formelhaften Wendungen wie diesen



die rokokomäßige Grazie, die ihnen bis zu Mozart erhalten blieb. Unser deutscher Meister G. Ph. Telemann bietet in seinen „Fantasies pour le Clavessin“<sup>1</sup> eine wahre Musterkarte der ins Galante umgebogenen kontrapunktischen Motivik. Aus dem Thema der 5. Fantaisie,



das hier für viele ähnliche Bildungen angeführt werden soll, spricht nicht mehr der gewaltig aufstrebende Bewegungsimpuls eines J. S. Bach (vgl. Kurth, Zur Motibildung Bachs. Bachjahrbuch 1917, S. 90), vielmehr — wie die ins Kulissenreißertum der Neapolitaner hinüberreichende Schlußwendung dertut — ein zum Spielerisch-Leichten hinneigender Kunstwille. In der Fantaisie Nr. 11 bringt Telemann es durch je eine Achtelpause im zweiten und vierten Takt zustande, aus der Auspinnungsmelodik des ganzen Satzes einen durchaus neuklassischen, graziösen Thematikopf herauszumodellieren. Die feinsinnige und entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Anwendung der Pause (vgl. die Thematiköpfe der vierten und sechsten Fantaisie 2. Douz.) hat Telemann offenkundig von den galanten französischen Klavierkomponisten übernommen. Und während noch in der österreichischen Lautenmusik der Zeit die ostinato-Bässe der Galanterie der Oberstimmen-Melodik ein Bleigewicht anhängen, befreit Telemann sich schon von ihm in typisch-galanten Murky-Bässen<sup>2</sup> und andern homophonen Gestaltungen. Zu den Hauptvertretern des galanten Stils wird heute noch immer Phil. Em. Bach gerechnet<sup>3</sup>, eine Feststellung, die dann in ihrer Berechtigung nicht angegriffen werden kann, wenn nach der überkommenen, rein formalistischen Ansicht Stil gleich

<sup>1</sup> 4. Veröffentlichung der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. (1923).

<sup>2</sup> Vgl. Marburg, Krit. Briefe 1760 (I, 286) und Friedlaender a. a. O. I, 367.

<sup>3</sup> Kurth, Kontrapunkt, S. 248.

Schreibart gesetzt wird, d. h. wenn nur die sachtechnische Auflockerungsarbeit, die Überführung der Polyphonie in die Homophonie in Rücksicht gezogen wird. Fast man dagegen den Begriff des „Galanten“ in seinem ganzen, die inhaltlichen Momente mit berücksichtigenden Umfange, so wird die Galanterie nur zu einer Teilerscheinung des Gesamtschaffens Em. Bachs. Seine Musik ist das Sammelbecken, in das die drei großen Stile des 18. Jahrhunderts zusammenfließen: Der galante, empfindsame, und im engeren Sinne klassische (in Bachs Charakterisierung der edel-einfältige Stil). Das Inhaltlich-Galante aber tritt — das hat schon Steglich in seiner trefflichen Studie<sup>1</sup> glaubhaft gemacht — vor dem Empfindsamen beträchtlich in den Hintergrund. Als galanten Komplex kann man die mit der Bezeichnung oder auch Nebenbezeichnung „grazioso“ versehenen Sätze Emanuels ansehen, unter denen die schnelleren Mittelsätze ganz im Sinne Quantens eine eigene galante Kategorie gegenüber der Mehrheit des sehr langsamen, zur empfindsamen Seite sich hinüberneigenden Adagio-Typus bilden.

Im Einzelnen tritt das Inhaltlich-Galante in der Instrumentalmusik des Künstlers hervor in kleinen, sich wohl auch zu ganzen Melodiekomplexen erweiternden, zur Gesamthaltung des Satzes scharf kontrastierenden, spielerischen und graziösen Wendungen, ferner in solchen typischen forte-piano-Wirkungen, die als Umsetzung der Echotechnik in eine galante Dialogmanier auf kürzeste Entfernungen (meist Einzeltakte) anzusprechen sind. Die oft als typische Galanterie aufgefaßten Terzen- und Sextenthematik hingegen ist eine janusartige, oder besser eine dreiköpfige Manier. Aufwühlender und tiefschmerzlich-empfindsamer, und andererseits naiver Terzenmelodik steht wirklich „galante“ meist nur in den Fällen gegenüber, in denen Bach offenkundig Bilder aus der Schäferwelt entwirft, wie in dem dritten Rondo der zweiten Sammlung der Sonaten für Kenner und Liebhaber mit der ausgesprochen pastoralen Flötenmelodik. In ähnlicher Weise wie Couperin die pathetischen Kadenzen Lullys, formt Emanuel Schlußformeln des Bach-Händelstils im galanten Sinne um, z. B.:



Bevor ich auf die grundsätzliche Bedeutung des Verzierungswesens für die galante Schreibart Emanuel Bachs eingehe, möge zunächst die Frage nach der Wesenheit der galanten Verzierung und ihrer Ablösung von der barocken kurz gestreift werden. Gehen wir davon aus, daß das musikalische Barock ebensowohl das auf die Gesamtarchitektur streng Rücksicht nehmende Ornament kannte<sup>2</sup>, als die aus der geistigen Einstellung des Barockkünstlers heraus geborene, und gleichsam aus dem Innern der Melodie hervorgehende — wie Schering<sup>3</sup> sagt — „amorph gestaltete“ Melismatik. — Beide Formungsprinzipien wurden nun im musikalischen Rokoko im Sinne des galanten

<sup>1</sup> Phil. Em. Bach und der Dresdener Kreuzkantor Homilius. Bachjahrbuch 1916.

<sup>2</sup> Bach, Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoë, S. 28.

<sup>3</sup> Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrh. ZfM VII, 370.

Ausdrucks und der galanten Formvorstellung umgestaltet. In dem geschilderten Gegensatz steht das hier mitgeteilte Händelsche und Haydnsche Beispiel:

Händel

Haydn. tr tr

Die Umwandlung des Affekts, der schwungvollen barocken Verzierungsweise in die zierliche des galanten Stils ist selbstverständlich nur ein Spiegelbild der geistigen Umlagerung einer ganzen Kulturepoche. Die Grenzlinie, der entscheidende Punkt für den Forscher, ist da zu suchen, wo die affektuose Einheitlichkeit der barocken Verzierung übergeht in das, was Phil. Em. Bach „die angenehme Abwechslung“ genannt hat.

Während die barocke Melismatik von einem „formalen Gleichgewichtsempfinden“ (Kurth) beherrscht war, während auch ihren verwickeltsten Kräuselungen noch ein Einheitsgefühl immanent blieb, ging beides der typisch galanten Melismatik verloren. „Man muß eine Absicht auf das ganze Stück haben“, sagt Phil. Em. Bach wohl noch, da er von den „Veränderungen in galanten Stücken“ spricht<sup>1</sup>, aber die Ein-Affektigkeit ist hierbei schon zu einem Schemen geworden, an dessen Stelle jetzt der Affektkontrast tritt, die Vermischung „des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und fröhlichen, des sangbaren und des dem Instrument eigenen“ (a. a. O. S. 94). Auf den Urtypus der galanten Verzierung weist Emanuel Bach noch besonders hin, wenn er von dem Endzweck des „Gefälligen und Schmeichelnden in einer Manier“ spricht (II, 50). Diese dualistische Bezeichnung zeigt, wie auch im Bereich des Verzierungswesens durch „Gefühlsverstärkung“ eine Brücke von der Galanterie zur Empfindsamkeit führen konnte. Zur Gewinnung eines anschaulichen Vergleichsstandpunktes stelle ich im Folgenden einem verzierten Melodie-Bruchstück aus einem Cembalo-Konzert von Schaffrath, das Hans Mersmann<sup>2</sup> das Muster eines „reinen und vollendet schönen Ausdrucks einer barocken Ornamentik“ nennt, ein auf typisch galante Weise verziertes Bruchstück aus dem ersten Satz (Allegretto grazioso) von Phil. Em. Bachs 4. Sonate der Sammlung der „6 Sonaten mit veränderten Reprisen“ von 1760 gegenüber:

<sup>1</sup> Versuch . . . 1. Teil, 3. Hauptstück.

<sup>2</sup> AfM II, Heft 1, S. 134.

The image displays a musical score for a piece titled 'Der galante Stil'. It is arranged in three systems. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a complex melodic line featuring many sixteenth notes and a triplet of eighth notes, a second treble clef staff with a more melodic line, and a bass clef staff with a simple bass line. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time, featuring a piano part with a wavy line and dynamic markings 'f' and 'p', and a tenor part with 'ten.' markings. The third system is another grand staff in 2/4 time, with a piano part containing a quintuplet and a triplet, and a bass part with dynamic markings 'p' and 'f'.

Vergleicht man von dem hier gewonnenen Gesichtspunkte aus etwa ein Muster der barocken Verzierungskunst, wie die Chaconne aus der vierten Bachschen Solo-Violinsonate mit dem mit allen „zeitgemäßen“ wesentlichen und willkürlichen Manieren ausgestatteten Adagio im Anhang des Quantz'schen „Versuches“, so treten die Urphänomene des barocken und des galanten Verzierungs Wesens ins hellste Licht. Dort, bei Bach, ein das reich aufblühende Figurenwerk immer wieder einheitlich bindender Wille — höchste geistige Einheit in reichster äußerer Mannigfaltigkeit — und hier, bei Quantz, überall das Streben von der Einheit weg ins Mannigfaltige, ins Detail, ein geradezu ängstliches Bemühen, nicht zu oft die gleiche Verzierungsmanier zu bringen. Es entsteht hier die rokokohafte Verzierungsfülle, in die kleine und kleinste Verzierungslichkeiten nur als gewollte Pikanterien gleichsam hineingeschachtelt sind. Und wenn Em. Bach bei der Erklärung der Brechung „mit Acciaccaturen“<sup>1</sup> sagt: „Bei allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurückführen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die große oder kleine Sekunde mit berühren“, so tritt auch hier wiederum das Hauptkennzeichen des galanten Verzierungs Wesens hervor, die Scheu vor der großen Einheitlichkeit, vor der Wirkung der klaren, einfachen Linienführung.

<sup>1</sup> Versuch . . . II. Teil, Von der freyen Fantasie (S. 128).

Die Erkenntnis der Bedeutung des galanten Stils für die Wiener klassische Epoche, genau: für die hochklassische Zeit, geht auf die Franzosen L. de Byzewa und G. de Saint-Foir zurück, denen das Verdienst zukommt, das bisher noch recht eng umgrenzte stilistische Bild der Haydnschen Kunst beträchtlich erweitert zu haben. Die beiden Forscher datieren die „conversion décisive de Josef Haydn au style galant“ vom Jahre 1773 an<sup>1</sup>: „A l'ancien style serré et précis, poursuivant l'expression dans ses moindres nuances, succède désormais un style beaucoup plus large et plus brillant, où l'expression, au lieu d'être poussée dans le détail, s'entend sur tout l'ensemble des divers morceaux, — leur donnant, par exemple, une signification générale de gaieté, d'ardeur vigoureuse, ou de mélancolie, mais sans que ces sentiments soient analysés, approfondis, et interprétés avec la justesse pénétrante du langage des symphonies et sonates de naguère. Nous sentons que l'intention dirigeante de l'auteur, son objet esthétique, est dorénavant tout autre. Ce que J. Haydn a maintenant en vue, c'est de produire sur nous, avant tout, une impression agréable ou bien encore de nous divertir par d'ingénieux effets d'adresse savante; et tous les moyens mis en œuvre sont manifestement combinés pour parvenir à ce résultat.“

Dazu kommen — nach Byzewa-Saint-Foir — noch als bedeutsame formale Stilmomente dieses Haydnisch-Galanten die Vorliebe für kleine Formeinheiten in Mittel- und Schlusssätzen, eine solistisch-konzertante Instrumentation, sowie Verzicht auf thematische Arbeit in den Durchführungsteilen der Sonatensätze<sup>2</sup>. Der Methodik ihrer stilistischen Untersuchungen entsprechend, weisen Byzewa und Saint-Foir dem „Galanten“ bei J. Haydn die Stellung eines infolge Stilwandels entstandenen eigenen Stiles zu. Doch glaube ich, daß dieses Verfahren, allein schon wegen der noch immer weite Strecken des Haydnschen Gesamtchaffens deckenden Dunkelheit, große Bedenken wachrufen muß. Vorerst erscheint es vielmehr wichtiger, statt auf einen galanten Sonderstil loszusteuern, vom Einzelnen, den galanten Detaillierungen inhaltlicher wie formaler Art, die nicht erst in einem spätern „Zeitstil“ begrenzt sind, vielmehr schon in Haydns Frühwerken häufig zu Tage treten, auszugehen. Es zeigt sich dabei, daß der junge Künstler in seinen ersten Quartetten, Sinfonien und Sonaten mit einer ähnlichen Unbekümmertheit, als es zu seiner Zeit etwa Händel tat, aus dem musikalisch-konventionellen Formel- und Sprachschatz seiner Epoche schöpfte, eine Tatsache, die sich besonders auch in formelhaft-geistlichen Schlußwendungen kundgibt, die man geradezu als Komplimentierschlüsse bezeichnen kann, oder in ganz zu rhythmischen Formeln erstarrten Schlußwendungen, wie:



Wo in thematischen Bildungen der Haydnschen Frühwerke weibliche Endungen vorkommen, die dem Charakter der Melodik des Künstlers an sich zuwiderlaufen, handelt es sich fast immer um galante Bildungen. Als galanter Formtypus tritt neben das

<sup>1</sup> W. A. Mozart, II, S. 135.

<sup>2</sup> Vgl. zu dieser Frage die Ausführungen Sandbergers in dem grundlegenden Aufsatz: Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. Ges. Aufs., S. 257 ff.



naiv-„volkstümliche“ schon früh das in die Sphäre der Gesellschaftskunst hinaufstilisierte „galante“ Menuett wie — um einige Beispiele zu nennen — in den Sinfonien Nr. 35, 38, den Klavierfonaten Nr. 25 und 30 (Tempo di Minuetto). Ein ähnlicher Gegensatz durchzieht auch das Scherzo und Scherzando Haydns, bei denen auch einem Typus von naiv-humoristischer Haltung ein anderer der geziert-pikanten, eben galanten Richtung gegenübersteht. Man findet da eine Häufung der galanten Stilmomente von der gezierten Kontrast-Thematik bis zur Verbindung und Vermischung gerader und ungerader Rhythmen, die schon Keiser und Telemann als Stilmittel der Galanterie von Frankreich übernommen hatten.

Die Interkalation eines galanten „Teilstils“ in der Zeit von 1774—76 in das Schaffen Mozarts, wie sie Wyzewa-Saint-Foir vorgenommen haben, hat auf den ersten Blick etwas sehr Bestechendes, sagt doch auch Abert, daß in den in die betreffende Epoche fallenden Kompositionen „die ganze ritterliche Seite“ von Mozarts Wesen heraustrete, daß gerade sie, „das aristokratische Musikideal der damaligen Zeit mit besonderem Schwung“ verkörpern<sup>1</sup>. Aber ich möchte mir doch andrerseits auch das grundsätzliche Bedenken Aberts, das der große Mozartkenner gegen die überall auf „die geregelte Stilentwicklung“ hinzielende Methode der französischen Forscher zu gunsten des individuell-genialen Moments ins Feld führt<sup>2</sup>, hier im Besondern für die in Rede stehende stilistische Frage zu eigen machen. Denn die Untersuchungsmethode Wyzewa-Saint-Foir hat zu stark betonten „synthetischen“ Charakter, da die beiden Forscher ersichtlich immer die Einstellung auf das beibehalten, als das sie das Galante schlechthin ansehen: als „idéal esthétique“ (II, 134). Die nach der Seite der großformalen Probleme hin hochbedeutsamen Ergebnisse der genannten Forscher müssen aber gerade wegen ihrer grundsätzlichen Einstellung „von oben“ durch die analytische Stilkritik erweitert werden, für die die Frage der „Gruppierung“ der einzelnen galanten Stilmomente und Ausdruckstilformen zu einem zeitlich oder örtlich begrenzten Stile in Mozarts Schaffen eine cura posterior ist.

An Stelle einer Weiterführung der Probleme des galanten Stils in der Richtung auf die Vokalmusik, die hier zu weit führen würde, möge noch eine Frage gestreift werden, die die Kunstgeschichte bei der Begriffsbestimmung des Rokoko in Atem gehalten hat<sup>3</sup>: Dürfen wir, wie dort beim Rokoko, hier überhaupt von einem galanten „Stil“ sprechen? Zur Entscheidung dieser Frage gehen wir am besten von der grundsätzlichen Bemerkung des Systematikers der modernen Stilforschung, G. Adlers aus, über „die Gruppierungen in Stilperioden, Stiletappen und über Gliederungen, und Benennungen der Tatsachen der Musikgeschichte“. Sie richten sich — wie Adler ausführt<sup>4</sup> — „nach den historisch entstandenen Bezeichnungen, die erwogen und geklärt werden sollen. Verwirrung und falsche Anwendung solcher Begriffe, schwankende Terminologie soll . . . durch exakte Stiluntersuchungen geläutert und richtig gestellt werden“. Nun, die historische Entstehung des Begriffs: galanter Stil liegt so klar als nur irgend möglich. Er wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf die evolutivierende Umgestaltung der kontrapunktischen Schreibart in die zunächst noch mit

<sup>1</sup> Mozart I, 479.

<sup>2</sup> *ibid.* I, 513, Anm.

<sup>3</sup> U. Schmarfow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897, S. 325.

<sup>4</sup> Methode der Musikgeschichte. Leipzig 1919, S. 193.

Kontrapunktischen Bildungen und Elementen stark durchsetzte halbhomophone Schreibart geprägt, die unter Abstoßung dieser Elemente sich allmählich zum ganz-homophonen Satz weiter entwickelte. In diesem ersten Stadium ist der galante Stil dem Stil Regence in den bildenden Künsten an die Seite zu stellen, bei dem an die Stelle der streng symmetrischen Formbildungen „die gelockerte Symmetrie“ trat, sowie die „gebundene Freiheit und die sanften Übergänge“<sup>1</sup>. Der frühgalante Stil — wie ich diese erste Epoche des galanten Gesamtstils genannt habe — hat die Aufgabe erfüllt, das architektonisch strenge Gefüge des barocken Stiles aufzulockern, indem in ihm die tragenden architektonischen Stützen (Hauptstimmen) zu bloßen Ziergebilden (Nebenstimmen) umgestaltet wurden. Diese Bedeutung des galanten Stils ist in der neuern Musikgeschichtschreibung ganz zurückgetreten vor der „an Manieren reichen Schreibweise, als deren Hauptvertreter Bachs Sohn Phil. Emanuel gilt“<sup>2</sup>. Um aber zur historisch und pragmatisch richtigen Einschätzung des galanten Stils zu gelangen, müssen die beiden Stilphasen berücksichtigt werden, für die hier die Bezeichnung früh- und hochgalanter Stil vorgeschlagen wird. Mit dem Aufgehen des hochgalanten Stils in den großen Bezirk der Klassik wird der Begriff galanter Stil als technisch-formaler antiquiert, eine Tatsache, die die Theoretiker durch die Einklammerung der Bezeichnung „galant“ neben der Allgemeinbezeichnung „freier“ Stil auch äußerlich anschaulich machen. Von der inhaltlich-ausdrucksvollen Seite gesehen, ist es nun durchaus keine leere Analogie, daß der Stil, der die Umwandlung des Kontrapunktischen in die homophone Kunst zustande brachte, gerade als galanter Stil bezeichnet worden ist. Das Wort umreißt eben das, was Kulturinhalt der Epoche zu werden begann, in der „an Stelle des Pathos die Grazie der Affekt der Zeit“<sup>3</sup> wurde. Die Stilwandlung der damals im Musikschritttum zuerst aufdämmernden Vorstellung der „schönsten Einfachheit“ der Antike, also klassischen Ideen zu verknüpfen, war die Zeit noch nicht gekommen. Dann, als der galante Stil im technisch-formalen Sinne, die galante Schreibart, schon vollständig in den klassischen Stil aufgegangen war, erhielten sich die inhaltlichen Stilmerkmale noch lange, teils als einzelne galante Ausdruckstilformen, teils als stilistische Verbindungs- und Mischungszüge und Stilformen, oder sie verdichteten sich auch dann noch zu einer „galanten Gesamtkünstlererscheinung“, wie bei Joh. Ehr. Bach. Bei ihm ist von einer Galanterie der Schreibart kaum mehr etwas zu verspüren — nennt doch Albert<sup>4</sup> geradezu seinen Orchesterfaß „gediegen“ —, vielmehr ist es ganz und gar der Ausdruckscharakter seiner Musik, der ihm die Bezeichnung „galanter Bach“ eingetragen hat. Eine einzelne Künstlerpersönlichkeit liefert damit in abgekürzter Weise noch einmal den Beweis, den diese genetische Darlegung erbringen will, daß das Problem des galanten Stiles nicht in der bisherigen, einseitigen Betrachtung als formalistisch-technisches, vielmehr nur als dualistisch erfaßtes zu lösen ist.

<sup>1</sup> Edm. Hildebrandt, *N. Watteau*. Berlin 1921, S. 77.

<sup>2</sup> Kurth, *Grundlagen des lin. Kontrapunkts*, S. 248, Anm.

<sup>3</sup> E. Cohn-Wiener, *Die Entwicklungsgesch. der Stile in der bildenden Kunst*. Leipzig 1921, II. Teil, S. 58.

<sup>4</sup> Mozart I, 246.

# Die Ästhetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen

Von

Gottbold Frotzcher, Danzig

Wenn in den folgenden Ausführungen, die als Extrakt einer ausführlicheren Arbeit anzusehen sind, von der Ästhetik des Berliner Liedes gesprochen wird, so ist das nicht so zu verstehen, daß aus dem vorhandenen Liedermaterial Theorien und ästhetische Erkenntnisse entwickelt werden sollen. Ein derartiges Verfahren würde Kritik, würde Werturteile bedingen, die von allgemeinen ästhetischen Normen aus, soweit solche überhaupt möglich sind, letzten Endes aber immer vom zufälligen Gegenwartsstandpunkte aus an die Kunst vergangener Zeiten herangebracht werden. Diese Einstellung würde größten Teils eine Ablehnung des rein künstlerischen Werts der Berliner Liederprodukte zur Folge haben (Kreßschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes S. 233 ff.), würde den Schwerpunkt der Bedeutung von Ästhetik und Praxis verschieben und die Vergangenheit von dem modernen Standpunkte der Entwicklungstheorie aus werten und beurteilen, wie sie hätte sein sollen (siehe Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts).

Seit der Zeit der großen Musikerbiographien des 19. Jahrhunderts (Spitta, Chrysander, Jahn), seitdem die Milieubetrachtung ein unentbehrlicher Bestandteil der historischen Musikforschung geworden ist, ist mehr und mehr eine Ergründung der musikästhetischen Anschauungen vergangener Zeiten der philologisch-historischen und stil-kritischen Methode beigeordnet worden. Wenn ein Kunstwerk nur aus dem Geiste seiner Zeit heraus seinem innersten Wesen nach erkannt und gewürdigt werden kann, so ist es notwendig, die allgemein geistigen Anschauungen und theoretischen Meinungen zu erkennen, in denen der Schöpfer des Werkes wurzelte und die zur Entstehung des Werkes oder der Gattung geführt haben. Dieses Erfordernis tritt noch klarer hervor gegenüber gewissen Perioden, die überwiegend theoretisch und philosophisch auch der Kunst gegenüber eingestellt waren. Es würde zu falschen geschichtlichen Anschauungen führen, Perioden, deren praktische Leistungen der Klarheit ihrer geistigen Einstellung nicht gleich kommen, nach dem Wert oder Unwert der tatsächlichen Ergebnisse abzuurteilen. Es sind das gewöhnlich Zeiten, in denen eine neu auftretende These in gewiß einseitiger Richtung überspitzt wird; jedes als neu erkannte Prinzip ist seinem Wesen nach einseitig und wird erst im Laufe der Entwicklung zur Synthese geformt. Nun gibt es, so wie Persönlichkeiten von analytischem und solche von intuitiv-produktivem Wesen, Stilperioden, in denen das Raisonnement und solche, in denen die Praxis, das heißt das eigentlich Musikalische, die Priorität hat. Perioden des ersten Charakters finden wir in der Renaissancezeit bei der Entstehung der Oper vor 1600 und im 18. Jahrhundert im Berliner Liede. In beiden Fällen schafft nicht das Genie eine neue Form und neuen Inhalt, sondern die Kunstbetrachtung teilweise von Nichtmusikern schreibt dem Musiker vor, in welcher Richtung und wie weit er seine Kunst innerhalb der genau theoretisch festgelegten neuen Gattung betätigen dürfe. G. B. Doni in seinem Traktate *Della musica scenica* nennt die Philosophen und Dichter des Barockischen Kreises die eigentlichen Baumeister der neuen dramatischen Musik, während

die Komponisten nur in deren Stile, von ihnen fortwährend belehrt und unterstützt, ihre Bauten aufführten. Ähnliches wird beim Berliner Liede zu bemerken sein. In beiden Gattungen und Perioden steht das Wort vor der Musik. Welche inneren Gründe und äußeren Auswirkungen das hatte, wird die Aufgabe einer Betrachtung der Ästhetik des Berliner Liedes sein.

Das Lied der Berliner Schule ist zunächst als Reaktion gegen Auswüchse der herrschenden Kunstübung anzusehen, in ähnlicher Art wie das *dramma per musica* der Florentiner. Nachdem man in der italienischen Arie und der Verflachung des neapolitanischen Stils den Grund für den Niedergang der Musik und ihres inneren, geistigen Ausdrucks auf Kosten äußeren Effekts erkannt zu haben glaubte, ging man dem mit echt deutscher Gründlichkeit, rationalistischem Scharfsinn und einem Teil Berliner Redseligkeit zu Leibe. Den Begründern des neuen Stils war es Notwendigkeit, zunächst einmal mit bisherigen Stillosigkeiten reinen Tisch zu machen und die Grenzen der einzelnen Künste gegeneinander abzustechen, ehe das eigentlich schöpferische Moment Platz greifen konnte. Daß diese ästhetischen Untersuchungen zum Teil von Dilettantenseite aus, unsystematisch, vermischt mit Beschreibungen von Kuriositäten, Reiseabenteuern und ähnlichen vorgetragen wurden (eine Vorahnung einer gewissen Richtung der romantischen Musikbetrachtung), auf der anderen Seite in lehrhaftem Tone im Rahmen von Instrumentalanweisungen u. a., ist schon zu oft gesagt worden, als daß es hier wiederholt zu werden brauchte. Vergessen werden darf aber nicht, daß in der Musikästhetik des Berliner Liedes zum ersten Male der Einfluß zünftiger Philosophen Geltung erlangt, daß es den besten Köpfen der Schule eben nicht nur um die theoretische Festlegung der Regeln zu tun ist, sondern um eine Erkenntnis der allgemein geistigen Bedingungen des musikalischen Kunstwerks. Man tadelt solche, die sich über das eigentliche innere Wesen ihrer Schöpfungen nicht klar sind, so etwa Reichardt im *Musikalischen Almanach* 1796 das Liedschaffen der Klassiker. Um über das Wesen der gesamten Musik allgemeine Prinzipien aufstellen zu können, betrachtet man zunächst die äußerlich und im Verhältnis von Text und Musik, das heißt in der Zeit ungefähr: von Form und Inhalt, am einfachsten aufgebaute Form, eben: das Lied. An diesem waren die Wechselwirkungen zunächst der beiden im Liede zusammentretenden Künste, die dann mit Form und Inhalt identifiziert werden, am einfachsten zu studieren: vom Liede und von der Vokalmusik aus konnte man dann allgemeine Inhaltssprachformeln für die gesamte Musik entwickeln. Durch Parallelen von anderen geistigen Funktionen baut sich dann auf der Ästhetik des Liedes und der Vokalmusik eine Ästhetik der gesamten Musik auf, wenn auch dieser Bau im 18. Jahrhundert nicht vollendet worden ist.

Die Grundlage zur Ästhetik des Berliner Liedes bildet die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts und die sich auf ihr aufbauende Aufklärungsästhetik. Diese sei zunächst nach ihren Hauptproblemen kurz zusammenfassend betrachtet. Es wird dabei immer wieder vor Augen treten, daß die wichtigsten allgemeinen Probleme der Ästhetik in der Anwendung auf das Lied erhöhte Bedeutung gewinnen und hier ihre spezielle Auswertung erfahren. Wir scheiden von vornherein eine empirische Musikerästhetik von einer spekulativen nicht selten mystisch-spekulativen Ästhetik, gegeneinander abgegrenzt durch ihre induktive und deduktive Methode. Der Begriff der Ästhetik hat dabei in jener Zeit nicht die spätere, Hegelsche Bedeutung als Philosophie der Kunst

oder der schönen Kunst. Ästhetik ist für jene Epoche unter dem Einfluß des Rationalisten Wolff (*Psychologia empirica* 1733) wörtlich übersetzt die Wissenschaft von der Empfindung: das heißt: der Inhalt des musikalischen Kunstwerks, und dieses vor anderen Künsten, sind Empfindungen, wobei ein wichtiger Teil dieser Ästhetik die Erklärung der Wirkungen des Kunstwerks auf die Empfindungen des aufnehmenden Subjekts ist, behandelt und betrachtet von diesen subjektiven Wirkungen aus. Wie der Begriffsinhalt der Ästhetik im 18. Jahrhundert von dem im Zeitalter des konkreten Idealismus geltenden verschieden ist, so hat, worauf Schering (*ZfM* I, 301 ff.) am deutlichsten hinweist, auch der Begriff der Musik andere Färbung und anderen Inhalt als zu heutigen Zeiten. Jene moralischen, körperlichen, medizinischen, überhaupt irgendwie innerlich oder äußerlich zweckhaften Wirkungen und damit Eigenschaften, die das Zeitalter durch die Musik und in der Musik verspürte, sind wesentliche Bestandteile im Musikbegriff jener Lage.

Es entspricht dem Verhältnis von Text und Musik, wie er gerade im Liede sich darstellt, wenn in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts das Problem von Inhalt und Form an den Ausgangspunkt der Betrachtungen gestellt wird. Diese Problemstellung geht auf rationale Denkweise zurück. Nur an wenigen Stellen wird die Musik auf Grund ihrer musikalischen Elemente untersucht; es genügt der Geistesrichtung des Jahrhunderts nicht, das phantasiemäßige Element der Musik, jenes „Geheimnisvolle“, seinen Wirkungen nachzuspüren, sie mußte erklären und begrifflich deuten können. Andererseits war das Material der Töne von Natur aus zu unbestimmt, als daß man begriffliche Erkenntnisse hätte daraus gewinnen können. Dies geschieht vom begrifflichen Texte aus bei der Verbindung von Wort und Ton in der Vokalmusik, also auf dem Wege der Analogie. Die so gewonnenen Ergebnisse werden dann auf die absolute, das heißt in jener Zeit die Instrumentalmusik, angewendet. Form und Inhalt werden so als verschiedene, ja einander entgegengesetzte Seiten der Musik betrachtet. Der Ausgangspunkt ist der, daß man die Töne in ihren inneren Beziehungen zum allgemein Geistigen und speziell zu den Empfindungen (wiederum Ästhetik als Lehre von den Empfindungen) erklären will, daß man den Tönen eine Verbindung zum allgemein Geistigen und zu anderen Funktionen des Geistes zuzumessen versucht. Diese Inhaltsästhetik ist die Reaktion gegen das Überwuchern des rein sinnlich Schönen, technisch brillierenden nur Musikalischen, wie man es im Gegensatz zum Liede in der italienischen Arie ausgeprägt sieht. Nicht daß die Musik einen bestimmten und realen Inhalt habe, ist die Hauptsache, sondern daß sie überhaupt einen Inhalt hat und sich über das sinnliche Spiel der Formen erhebt. Noch in der Gegenwart können wir Versuche antreffen, das Wesen der musikalischen Elemente aus der Verbindung mit der Sprache in der Vokalmusik zu erklären (vgl. *ZfM* V, Heft 4/5). In der Ästhetik des 18. Jahrhunderts werden zur Stützung der Form- und Inhaltstheorie gemeinsame Wurzeln von Musik und Sprache in der Entstehung beider aus dem affektuoson musikalischen Urlaute angenommen. Bei dieser Ableitung wird in die Musik der Inhalt der Sprache hineingetragen, mithin als Bestandteil und Inhalt der Sprache der Affekt angenommen. Daß dabei die Beziehung vom Ton zum Affekt im wesentlichen rhythmischer Natur ist, ein Gedanke, der für die Ästhetik des Rhythmus die innere Begründung liefert, erkennt am deutlichsten Krause (*Von der musikalischen Poesie* 1752, VI). Die Musik kann auf diesem Wege, ohne Begriffe, durch das Mittel

der Bewegung zum unmittelbaren Abbild der Affekte werden; es ist das also ein Punkt in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, an dem die Gleichsetzung Musik = Form modifiziert wird. Die Affekte als Inhalt der Musik sind zunächst allgemeiner Art. Vom „Urton“ als allgemeinem Ausdruck eines Affekts schreitet die Musik weiter zur Darstellung unterschiedener Charaktere. Man unterscheidet zunächst allgemein zwischen trauriger und freudiger Musik, geht aber weiter zur Forderung über, daß die Musik eindeutig erkennbare und bestimmbare Affekte festlegen solle<sup>1</sup>. Auch hier ist wieder das Medium der Bewegung entscheidend und hier ist wieder die Verbindung von Wort und Ton in der Vokalmusik der Ausgangspunkt, wodurch sich, wie weiter unten deutlich werden wird, die Grenzen der Aufgaben von Wort und Ton ergeben. Auch in den berücksichtigten Affektentabellen werden Einzelaffekte gewöhnlich mit allgemeinsten Charakteristika beschrieben und den Hauptaffekten untergeordnet. Welche Rolle dabei die schmerzhaften Affekte spielen, hat Schering a. a. O. scharfsinnig im Gegensatz zu Goldschmidt dargelegt. Vergessen werden darf auch nicht, daß das Zeitalter immer von den fast pathologischen Wirkungen der Musik und ihrer Affekte auf den eigentlichen Charakter der Affekte induktiv schließt. Die Entscheidung über die Musikalität eines Affekts erfolgt auch immer von der Vokalmusik aus: Kriterium ist, ob der betreffende Affekt eine musikalische Begleitung und Untermalung zulasse. Unterschieden werden müssen hier ferner die verschiedenen der Musik zugeschriebenen Funktionen des Darstellens, Charakterisierens, Nachahmens, Ausdrückens, Malens usw. Auf dem Wege der Nachahmungstheorie, wie sie von Batteux auf die Musik übertragen wird, schreibt man der Musik die Aufgabe zu, die Natur, das heißt das Natürliche nachzubilden, indes nicht slavisch nachzuahmen, sondern nach den in der Natur gegebenen Vorbildern zu idealisieren. Hier bekommt also die Musik ihren eigentlichen Beruf zugesprochen, den Text, die Begriffe in die Sphäre des allgemein Gültigen zu erheben. Die Natur ist nicht das außerhalb des Menschen sinnlich Gegebene, sie wird nicht nach ihrer Realität betrachtet, sondern „telle qu'elle peut être“. Zu diesem Idealisieren der Natur tritt in echt französischer Weise die verstandesmäßige und sittliche Normierung der Natur, ein Verfahren, das das Schöne gleich dem Guten setzt, jene Gefühlseligkeit und Moralität im Rahmen des Naiven auf der einen, verstandesmäßig bewußte Einstellung auf der anderen Seite. Wie alle neu auftauchenden Ideen überspißt sind, so wird auch die aus dem Begriff der Natur geforderte Natürlichkeit und Einfachheit für die Musik in schärfster Ausprägung zum Prinzip gemacht, was gerade für das Berliner Lied gilt. Die aus der Nachahmung des Batteux gleichfalls abzuleitende Rolle der Musik als Tonmalerei bleibt im wesentlichen der Instrumentalmusik vorbehalten, und da vor allem im dramatischen Zusammenhange. Die Tonmalerei, und das gilt besonders für die kleineren Vokalformen, hat sich allerorten dem allgemeinen musikalischen Ausdruck unterzuordnen und im Dienste dieses musikalischen Ausdrucks zu bleiben. Die Deutlichkeit des allgemeinen musikalischen Ausdrucks steht über der bildhaften Ausmalung von Einzelheiten. Die Einheit des Affekts muß gewahrt bleiben. Als Träger des Affekts ergibt sich neben dem Rhythmus die Melodie.

<sup>1</sup> Die Frage ist hier weniger, ob die Musik bestimmte Affekte eindeutig darstellen, sondern ob sie solche begleiten könne. Auch die Darstellung eines Affekts geschieht im wesentlichen so, daß eine textliche Idee und Stimmung rausikalisch eingeleidet wird, also wieder von den Worten aus. Ebenso ist die musikalische Charakteristik eine Vorstellung der Idee.

In dem Streit um Melodie und Harmonie heben die französischen Ästhetiker mit Rousseau die Melodie auf den Schild, während die noch in Bachschen Idealen wurzelnde Partei eines Michelmann gegenüber dem galanten Stile mit seiner Vorherrschaft der ornamentalen Melodik die Melodie nur als einen Teil der Harmonie und diese als eine Zusammenfassung von Melodien ansieht. In den beiden Parteien stehen sich die Vertreter verschiedener Stile und Kunstideale gegenüber: die eine fast den Begriff der Melodie im Sinne des Kantablen, die andere im Sinne des Barockthemas der Polyphonie. In der ersten tritt zum galanten, empfindsamen Charakter der Melodie von Frankreich her das „Scharfsinnige“. Die Harmonie bekommt teils gänzlich die Möglichkeit abgesprochen, Affekte auszudrücken, teils wird sie nur als äußere Stütze der Melodie angesehen. Die Forderung absoluter Einstimmigkeit taucht gerade im Berliner Liede auf Grund dessen auf. Als Synthese entwickelt sich eine neue, vom alten polyphonen Stile unterschiedene Harmonie, die durch „Neueit der Akkorde“ (Michelmann, Die Melodie. 1755, Kap. 34, 47) die Wirkungen der Melodie unterstüzt. Damit ist dann diese Art der Harmonie als affektuos befunden.

Wie sich diese nur kurz skizzierten Hauptprobleme der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, die ausführlich darzustellen und zu belegen hier nicht der Ort ist, in der Liedästhetik der Berliner Schule ausprägen, soll nunmehr die eigentliche Aufgabe dieser Abhandlung sein.

Neben derjenigen der Oper nimmt die ästhetische Betrachtung des Liedes den größten Raum in den theoretischen, ästhetischen und periodischen Schriften des 18. Jahrhunderts ein, während beispielsweise die Instrumentalmusik, mit Ausnahme etwa der Concerti, ziemlich summarisch unter den Begriff der Tonmalerei gestellt wird. Die Darlegungen über das Lied beginnen gewöhnlich mit einer Art Entschuldigung, daß man einer so wenig umfangreichen Gattung so große Aufmerksamkeit zuwende. So muß Marpurg, Krit. Briefe 21, versichern: „jeder gute Odensezer ist ein Künstler im kleinen,“ oder ebenda 3: „Mancher hört lieber eine Ode von Graun als eine Oper von Galuppi,“ oder Scheibe, Crit. Mus. 64, S. 583: „Es gibt einige große Geister, die sogar das Lied für schimpflich halten; die, wenn sie von einem musikalischen Stücke reden wollen, das nicht nach ihrer Art schwulstig und verworren ist, solches nach ihrer Sprache ein Lied nennen.“ Ein Mattheson redet geflissentlich in verächtlicher Weise vom Liede: es gebe (Crit. musica 1722, S. 100) „nichts Armseligers, noch Abgeschmackters, als einerlei Melodie, so oft hintereinander, auf gar verschiedene Worte, zu hören, die noch dazu bisweilen ganz widrige incisiones“ hätten. Die hier berührte Schwierigkeit in der Gestaltung des Strophenlieds und ihre Lösung aus geistigen Prinzipien wird sich als der Angelpunkt der Ästhetik des Berliner Liedes offenbaren. Wenn das Lied von gewissen Seiten abgelehnt wird, so hat das seinen Grund in den trivialen, obszönen Texten des Hamburger Lieds und der Parodien zu Tanzmelodien bei Sperontes, jener „schmutzigen Sammlung, die eher von einem Stallknecht, als von einer Muse herzurühren scheint“ (Krit. Briefe 21). Auch die Abkehr von den sinnlichen Wirkungen des italienischen Opernstils und die anfangs einfachste Faktur der neuen Liedprodukte, die jenem tedio del recitativo im 17. Jahrhundert nahekommen, mögen gegen das Lied gestimmt haben. Wie schon eingangs bemerkt, ging das Ziel der Berliner Liedästhetiker auf ein gesundes und natürliches Verhältnis von Text und Musik gegenüber der italienischen Opernarie, deren Text durchschnittlich

nur in plattesten Reimereien die dürftige Grundlage für eine innerlich kaum motivierte musikalische Evolution bot. Parallelen gehen von dieser Auffassung der Berliner zurück zu den *Nuove Musiche* Caccinis 1602, wobei indes gegenüber den bisherigen Darstellungen bemerkt sei, daß ein einseitiges Verfolgen der Grundsätze des Caccini nicht zum Strophenliede, sondern zum durchkomponierten hätte führen müssen. Aus der Abgrenzung der Aufgaben von Text und Musik ergab sich zunächst eine Trennung der Aufgaben der Singstimme und der Instrumente. Ganz abgesehen vom Eindringen instrumentaler Figuren in die Gesangsmusik bei den Neapolitanern war in der Frühzeit des Liedes, bei einem Schein und Albert, das *cantare e suonare* nicht voneinander unterschieden, noch hatten beide ihre besonderen Stileigentümlichkeiten. Nachdem diese Scheidung, wie weiter unten darzutun sein wird, zu einer Reinigung der Vokalmusik und einem Zurücktreten der Instrumentalmusik geführt hatte, gemäß den ästhetischen Funktionen, die man beiden zuschrieb, rückt als zweites Hauptproblem der Liedästhetik das Strophenprinzip in den Vordergrund. Hier ist der Punkt, der den Theoretikern die meisten Kopfschmerzen bereitet und die größten Angriffspunkte gegen das Lied bietet. Denn es ist natürlich, daß dann, wenn eine oft große Anzahl von Textstrophen der gleichen Melodie unterlegt werden, Kompromisse eintreten müssen in bezug auf den Ausdruck der einzelnen Worte und Strophen und, was den Theoretikern am peinlichsten ist, in bezug auf eine sinngemäße, natürliche Wortdeklamation, Akzentuierung und Periodisierung. In der Tat werden zum Beispiel in den Zeitschriften Marpurgs einzelne Lieder rationalistisch daraufhin untersucht, ob jeder musikalische Ausdruck genau zum Worte, zur Interpunktion und im Sinne der Strophe stimme. Wenn, meint man, verschiedene Textstrophen mit verschiedenem, vielleicht gar gegensätzlichem Inhalte auf eine Melodie gesungen werden, so müsse das zu Unwahrheiten im Ausdrucke führen. Entweder werde der Ausdruck allgemein, also schwach, oder aber er lasse sich auf die sinngemäße Ausmalung von Einzelheiten einer Strophe ein, die in den anderen Strophen unpassend und falsch seien. Aber es ist ein Zeichen für die Innerlichkeit, mit der man bei allem Rationalismus das Wesen der Musik auffaßt, daß man eben doch das Strophenprinzip beibehält, indem man das Problem tiefer ansaßt. Wie es bei der Musik überhaupt, die mehr ein Ausdrücken als ein Malen ist, nicht darauf ankommt, Einzelheiten zu malen, sondern die Affekte, das heißt das innerste Wesen darzustellen, so ist es auch nicht Aufgabe des Liedes die einzelnen Textstrophen mit ihrem wechselnden Inhalte und ihren verschiedenen Bildern musikalisch zu untermalen. Die Melodie des Liedes hat den allgemeinen Gehalt des Textes, den Stimmungsgehalt der Worte in einer kurzen Reihe von Tönen widerzuspiegeln. Der Singkomponist soll ausdrücken, nicht malen (Engel, Ueber die mus. Malererey, 1780); das heißt: er soll nicht den in den Worten verkörperten begrifflichen Gehalt illustrieren, sondern den Empfindungsgehalt ausdrücken. Wie beim Schaffensprozeß der darzustellende Affekt durch die musikalische Einbildungskraft des Komponisten geht (Rueß, Hist. Krit. Beytr. I, Marpurg, Krit. Briefe II, 167 ff.; Anschauungen, in denen der Phantasietätigkeit des Komponisten die ihr gebührende Rolle angewiesen wird), so macht sich auch beim Liede der Tonsetzer den Affektgehalt des Textes zu eigen und „würket folglich nichts, was nicht aus dieser Leidenschaft fließet, weil beides, die Leidenschaft und die lebendige Phantasie, zugleich würken“ (Rueß, Hist. krit. Beytr. I, 7). „Der Odenkomponist muß, den Chymicis gleich, die Kraft eines ganzen Tranks in



wenig Tropfen zu concentrieren wissen" (Krit. Briefe III, 1). „Beim Strophenede kommt es (ebenda 22) nicht auf den Ausdruck aller Worte an, sondern darauf, daß die Hauptempfindung des Liedes getroffen ist, und daß der Sänger leicht die Worte mit den Tönen verbinden kann“<sup>1</sup>. „Der Komponist (Hiller, Wöch. Nachrichten 1770) unterwirft den Ausdruck der Worte stets dem Ausdruck des Gedankens“; „er betrachtet (Kunzen, Der Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib erste Fortsetzung, 1754, siehe auch Görner, Sammlung neuer Oden und Lieder III, 1752) in Kürze das Herrschende des Affekts, den Schwung der Gedanken, das Rührende jedes Ausdrucks, das Bemerkenswürdigste eines jeden Wortes: alsdann schreitet er zur Arbeit.“ Der Komponist soll sich also in das Herrschende des Affekts versetzen (womit indes keinesfalls gesagt ist, daß er den Affekt in seinen realen Bestandteilen annehmen solle), soll die Grundstimmung des Liedes ansehen und ausdrücken: er darf daher nicht nur eine Strophe, etwa die zufällig erste, beim Komponieren zuziehen. „Wer einer Ode oder einem Liede eine nachdrückliche, geschickte und rührende Weise, oder Melodie geben will, der muß sich nicht allein nach dem ersten Verse, oder nach der ersten Strophe richten. Die ganze Ode, oder das ganze Lied sind es vielmehr, was er mit Bedacht anzusehen hat“ (Scheibe, Crit. Mus. 64). „Es ist Unrecht, beim Ausdruck des Affekts, einer oder der andern Strophe allein zu folgen, man muß vielmehr auf das Ganze acht haben, und daraus den herrschenden Affekt zu Grunde legen“ (Kirnberger, Anleitung zur Singekomposition, 1782)<sup>2</sup>. „Man untersuche eine Strophe nach der andern, und wähle sich alldann diejenige zum vorzüglichsten Augenmerke, worin man das stärkste Feuer, oder die mehresten Zärtlichkeit des Dichters antrifft“ (Schuback, Von der mus. Deklamation, 1775). Wenn man solche Äußerungen im Zusammenhange betrachtet, ergibt sich, daß es gar nicht einmal nötig ist, eine bestimmte Strophe zur Komposition auszuwählen: der echte Liederkomponist betrachtet, wie Heuß (ZfM I, 1 und anderorts) nachweist, die charakteristischen Ausdrücke und Affekte des Gedichts, um diese in einer Melodie zusammenzufassen. Die Einheit des Affekts steht also auch hier wie in der allgemeinen Musikästhetik bestimmend im Vordergrund. Hierher gehören die (z. B. von Goldschmidt a. a. D. mißverständlich behandelten) Lehren, ein Tonstück dürfe nur einen Affekt enthalten. Es ergibt sich das aus dem Charakter des Affektbegriffs, der ein die Einzelgefühle enthaltender Komplex ist, etwa in der Art, daß sich gewisse Einzelgefühle oder besser gesagt =empfindungen in ihren gemeinsamen Grundelementen zum Affekte verdichten. Aus dem Grundcharakter dieses Affektes werden dann andererseits die Einzelpfindungen als Teile des Affekts abgeleitet, und aus ihm nehmen sie die Mittel ihrer Darstellung. Auf das Lied angewendet bedingt diese Kompositionsart selbstverständlich eine Beschränkung der Stoffe, wie weiter unten zu zeigen sein wird. Es begründet sich vor allem aus diesem Prinzipie das Verhältnis von Musik und Text und die Rolle, die beiden zufällt. Die Musik erhebt die Begriffe des Textes in die Sphäre des allgemein Gültigen (Krause, a. a. D. III, IV), die Musik hat also

<sup>1</sup> Wobei nicht vergessen werden darf, daß der Reproduzierende, dessen Aufgaben sowieso in jener Zeit selbständiger sind als heutzutage, die Möglichkeit hat, im Vortrage zu modifizieren.

<sup>2</sup> Derselbe Kirnberger schreibt in der Vorrede seiner Oden mit Melodien 1773: „Daß ich nur allzeit die erste Strophe zu den Noten gesetzt, ist so wohl aus Ersparung des Raums, als aus der Betrachtung geschehen, daß meine Kompositionen bloß nach der ersten Strophe der Gedichte zu beurteilen sind.“

geistigen Atmosphäre jener Übergangszeit, die die bestehenden Mißstände erkannte, ohne im Rahmen des Alten Neues schaffen zu können. Erst die Abwendung von der unnatürlichen Natur der Franzosen und die Verankerung im eigentlich Natürlichen, Bodenständigen konnte diesen Konflikt lösen. So schließt man sich zunächst nicht einmal in der Benennung an das Volkslied an. Der von Albert, Krieger und anderen gebrauchte Ausdruck *Arie* war ebenfalls nicht möglich, weil die neue Form ja eben gegen die (*Opern-*) *Arie* ausgespielt werden sollte. Am häufigsten trifft man die Bezeichnung *Ode* an, bei Überschriften sehr oft in der Verbindung „*Oden und Lieder*“. *Ode* bezeichnet ursprünglich, soweit sie nicht eine eigene poetische Gattung mit besonderem Versmaß darstellt, ein geistliches Lied; schon Hammerschmidt (*Weltliche Oden oder Liebes-Gesänge . . . 1642*) wendet den Namen *Ode* für weltliche Lieder an<sup>1</sup>. Nicht selten entstehen bei den Berlinern dadurch Verwechslungen und Unklarheiten über die *Ode* im Sinne des Strophenliedes und die *Ode* als eigene poetische Gattung.

Was den Text anlangt, so grenzen die Berliner in großer Deutlichkeit die Affekte ab, die für das Lied möglich sind. Sulzer (*Allg. Theorie der schönen Künste*, Artikel *Ode*) teilt die *Oden* in betrachtende, phantasievolle und empfindungsvolle; Krause (a. a. D. III) schon spezieller in *Loboden*, *moralische* und *philosophische Oden*, *affektreiche* und *anakreontische Oden*<sup>2</sup>. Dementsprechend ergeben sich die Aufgaben für das Lied. „Das *Rezitativ* (Krause a. a. D. V.) enthält die Ausführung der Materie. Werden in die Erzählung *Sentenzen*, *Sprüche* gemischt, gleichsam der Ausbruch einer Gemütsbewegung nur berührt, so entsteht das *Arioso* . . . Zuweilen ist die Empfindung derart, daß sie zwar das Herz und die Einbildungskraft erhitzt, aber dem Verstande doch Freiheit läßt, über Wahrheit, Tugend ußf. ernsthafteste Betrachtungen anzustellen . . . Man nennt dieses eine *Cavate*; hier kann der Poet weitläufiger als in einer *Arie* sein . . . Die *Arie* ist eine gänzliche Entladung der Gemütsbewegungen. Wenn in der *Arie* Empfindungen geschildert werden, so geschieht das nicht weitläufig, wie in der *Ode*, und größtenteils vermittelt der Musik.“ „Die rührenden Gedichte (ebenda, siehe auch Cramer, *Magazin* II, 1071) beschreiben entweder das Objekt, den Schwung und den Gang der Gemütsbewegungen, oder sie führen die Leidenschaften selbst auf den Schauplatz. Dies geschieht in einer *Kantate*, das erste im *Rezitativ*, das zweite in den *Arien* . . . Die *Lieder* . . . sind Ausdruck der Leidenschaften,“ das heißt, sie stellen nicht äußere Vorgänge dar und charakterisieren sie, sondern sind reiner Ausdruck des Affekts, „*strophische Stimmungslieder*“ (Schneider, *Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung*, 1863/67), und zwar objektive Stimmungslieder, das heißt: die Musik verkörpert die Worte ihrem Wesen nach so, wie sie jeder mit- und nachempfinden kann. Es folgt aus all diesem, was für die Musik insgesamt gilt, für das Lied im besonderen, „daß alles, was bloß Handlung, Idee, Bild ist,

<sup>1</sup> J. G. Walthers *Lexikon* 1732 schreibt im Artikel *Oda*: *Oda* war bey den Alten ein Lied, so das Lob der Götter, Helden und derer, so entweder im Spiele oder im Streite gesteuert hatten, in sich hielt. Es begreift auch in sich *Bacchus-Lieder* oder *Materien*, *Liebes-Materien*, u. d. g. In heutiger Poesie ist ein Gedicht, welches mit etlichen Absätzen, die alle ein gleiches Zeilen- und Reimenmaß halten, durchgeführt wird: ein Lied.

<sup>2</sup> Ähnlich scheidet Gottsched die den *Oden* zugrunde liegenden Affekte in *Lob der Helden*, *Wein und Liebe*. Die Einteilung beruht letzten Endes auf der Unterscheidung der musikalischen Charaktere in *erhebende*, *ruhige* und *enthusiastische* (siehe *Batteux' Anmerkungen zur Poetik des Aristoteles*).

sich zur Musik wenig schickt. Daher kommt es, daß sich lange Erzählungen, Vorträge, Übergänge, Metaphern, Witz, mit einem Worte, alles, was sich . . . von der Überlegung herschreibt, der Musik so hartnäckig widersetzet. Dagegen alles, was Ausdruck der Empfindung ist, sich dazu von selbst zu bequemen scheint." (Watteur, *Les beaux arts*, deutsch 1752, 205 ff.) „In der musikalischen Poesie müssen nichts als Bewegungen des Herzens beschrieben werden" (Krause, a. a. D. V). Man vermeide in den Liedertexten die Überfülle der Bilder. Bei denen, die doch gebraucht werden sollen, wende man solche an, die durch das Mittel der Bewegung darstellbar seien oder durch das Gehör in die Einbildungskraft gebracht würden; so sage man zum Beispiel statt: vertrocknet, ihr Tränen, besser: ihr Trauertöne, schweigt. (Krause, a. a. D. VI.) Ein Wort sei im tieferen Sinne erst dann musikalisch (ebenda), wenn es die Ursache, Wirkung, das Kennzeichen eines Affekts oder den Affekt selbst andeute, nicht wenn es äußere Umstände male. „Im Liede soll alles in einem Tone des Affekts stehen" (Sulzer, a. a. D. Art. Lied); alle mannichfaltigen Ausdrücke müssen in die Einheit des Affekts passen. „Da nicht zu jeder Strophe eine besondere Melodie gesetzt wird, so sind nur diejenigen Lieder musikalisch, welche nicht mehr als eine Gemütsbewegung abschildern" (Krause, a. a. D. V). Dramatische Entwicklungen (und damit dramatische Charakteristik) kann das Lied nicht bringen, aus Gründen der inneren Einheit und der jene Einheit verkörpernden Strophensform. Texte rein philosophischen, gedanklichen Inhalts, ferner solche erzählenden Charakters sind also zur Vertonung in der Form des Liedes nicht geeignet. Derartige Stoffe<sup>1</sup> bleiben der Arie, dem Rezitativ oder jenem sogenannten durchkomponierten Liede vorbehalten, das mit dem eigentlichen Liede so gut wie nichts gemeinsam hat. Am ehesten nähert sich noch die Ballade der Form des Liedes, da sie in den meisten Fällen ein einheitliches Grundprinzip festhält, das musikalisch durch strophische Variation ausgedrückt werden kann. Bei dialogisch abwechselnden Strophen, wie sie auch bisweilen im Volksliede vorkommen, wird empfohlen, statt einer Melodie zwei durchgehende anzubringen, gegebenenfalls die zweite im entgegengesetzten Affektgehalte zur ersten, nicht selten beispielsweise in Moll. Gottsched selbst fertigt solche Oden mit seiner Frau (siehe Mizler, *Mus. Bibliothek* I, 5 und Scheibe, *Crit. Musicus*, 64. Stück). „Wenn sich in einer Ode der Affekt ändert, so daß eine Strophe lustig, die andere traurig gehet, so sollte der Komponist auch allemal verschiedene Melodien dazu machen. Falls sich aber in jeder Strophe die Gedanken ändern, und man will dazu auch immer andere Melodien machen, so wird es alsdann keine Ode mehr, sondern ein Zusammenhang von Arietten sein." (Krause, a. a. D. V.) Lehrgedichte, deren Materie der Musik an sich nicht zugänglich ist, werden geboten in der Form der moralischen Oden. Wie

<sup>1</sup> Besonderes Interesse wenden die Berliner den Oden Klopstocks zu. Doch ist der einzige, der mit seinen Vertonungen Klopstock'scher Oden zu einer gewissen Lösung kam, bezeichnenderweise Glück, der sie nach den Prinzipien des dramatischen Gesangs im deklamatorischen Stile vertont. Reichardt im *Mus. Kunstmagazin* S. 16 ff. stellt eine strophische und eine durchkomponierte Fassung einer Klopstock'schen Ode einander gegenüber. Schulz, der zwei Oden Klopstocks vertont hat, antwortet auf eine Aufforderung, Klopstock'sche Oden in Musik zu setzen: „Komponieren soll ich das? Das ist ja schon Musik." — Man vertont auch Sprüchwörter, Sentenzen, in der Absicht, mit derart einstrophischen Gebilden die Schwierigkeiten des Strophensprinzips zu umgehen. Selbst melodramatische Stellen werden in das Lied eingeschoben, alles Zeugnisse dafür, mit welchem großem Ernste man selbst ungeeigneten Texten gegenüber die Strophensform beizubehalten sich bemühte.

gelten die gleichen Gesetze wie für die Dichtkunst; die Schreibart des Musikers soll der des Dichters gemäß sein<sup>1</sup>. Daraus ergibt sich für die Melodie die Forderung der Einfachheit, Natürlichkeit in bezug auf den musikalischen Aufbau und die Darstellung der Affekte sowie die Sänglichkeit. Die Melodien sollen von jedermann gelernt und auswendig gesungen werden können, auf der Straße, beim Spiel und bei der Arbeit. Gerade und kleine Intervalle seien deshalb großen Sprüngen vorzuziehen (Mattheson, Volk. Kapellmeister II, 5). Der Umfang dürfe nicht groß sein, am besten eine Note nicht überschreiten (Krit. Briefe 22; Scheibe, a. a. D. 64). „Was die Melodien anlangt, so erfordern dieselben weder die Höhe einer Zaunkönigs-, noch die Tiefe einer Korbdrummelstimme“ (Telemann, „24 teils ernsthaft, teils scherzende Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien“, 1741)<sup>2</sup>. Ähnlich verfährt man in der Frage der Auszierungen. „Die Zierraten, wenn sie häufig und bloß für sich, nicht aber, um die Kraft der verschiedenen Zusammenstimmungen zu heben, gebraucht werden, haben annoch diese Ungelegenheit, daß sie den Gesang der Singe-Stimme ersticken“ (Nichelmann, Die Melodie 1755, Kap. 31). „Wer den Gesang immer durch viele bunte Noten verunzieret, der hat keinen Geschmack, und legt damit allemal ein neues Zeugnis der schon lange bekannten Wahrheit ab: Daß es viel schwerer sei, einen simpeln und leichten Gesang zu erfinden, als einen ausgekräuselten und schweren“ (Borrede zur Odenammlung 1761). „Mir kommt es damit, wie mit der Gewohnheit einiger affektierter Schönen im Umgange vor, die, um recht süße zu tun, den Mund ein bißchen verziehen“ (Krit. Briefe 32). „Er (der Komponist) wird daher alle unnütze Zierereien . . ., wodurch die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf Nebendinge gezogen wird . . ., als dem Liede schädliche Überflüssigkeiten verwerfen“ (Schulz, Borrede zur II. Auflage der Lieder im Volkston). Damit ist indes noch nicht gesagt, daß alle Verzierungen aus dem Berliner Liede verschwunden seien. Die Manier des Kolorierens war den Sängern so in Fleisch und Blut übergegangen, daß der Reproduzierende auch dann agreements anbrachte, wenn diese vom Komponisten gar nicht aufgeschrieben waren. Sogar Schulz meint anfangs (Art. Singen bei Sulzer, a. a. D.), der gute Geschmack verlange Zierraten, der Sänger solle sich auf leicht zu fassende und der Stimme angemessene Manieren befleißigen, und Scheibe (a. a. D. 70. Stück) findet eine Melodie ohne Auszierungen „trocken, mager, platt und niederträchtig“<sup>3</sup>. Hiller, der in der Borrede zu den Liedern für Kinder 1769 gesagt hatte: „ein guter Zusammenhang der Stimme, eine reine Intonation, ein deutlicher und affektvoller Vortrag“ sei „richtiger als alle Mordenten, Triller und Doppelschläge,“ fordert in einem Nachtrage 1775, man möge in diesen

das Kleid, das für den Leib gemacht ist. Das gleiche Bild gebraucht Schulz in der zitierten Borrede zu den Liedern im Volkston 1784.

<sup>1</sup> Scheibe und Mizler (Mus. Bibliothek I, 5) haben diesen Ausdruck von Gottsched übernommen. Scheibe, a. a. D. 13. Stück unterscheidet hohe, mittlere und niedrige Schreibart für die verschiedenen musikalischen Gattungen. Für die Loboden bestimmt er die pathetische und feurige Schreibart, für die lehrreichen Oden die scharfsinnige, für lustige und traurige Oden die natürliche (!) Schreibart. Scheibe legt im Crit. Musicus sehr viel Gewicht auf diesen Begriff.

<sup>2</sup> Auffallend ist im Gegensatz dazu die ungewöhnlich hohe Lage vieler Lieder. Die Erklärung hierfür liefert wohl nicht nur die tiefere Stimmung, wie Friedlaender meint, sondern auch der Gebrauch des Falsettierens.

<sup>3</sup> Auffallend sind die häufigen Doppelschläge in geistlichen Liedern Ph. E. Bachs. Das Zeichen tr bedeutet übrigens nicht immer einen Triller, sondern oft auch eine Hebung der Stimme.

Kinderliedern, „um dem Gesänge mehr Annehmlichkeit zu geben, versuchen, ob die kleinen Sänger sich bald eines reinen und scharfen Trillers bemächtigen können, um damit wenigstens die Schlüsse und Einschnitte der Melodien zu zieren.“ Diese Überreste der Kolorierungsmanier zeigen den immer noch bestehenden Zusammenhang von Gesangsstil und Vokalstil. Gerade von kleineren Talenten finden sich häufig die „Lieder mit Klaviermelodien“ oder „Lieder fürs Klavier“. Marburg (Krit. Briefe I, 3) unterscheidet Singoden und Spieloden oder Klavieroden, vermischt aber auch wieder beide Gattungen: „nichts desto weniger könnten diese Liederchen, teils ohne, teils mit wenigem Zusätze . . . ebenfalls zu kleinen Klavierstücken dienen“ (Krit. Briefe 21 und 32)<sup>1</sup>. So erscheint z. B. auch 1760 eine Sammlung: Herrn Prof. Gellerts Oden, Lieder und Fabeln . . . für die Laute übersetzt von J. Chr. Beyer. Doch gibt auch hier das Prinzip der Natürlichkeit, Einfachheit und Volkstümlichkeit den Ausschlag: „Wenn unsere Komponisten singend ihre Lieder komponieren, ohne das Klavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu gedenken, daß noch ein Baß hinzukommen soll: so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Fröhlichkeit einführen“ (Oden mit Melodien 1753). „Die Melodie muß so beschaffen sein, daß sie auch ohne Baß gefällig und vollständig sei, und daß man den Baß, in Ermangelung desselben, gleichsam nicht einmal vermisse“ (Oden mit Melodien 1761). Man beruft sich dabei (Krit. Briefe I, 3) auf die französische *chanson* und auf die einstimmigen griechischen Gesänge, von denen man allerdings nur eine dunkle Vorstellung hat. Da in der Ästhetik der Harmonie nur in sehr beschränktem Maße ein Affektgehalt zugesprochen wird, bleibt die Melodie allein als reiner Ausdruck des Affekts. „Lieder, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können . . . müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmten Bewegung, in der genauesten Übereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte usw. gerade die Weise — wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie der Lieder benannte — die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann . . . Eine solche Melodie wird allemal — den wahren Charakter des Einklangs (Unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten“ (Mus. Kunstmagazin 1782). Die Verbindung geht von hier zum Gesellschaftsliede. Das Lied ist in seiner Art nicht individuell, seine Affekte sind nicht subjektiv, vor allem das Volkslied, dessen wesentlichste Eigenschaft es ist, nicht daß es aus dem Volke heraus entsteht, sondern daß es allgemein gültige Vorwürfe in einer allgemein geltenden und verständlichen Auffassung und Sprache behandelt. Dieser Charakter des Allgemeinen führt dann eben zum Gesellschaftsliede: „das Lied . . . wird dann erst das, was es sein kann, ganz, wenn . . . mehrere Stimmen . . . die Melodie zu ihrer höchsten Würde und Schönheit erheben“ (Reichardt, Lieder geselliger Freunde, 1796). Die Musik habe die besondere Eigenschaft, „die geselligen Leidenschaften zu

<sup>1</sup> Mattheson grenzt im Volk. Kapellmeister II, 12 und im Kern melodischer Wissenschaft die stilistischen Eigenschaften von Sing- und Spielmelodien gegeneinander ab: die Instrumentalmusik habe durchgehends mehr Freiheit; die Singmelodie lasse keine Sprünge zu; man müsse bei ihr die Beschaffenheit des Atems beachten; der Umfang sei abgegrenzt; sie erlaube wenig punktiertes Wesen; die Instrumentalmusik lasse mehr Kunstwerke (Figuren, Verzierungen) zu; sie sei nicht so an die Einschnitte gebunden; die Instrumentalmusik nehme den Nachdruck vom Klange, die Vokalmusik von den Worten.

erregen" (Maison, Versuch über den musikalischen Ausdruck, deutsch 1775, S. 6), sie bringe besonders gesellige Wirkungen hervor (Schulz bei Sulzer, a. a. D. Art. Singen). Welche Beziehungen sich von diesem Charakter des Liedes vor allem nach dem deutschen Männergesange hin ergeben, braucht in diesem Zusammenhange nicht erst angedeutet zu werden.

Unter dem Ideale der Einheit und Vollständigkeit lassen sich dann schließlich alle jene kleinen Einzelvorschriften vereinigen, die von den Berlinern wie an den Text so auch an die Musik gestellt werden. Die Harmonie hat nicht die Aufgabe der musikalischen Malerei<sup>1</sup>, sondern ist nur die einfachste Unterstützung der Melodie, auch bei den mehrstimmigen Gesellschaftsliedern. Das Berliner Lied ist demnach in seiner reinen Form Generalbaßlied; vollstimmig ausgeführte Begleitungen werden getadelt (Mus. Kunstmagazin II, 12 und 20). Zur Beförderung des geselligen Charakters finden sich auch bisweilen andere Instrumente, Flöte, Violine usw. dazugesetzt. Dissonanzen sind an den für den Affekt markanten Stellen zugelassen<sup>2</sup>, doch so, daß sie dem Strophenprinzip nicht entgegenstehen. Die Bässe gleichen sich in der Bewegung dem Gange der Melodie an, Imitationen im Basse sind selten vorzufinden. Allzu viele Kadenzwendungen sind verpönt: „je weniger förmliche Schlüsse eine Melodie hat, je fließender ist sie ganz gewiß" (Vollk. Kapellmeister II, 5, 12). Die Forderung des „Fließenden" (Krause, a. a. D. VI) gilt wie für den Text so auch für die Melodie und Harmonie. Zwischenspiele und Ritornelle werden auf das Theater verwiesen (Reichardt, Mus. Kunstmagazin, Schulz, Lieder im Volkston, Oden mit Melodien 1761)<sup>3</sup>. Die Melodie hat sich nicht nur im Affekte nach den Worten zu richten, sondern auch in ihrer metrischen und rhythmischen Struktur. Die nahe Verwandtschaft von Musik und Oratorie gibt beiden das gemeinsame Prinzip. Das Übertragen der rednerischen Deklamation auf die musikalischen ist freilich ein Idealisieren. Man könne ja, um ein einfaches Beispiel zu gebrauchen, zwar ebenso langsam singen und reden, und langsamer, aber nicht ebenso schnell (Schuback, Von der mus. Deklamation 1775). Der Gesang sei ein angenehmes Lesen oder Aussprechen eines Verses, welches der Natur und dem Inhalt desselben gemäß sei (Gottsched, Krit. Dichtkunst 1729, S. 363). Die Melodie zu den Oden sei fast nichts als eine recht künstliche Deklamation (Krause, a. a. D. VII, Quanz, a. a. D. XI)<sup>4</sup>. „Meine Melodien", sagt Reichardt (Oden und Lieder 1779), „entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst." In der Theorie leitet man die Taktarten von den „poetischen Füßen" ab und sucht alle musikalischen Metra auf drei Klangfüße zurückzuführen, auf Trochäus, Jambus und Daktylus, nämlich durch Stellung der betonten Silbe auf den schweren Taktteil (Krit. Briefe 59). Gleichwohl führt man auch in der Musik alle zusammengesetzten

<sup>1</sup> Musikalische Malereien würden auch in der Begleitung aus dem Rahmen des Liedes herausfallen, dessen Wesen Einheit, aber nicht Einzelheiten sind. Anstelle der Malerei einzelner Worte findet man die Charakteristik ganzer Stimmungen oder auch Situationen, so z. B. in den zahlreichen Spinnerliedern, Dreschliedern. Hierher gehören in gewissem Sinne auch die Orgelpunkte bei Kirnberger und Reichardt.

<sup>2</sup> Vor allem bei traurigen Affekten; siehe die verminderte Quinte bei Ph. B. Bach (Friedl. I, 1; 142) oder den Quintsextakkord bei Neefe (Friedl. I, 1; 176; 180).

<sup>3</sup> Haben sich aber doch von den Kriegerschen Arien her bisweilen als Vor- und Nachspiele erhalten, ab und zu auch als Echspiel; Beispiele gibt Friedlaender I, 2; 78, 79 und II, 1; 180.

<sup>4</sup> Daß das Verhältnis eigentlich umgekehrt ist, erkennt Webb in den Observations: Die Musik entlehne die Empfindungen von der Poesie und leihe ihnen den Gang der Bewegung.

Klangfüße auf, Doppeltrochäen, Pyrrhichien und andere mehr. Dem Daktylus entspreche am besten der ungerade Takt, dem Jambus und Trochäus der gerade. Den einzelnen Klangfüßen und den mit ihnen zusammenhängenden Taktarten werden besondere Affekte zugeschrieben. Der Trochäus werde am besten mit fallenden Noten vertont, der Jambus mit steigenden (Krit. Briefe 61); doch lassen sich selbstverständlich diese Unterscheidungen nicht einmal in der Theorie durchführen, da ja schon die letzte Silbe eines Trochäus die erste eines Jambus ist. Der Komponist müsse mehr Gewicht auf den grammatischen Akzent als auf die Beachtung des rhetorischen legen, also die bedeutsamsten Worte durch eine gesteigerte musikalische Deklamation herausheben (bei dem Ausdruck Deklamation handelt es sich nicht um den Sprechgesang nach Art des Rezitatifs)<sup>1</sup>. Ausgedrückt werden könne der Akzent durch Erhöhung der melodischen Linie oder durch Stellung der zu betonenden Silbe auf den schweren Taktteil; doch müsse man sich gerade im Liede vor einer Überhöhung der Akzente hüten, wodurch die Einheit gestört werde und die Komposition leicht etwas Steifes erhalte, „wobei die Wörter gleichsam herausgestoßen werden“ (Schuback, a. a. D. und die Besprechung und Forkels Mus. Krit. Bibl. III, 229). Das Fließende der Melodie sei auch hierbei zu beachten<sup>2</sup>. Im allgemeinen gilt im Liede der Grundsatz, daß jede Silbe eine Note erhält. Melismen dürfen nur ausnahmsweise auf besonders wichtigen Worten stehen (Scheibe, a. a. D. 32. und 38. Stück). „Melismatische Verzierungen . . . müssen so beschaffen sein, daß sie als bloße Modifikationen oder Schattierungen der Hauptnote erscheinen“ (Sulzer, a. a. D. Art. Lied). Genau so wenig sei es statthaft, mehrere Silben auf eine Taktzeit zu setzen, die Wirkung sei dadurch eine komische (Kirnberger, a. a. D.). Koloraturen und „andere vom Theater ausgeborgte Wendungen“ (Berlinische Oden und Lieder 1766) seien von vornherein ausgeschlossen, zumal die Koloratur Reagenz auf kurzwortige Texte ist. „Man muß sich wohl in Acht nehmen, daß man nicht die theatralische Deklamation nachahmt, weil sie selbst nichts als Nachahmung ist“ (Hiller, Mus. Nachrichten 1770). Wiederholungen, sowohl einzelner Worte als ganzer Perioden, bleiben der Arie vorbehalten. Die Interpunktion soll musikalisch ausgedrückt werden, soweit nicht das Strophenprinzip dem entgegensteht. Synkopische Bildungen sind wegen der Verschiebung des Akzents verpönt, ebenso punktierte Rhythmen als Einwirkung des Instrumentalstils, obwohl diese gerade in der Praxis häufig festzustellen sind. Auffallend ist die Bevorzugung von Gedichten in daktylischem Versmaß und damit zusammenhängend des  $\frac{6}{8}$  Takts (z. B. bei Schulz), obwohl noch Dpzig daktylische und anapästische Rhythmen überhaupt ausgeschlossen hatte<sup>3</sup>. Gelegentlich sucht man sich auch (siehe oben) überhaupt vom dichterischen

<sup>1</sup> Es ist leider hier nicht der Ort, auf die hochinteressante Lehre der Ableitung der musikalischen Gesetze von der Poetik näher einzugehen, insbesondere auf die verschiedene Darstellung des Akzentbegriffs bei Rousseau, K. Ph. Moriz, Gottsched und Klopstock. Diese Ableitungen gelten nicht nur für die Vokalmusik, sondern in gleicher Weise auch für die Gliederung der Instrumentalmusik.

<sup>2</sup> Eine interessante Ableitung musikalischer Gesetze von den Prinzipien der Sprache ist auch die vor allem von Scheibe nach Gottsched ausgebaute Lehre von den musikalischen Figuren. Diese Figuren sind nicht mit den melodischen Auszierungen zu verwechseln, sondern beziehen sich auf den gesamten musikalischen Zusammenhang. Dubitatio, Exclamatio, Ellipsis, Distributio, Repetitio und alle rhetorischen Figuren werden auf die Musik angewendet, und zwar gewissermaßen als Affektformeln. Genaueres darüber siehe Schering im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1903. Die Ableitung bekräftigt die oben aufgestellte Behauptung, daß die Ästhetik des 18. Jahrhunderts durchaus von der Vokalmusik ausgeht.

<sup>3</sup> Webb, a. a. D. hiermit zusammenhängend: Die Musik kennt eigentlich nur zweifüßige Glieder.

Versmaß frei zu machen, wie der  $1\frac{1}{4}$  Takt in Schulzens Ode „Sternbetrachtungen“ zeigt. Daß es auch Komponisten gibt, die den Text für ihre Musik umändern, statt die Musik nach den Worten einzurichten, sei nur nebenbei bemerkt. Taktwechsel innerhalb der Strophe ist nicht selten, was ja auch im von Natur aus nicht taktmäßig eingeteilten Volksliede vorkommt. Bemerkenswert ist endlich der häufig auftretende Tanzrhythmus, wobei zu bedenken ist, daß der Tanz auch zum Volksliede gezählt wird (Sulzer, a. a. O. Art. Lied) und die Tanzform einen bestimmten Affekt in sich schloß. Als Vorschriften über den Affekt sind endlich auch die Vortragsbezeichnungen wie: vergnügt, aufgeräumt, schnackig, zornig, fürchterlich, schmäuelnd, lieblich, tändelnd, unschuldig, trollend, kühn, menuettenmäßig, pohlnisch usw. zu verstehen. Eine besondere Charakteristik der Tonarten wird kaum zur Verwendung herangezogen. „Sehr oft hat es mir geschienen, lächerlich zu sein, daß diese oder jene Tonart am besten zu traurigen, heftigen oder lustigen Ausdrückungen dienen soll . . . Lehret uns nämlich der Gebrauch unserer heutigen Tonart nicht das Gegenteil? Sehen und hören wir nicht, in einer einzigen Tonart fast alle Gemütsbewegungen erregen und ausdrücken?“ (Scheibe, a. a. O. 15).

Alle diese zahlreichen Einzelvorschriften sind nicht so pedantisch, wie sie uns heute wohl erscheinen mögen. Zu einer Zeit, da beispielsweise die Sammlungen eines Sperontes überall verbreitet und beliebt waren, war es in der Tat nicht überflüssig, die einfachsten Regeln immer wieder zu betonen. Und auch ein so als trocken verschrieener Mann wie Kirnberger sagt immer wieder, daß die Regeln nur die Rüstung sind, in der erst das eigentliche Genie steckt. Es ist das bleibende Verdienst der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, auf die geistigen Grundlagen der Musik überhaupt hingewiesen zu haben und aus dem inneren Wesen des Liedes für dieses die Forderungen der Einfachheit, Natürlichkeit und Volkstümlichkeit, wie sie am klarsten im Strophenprinzip verkörpert werden, aufgestellt zu haben. Die Entwicklung ist über dieses Prinzip in der Zeit hinausgegangen, als sich die Mittel differenzierten und man ein psychologisches Ausmalen des Textes als Ziel setzte. Damit hat aber das Lied nicht nur sein überindividuelles Wesen eingebüßt, sondern, entwicklungsgeschichtlich vom Standpunkt der Berliner Liedästhetik aus betrachtet, überhaupt seinen eigenen Liedcharakter verloren.

In dreisilbigen Wörtern bindet sich die Musik an die Quantität nur insofern, daß sie die Dauer der mittleren Silbe entweder länger oder kürzer macht. — Auch der daktylischen Rhythmen innewohnende Tanzcharakter spielt hier mit, man vgl. Niffs Vorrede zum III. Bohn seiner Himmlischen Lieder, 1641.



## Der Fall Spontini—Weber

Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Berliner Erstaufführung der „Curyanthe“  
1824/25

Von

Albert Maeklenburg, Schöneberg (Weichsel)

Wenn wir die Stellung Webers zu Spontini in seinen rein menschlichen Beziehungen beleuchten wollen, so gehen wir zunächst auf die Quellen ein, aus denen wir auf dies persönliche Verhältnis, auf den dasselbe widerspiegelnden bekannten Konflikt beider Künstler schließen können, wie er sich in bezug auf die Curyanthe-Aufführung vor 100 Jahren abspielte.

E. Robert nimmt in seiner biographischen Skizze: Gasparo Luigi Pacifico Spontini, Berlin 1883 bei Latte, in bezug auf diesen nicht bloß Berlin, sondern die ganze damalige Musikwelt aufregenden Widerstreit einen einseitigen Standpunkt ein, indem er für Spontini Partei ergreift und ihn von den Unterstellungen und Anwürfen seiner Gegner rein wäscht. S. 57 erklärt er kategorisch: „Sp. tat alles, was in seinen Kräften stand, um W.'s Werke auf die Berliner Bühne zu bringen“. Einen strikten Beweis für diese Behauptung bleibt er uns allerdings schuldig. Wohl gibt Robert die Tatsache zu, daß die Aufführung der Curyanthe sich verzögerte. Den Grund hierfür findet er nicht in einer Versäumnis oder Schuld Sp.'s, sondern in dem mißlichen Umstände, daß W. zur Leitung der Aufführung „nicht früher abkömmlich“ war und daß die von W. zur Aufführung prädestinierten Sänger und Sängerinnen zu früheren Terminen mitzuwirken verhindert waren. Er konstatiert kurz und bündig: „An gutem Willen seinem deutschen Konkurrenten gegenüber fehlte es Sp. niemals“. Dieser gute Wille liegt nach Robert insofern vor, als Sp. 1824 geradezu darauf gedrungen habe, daß Curyanthe zur Aufführung käme. Er habe den König gebeten, ihm zu gestatten, W. zur persönlichen Leitung der Oper einladen zu dürfen. Robert beruft sich für die Behauptung, daß Sp. sogar die Initiative in der Frage der Aufführung ergriffen und einen stimulierenden Einfluß auf die für die Aufführung in Betracht kommenden Instanzen ausgeübt habe, auf das Zeugnis von Dr. Kuhn, der in Nr. 233 vom 20. November 1824 des von ihm redigierten, damals viel gelesenen Unterhaltungsblattes „Der Freimütige“ mitgeteilt habe: „Den Freunden der Kunst wird es angenehm sein, zu lesen, daß wir im nächsten Carneval E. M. v. W.'s Curyanthe (und Spohr's Jessonda) hören werden; aber ungemein schön ist es von unserm trefflichen Spontini und als eine höchst zarte Huldigung deutscher Kunst dargebracht, kann es betrachtet werden, daß der große Künstler E. M. unseren kunstliebenden König ersucht hat, die geschätzten Komponisten einladen zu dürfen, dieselben persönlich zu leiten“. Ob Sp. diesen Aufsatz des ihm nahestehenden Dr. Kuhn inspiriert habe, läßt sich allerdings kaum beweisen.

Diese einseitige und rücksichtslose Parteinahme des Biographen Robert für Sp., die auch nicht den leisesten Verdacht einer Hintertreibung oder Hintenanhaltung der Aufführung aufkommen läßt, und der der Charakter Sp.'s in reinem und makellosem Glanze erscheint, erklärt sich aus den persönlichen Freundschaftsbeziehungen, in

denen Robert und seine Familie zu Sp. und seiner Gattin standen. Schon der Großvater des Biographen, der Justizrat Ludwig Robert und sein Vater, der Justizkommisarius Robert, waren mit Sp. innig befreundet. Sp. und seine Gemahlin verkehrten viel in der Familie Roberts, die ja von französischer Herkunft war. Zufolge Familienbrauchs war Französisch die Umgangssprache, was Sp. besonders anheimelte. Nach dem Tode des Großvaters war der Vater Roberts der Rechtsbeistand Sp.'s, der letzterem bei allen seinen weitverzweigten Geschäften wacker zur Seite stand, und bei der großen Empfindlichkeit Sp.'s war diesem die Wahrung seiner Ehre und sittlichen Unantastbarkeit stets die Hauptsache — wenn es nicht anders ging, sogar auf Kosten der Wahrheit!

Die italienischen, französischen Biographien und Aufsätze: Muzzi Solvatore, *Necrologia di Gaspare Spontini*; Raoul Rochette, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Spontini*, 1852; Fiorentino, *La Vestale* (Constitutionnel 21 Mars 1854); Verlioz Ettore, *Reprise de la Vestale* (Journal des débats, 21 et 25 Mars); de Kovray, *La Vestale*, 1854; *Moniteur universel de l'empire François*, 19 Mars 1854; *Vita di Gaspare Spontini*, scritta da Alcibiade Moretti, Imola 1875, gehen größtenteils um unsere Frage herum, und wenn sie den Konflikt Sp.'s mit W.'s Partei einmal berühren, lassen sie stets Sp.'s Handlungsweise im vorteilhaftesten Lichte erscheinen. Meistens sind obige Schriften einseitige Verhimmelungen Sp.'s, die seinem Genie schon aus italienischem oder französischem Nationalstolz heraus — die Franzosen betrachten heute noch Sp. als den ihrigen — in überschwenglichen Worten Weihrauch streuen. Besonders Raoul Rochette kann sich in Lobeserhebungen der *Olympia* nicht genug tun: Cet opéra abonde en morceaux du premier ordre qui suffiraient à la réputation d'un musicien. Von einer äußeren oder inneren Gegensätzlichkeit zwischen Sp. und W. ist bei ihm nichts zu finden. Die historische Tatsache, daß der Freischütz über die *Olympia* den Sieg davongetragen, übergeht er mit Schweigen; die *Euryanthe*-Duovertüre erscheint ihm nach Sp.'s Muster gebildet; W. erscheint bei ihm als unbedingter Verehrer und Nachahmer Sp.'s, kurz, die *Olympia* ist ihm die Oper aller Opern: La marche religieuse du premier acte; le trio mêlé de chœurs du caractère le plus opposé, dont une partie chante des hymnes de louange, tandis que l'autre profère des paroles d'exécration, la danse bacchanale, si pleine de vigueur et de verve . . . au troisième acte cette fameuse marche triomphale de Statira . . . ce sont là autant de créations neuves et originales qui assurent dans l'histoire de l'art à la partition d'Olympia une place à côté de ses deux sœurs (*Cortez* und *la Vestale*).

In verhältnismäßig objektiver Darstellung — man denke, der Sohn muß hier das Material zusammenstellen, das nach seiner Auffassung die Kränkungen umfaßt, die einst seinem Vater in den langwierigen Kämpfen um Aufführung der *Euryanthe* zugefügt wurden und ihn tief ergriffen haben müssen! — finden wir das persönliche Verhältnis zwischen W. und Sp. in Max v. Webers Lebensbild: *E. M. v. Weber*, Bd. II, S. 546 und 555 f. wiedergegeben; das, was hier an hervorstechendsten Momenten in diesem Widerstreit der Sp.' und W.'schen Interessen gesammelt ist, findet seine Ergänzung aus den Lichtensteinschen Aufzeichnungen und Sammlungen von W.'s Briefen an ihn und den Briefen L.'s an W., die in den betreffenden Partien helle Schlaglichter auf diese Kämpfe Sp.'s gegen W. werfen und für die Erkenntnis und

Darstellung des Eindrucks, den dieser Konflikt auf W.'s Gemüt gemacht hat, unerläßlich sind. Die Briefe von E. M. v. Weber an Heinrich Lichtenstein sind von Ernst Rudorff in Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften, 87. Bd. (1900), S. 16, 161, 367 ediert worden und sind ein hochwillkommener Beitrag für die, die diesen merkwürdigen, die breite Öffentlichkeit bewegenden Kampf in seinen Motiven, verzweigten Gängen und wirkungsvollen Ausstrahlungen auf die damalige Kunstwelt erfassen wollen.

Diese Briefe, die wir hier für unsere Aufgabe der Darstellung des Konflikts zwischen Sp. und W. zum ersten Male vollständig benutzen wollen, fanden sich in dem Nachlaß der Patin von Ernst Rudorff, der Frau Pastorin Marie Hoffmeister geb. Lichtenstein, bei deren Tause am 18. Mai 1817 E. M. v. Weber zu Gevatter gestanden hatte. Sie gingen in den Besitz von Rudorff über und wurden sowohl von Max v. Weber als auch von Zähns bei ihren grundlegenden Arbeiten über W. benutzt (in bezug auf das Verhältnis von Sp. zu W. aber keineswegs vollständig, und, wie Rudorff in seiner Einleitung zu den Lichtensteinschen Aufzeichnungen im Januar 1899 sagt, „nicht immer völlig korrekt“).

Während Euryanthe zu Dresden, der Stätte der Kapellmeisterwirksamkeit W.'s, bereits am 30. März 1824 (also vor 100 Jahren!) mit ungeheurem Beifall gegeben wurde<sup>1</sup>, wurde die Aufführung in Berlin — worauf es W. besonders ankam — infolge der fein eingefädelten Machinationen Sp.'s, die aber insofern verdeckt waren, als Sp. es meisterlich verstand, seiner Handlungsweise den Schein des formellen Rechts zu geben, längere Zeit hintenangehalten. Brühl hatte die Aufführung der Oper in Berlin auf Ende April 1824 bestimmt, Anfang März schrieb W. an Brühl, ebenso an Sp. und Blume<sup>2</sup>, zu den letzten Proben würde er selbst kommen, um in seine letzten Intentionen die Mitwirkenden einzuweißen. Am 17. März erhielt er auf Sp.'s Antrieb die Nachricht, daß die Oper aufs ungewisse verschoben sei. Darauf erhielt W. durch Caffaroli am 30. März 1824 einen vom 27. März datierten, eigenhändigen Brief von Sp., der äußerst bezeichnend für letzteren ist, seinen Charakter in etwas eigentümlichem Lichte erscheinen läßt. An äußeren Höflichkeitsphrasen läßt Sp. es hier keineswegs fehlen; das Schreiben fließt von Aufrichtigkeits- und Sympathiebetuerungen geradezu über: „quant aux sentiments d'estime pour votre beau talent . . . En ma qualité de Compositeur, il me suffit qu'un ouvrage porte votre nom,

<sup>1</sup> In dem Brief an Lichtenstein vom 1. April 1824, Dresden, redet W. von einem „über alle Beschreibung“ glänzenden Triumph. „So enthusiastisch habe ich unser Publikum noch nie gesehen“. Die Devrient sang die Euryanthe, die Funt gab die Eglantine, Mayer als Lysiart, Bergmann als Adolar „sehr brav“. W. selbst hielt diese Oper als Kunstprodukt für höher als den Freischütz und glaubte, daß das Publikum in Dresden auf demselben Standpunkt stehe. Es mußte ihn um so tiefer schmerzen, als er sehen mußte, daß Sp. noch eine größere Abneigung gegen Euryanthe als gegen den Freischütz hegte, um so mehr, als Tieck, auf dessen Kunsturteil W. große Stücke hielt, zu Freunden W.'s geäußert hatte, es seien Sachen in der Euryanthe, um die Gluck und Mozart W. beneiden müßten.

<sup>2</sup> Regisseur am Berliner Theater, geb. 1786 zu Berlin, † 2. Juli 1844 daselbst als preussischer Hofkomponist. Das Vaudeville hat er nach Art der Franzosen auf der deutschen Bühne heimisch gemacht, als Komponist war er äußerst fruchtbar: 70 Bühnenwerke (Opern, Melodramen usw.) — im ganzen 150 musikalische Produktionen. — Er war Bruder des berühmten Bassängers Heinrich Blume, geb. am 25. April 1788 zu Berlin, † 2. Nov. 1856, der sich durch ein ungeheuer reichhaltiges Repertoire auszeichnete.

Monsieur, pour en avoir la haute opinion que vous méritez à juste titre“. Seine eigentliche Absicht der Hintertreibung oder Verzögerung der Aufführung weiß er aber mit diplomatischer Geschicklichkeit zu verbergen, indem er sich hinter Gesetzesparagraphen flüchtet<sup>1</sup>, die, wie er vorgibt, ihn leider hindern, den guten Impulsen seines Herzens Folge zu leisten. Am Schluß seiner Epistel hebt Sp. hervor, daß er dasselbe Entgegenkommen, das er den deutschen Komponisten, z. B. Schneider, Klein, Kreuzer, Blume, Schmidt, Hellwig, Br. Lichtenstein u. a. gezeigt, W. vorzuenthalten keinen Grund habe: „Je vous le répète donc avec sincérité: il suffit qu'un ouvrage porte votre nom pour que je sois convaincu d'avance de tout son mérite, et vous pouvez être bien sur que je mettrai tout l'empressement possible à Vous servir en tout ce qui dépendra de moi“. Seine übergroße Empfindlichkeit über die Satire auf Olimpia bricht ziemlich unverhüllt und nackt hervor. Bei seiner offenerzigen Erklärung, daß Euryanthe in Wien nicht gefallen habe, kann Sp. sich nicht enthalten, hinzuzufügen — darüber stimmten alle öffentlichen und Privatnachrichten

<sup>1</sup> En ma qualité de directeur général de la musique de S. M. le Roi de Prusse, je dois me diriger moi-même, suivant les lois et les ordonnances de l'Instruction Royale de service qui est pour moi l'Arche Sainte. Sp. beruft sich hier auf die Bestimmungen der Königlichen Instruktion vom 26. Sept. 1821, die ihm verbieten, betreffs der Aufführung selbständig vorzugehen und ihn in seinen Entschlüssen von der Entscheidung der durch diese Instruktion ins Leben gerufenen General-Musikdirektion (composée de six artistes distingués) völlig abhängig machen. Die Instruktion lautet in ihren Grundzügen:

§ 2 Zum unmittelbaren und ausschließlichen Ressort des p. p. Sp. gehören: 1. In Beziehung auf die Vorstellungen von Opern und anderen Gesangsstücken: a) die Verteilung der Gesang-Partien, b) die Anordnung und Leitung der Proben, c) die Bestimmung wegen etwaiger Auslassung effektloser und Einlegung fremder Gesangstücke, d) die szenischen Anordnungen, insofern der Effekt der Musik davon abhängig ist, welche der Regisseur nach den Anweisungen des p. p. Sp. und des leitenden Musikdirektors auszuführen verpflichtet ist, e) die Bestimmung über die Direktion bei den Proben, insofern er sie nicht selbst übernimmt, f) die Sorge für das Doublieren der Besetzung der Hauptpartien zur Vermeidung der Absagung angekünigter Stücke. § 4 Dem G.-Musikdirektor soll eine besondere Musikdirektion beigeordnet werden, welche aus 6 Künstlern und einem von der G.-Intendantur zu ernennenden Regisseur unter dem Vorsitz des G.-M.-Directors zu konstituieren ist. § 5 Zu ihren Obliegenheiten gehört: mit dem G.-M.-Direktor zu prüfen und zu bestimmen, welche Singstücke sich zur Aufnahme auf das allgemeine Repertorium eignen, die von dem G.-M.-Direktor ausgehenden Vorschläge mit demselben vor der Beförderung an die G.-Intendantur zu beraten. § 9 Da bei den hiesigen Theatern 2 feststehende Tage in jeder Woche zur Aufführung von Gesangsstücken bestimmt werden, so muß die Musikdirektion zu deren Ausfüllung wöchentlich einen 2fachen Vorschlag bei der G.-Intendantur vorlegen, und letztere hat zu bestimmen, welche von den vorgeschlagenen Stücken zur Aufführung kommen sollen. In Absicht der auf diese Weise für die Woche bestimmten Stücke darf nur in Fällen absoluter Unmöglichkeit der Aufführung eine Abänderung getroffen werden. Die Beurteilung der Notwendigkeit einer Abweichung im letzteren Falle und die Bestimmung der in ihm zu substituierenden Stücke steht dem G.-M.-Direktor zu.

Berlin, d. 26. 9. 21.

(L. S.)

gez. Fr. Wilhelm.

Die Appellation auf diese Instruktion kam den geheimen Absichten Sp.'s höchst gelegen; was die Annahme eines neuen Werkes anbetreffe, so sei Brühl an den Vorschlag dieses Comité's der six artistes gebunden. Diese Proposition sei bisher ausgeblieben, daher wüßten sie formell alle nichts von der Euryanthe: „je dois soumettre à la décision de la Direction générale de Musique l'admission au repertoire de tout ouvrage nouveau; et il est même défendu à M<sup>r</sup> l'Intendant général de faire l'acquisition ou l'achat d'un ouvrage quelconque, s'il ne lui est point préalablement proposé et demandé par écrit par cette Direction. Hors, comme la proposition ni la demande de la partition d'Euryanthe ne lui a pas été encore faite, ni de vive voix, ni par écrit, attendu que nous étions engagés avec M<sup>r</sup> Spohr avant l'apparition de votre opéra, il en résulte que nous ne possédons pas votre partition, que nous ne la connoissons pas, et que par conséquent nous n'avons pu prendre aucune délibération sur sa prompte exécution sur notre théâtre“.

überein, ausgenommen ein Artikel: „un peu exagéré, inseré par les bienveillans offices de celui, au quel je dois une spirituelle satyre en vers contre Olimpie et la proscription de mon nom de la gazette de Vosse, à moins qu'il ne s'agisse de le maltraiter!“ — Der festgelegte Plan der Aufführungen bestimme ferner, daß *Cortez*, *Othello*, *Medea* von Cherubini (Madame Milder voulant la jouer avant son départ par congé), *Gazza ladra* von Rossini, *Le Prince Riquet* von Blume, *Les Rosières* von Herold vorerst gegeben werden müssen. Die Seidler . . . surtout se trouvant après une très longue maladie hors d'état d'exécuter, étudier et répéter de grands rôles et de grands ouvrages. Brühl selbst wolle vor dem Herbst keine große Oper à cause des dépenses geben.

W. teilte diesen Brief auszugsweise am 12. April 1824 dem General-Intendanten Brühl mit. Zu stolz, „sich eine Aufführung zu erbetteln“, schrieb W. unter demselben Datum an Sp. einen Brief, in dem er seine volle künstlerische Würde wahrte, frei von jeder kriecherischen Devotion der Ansicht Ausdruck verlieh, daß aus der Tatsache der seit „Jahr und Tag“ geschehenen Annahme der Oper durch Brühl die Konsequenzen rücksichtlich ihrer Aufführung längst hätten gezogen sein müssen. Der Brief ist nicht bloß ein anerkanntes Dokument für die schriftstellerische Gewandtheit W.'s, sondern auch für sein überaus taktvolles, sich in den Grenzen konventioneller Höflichkeit haltendes Benehmen in dieser heiklen Angelegenheit. W. erwidert am Anfang die Klattisen Sp.'s mit aufrichtigem Herzen. „Ich zolle dem Schöpfer der *Westalin* nur den Tribut der Achtung, die ihm jeder Künstler schuldig ist“. Über die der General-Musikdirektion durch die Instruktion vom 26. Sept. 1821 vindizierte prädominierende Stellung den Entscheidungen der General-Intendantur gegenüber, drückt W. seine unverhohlene Bewunderung aus: es sei „nirgend und nie“ zur Kenntnis des Publikums gebracht worden, daß der General-Intendant betreffs der Erwerbung, des Ankaufs eines Werkes dermaßen an einen schriftlichen (par écrit) und vorgängigen (préalablement) Vorschlag einer Musikdirektion gebunden sei. Er wolle Sp.'s die eigene Initiative hemmende Reverenz vor einer autorité Supérieure, die ihm sein Amtsgelühl eingebe, nicht kritisieren, da er sich in diesem Falle die Mißbilligung Brühls zuziehen würde. Alle Welt und er selbst (W.) habe bisher die autorité Supérieure in der General-Intendantur gesehen. Hat Brühl die Oper „seit Jahr und Tag“ angenommen, hat Sp. selbst von seinem opus la haute opinion, die einem Werke zukomme, das seinen Namen trage, wie er (Sp.) zweimal versichere — was könnte dann der Aufführung sonst noch hindernd im Wege stehen, „welcher dieser sechs geehrten Herrn wird sich nicht für verpflichtet halten, sein Urteil dem übrigen zu unterwerfen?“ Sollte Brühl seine Kompetenzen irgendwie überschritten haben, so komme es diesem allein zu, dies zu vertreten. In eine Diskussion über fremde Dienstverhältnisse wolle er sich nicht einmischen. W. gibt zu, daß vieles gegen *Euryanthe* geschrieben sei, aber eben so vieles zu Gunsten der Oper, was aber ihm selber (Sp.) vorenthalten worden sei. Seine Anhänger glauben zweifellos dem Herrn General-Musikdirektor „angenehm zu erscheinen, wenn sie ihm Unangenehmes von mir berichten“. Eine Satire in Versen gegen *Olimpia* kenne er nicht, ebensowenig als den Verfasser jenes „article exagéré“<sup>1</sup>. Er sehe nicht ein, in welchem Kaufalkonner

<sup>1</sup> Der Verfasser der „Lebensbeschreibung“, I. II, S. 561, der Sohn W.'s, glaubt sich den un-

diese Satirenangelegenheit mit der Frage der Aufführung stehe. Gefallen oder Nichtgefallen eines Werkes an einem Ort entscheide noch lange nicht über seinen Wert. Man sehe auf die Mißerfolge Figaros in Wien, der Olympia in Paris, des Don Juan in Frankfurt bei ihrem ersten Erscheinen, aber wie hoch stehen diese Werke jetzt in der Meinung der Öffentlichkeit! Die Euryanthe habe in Dresden sehr gefallen; er sei in vier Vorstellungen vierzehnmal vorgerufen worden. Die übrigen Hindernisse erkennt W. nicht für stichhaltig an, denn Euryanthe sei keineswegs auf einen großen Dekorationsaufwand berechnet; auch wisse er, daß Brühl sein langjähriger Freund sei, Sp. ihn öfters seiner eigenen Sympathien versichert habe, daß das Berliner Publikum vom Freischütz her, ihn „durch seine ununterbrochene Nachsicht verwöhnt“ habe.

Bald darauf (an einem Sonnabend) sandte Lichtenstein die beiden Aktenstücke (nebst dem Begleitbrief W.'s) an Brühl, und am Montag erhielt er einen Brief Brühls vom 19. April 1824, den er sofort am 26. April an W. schickte, den dieser aber erst am 30. April erhielt. In diesem Schreiben gab Brühl zu, daß W.'s Brief, der „in extracto die größte Publicität“ verdiene, ganz vortrefflich „auf den Mann (Sp.) berechnet“ sei, aber im Falle seines Bekanntwerdens, W. „für allzugroße Zuversicht auf seinen eigenen Wert“ ausgelegt werden dürfte. Einen Teil der über Euryanthe geführten Korrespondenz (mit Sp.) legte Brühl diesem Brief an Lichtenstein bei, um diesem einen Begriff davon zu geben, welchen groben Invektiven er immer ausgesetzt sei, wenn er seine künstlerischen Absichten zum Heil der Kunst durchsetzen wolle. Brühl gibt zu, daß „in der unglücklichen Dienst-Instruktion“ allerdings stehe, daß er keine Partitur kaufen dürfe, ohne daß sie vorher von seiten der General-

---

antastbaren Ruf reiner Objektivität dadurch zu sichern, daß er mit Bezug auf diese Worte des Vaters sagte: W. habe sich „Blößen gegeben“, indem er von dem ihm notorisch bekannten Gedichte, das am Abend der ersten Aufführung des Freischütz in Berlin erschienen war, nichts zu wissen vorgab. Wir müssen hier den Vater gegen den Vorwurf des Sohnes verteidigen. Jedenfalls wird dieser durch die nackten Tatsachen entkräftet. Nimmt Sp. auf jenes bekannte Gedicht, in dem er eine spirituelle satire en vers contre l'Olimpie sieht, wirklich Bezug, was kaum zu bezweifeln ist, so ist W. wohlberechtigt zu sagen: „er kenne eine Satire in Versen gegen die D. nicht“, — da er eine solche in jenem Gedicht nicht gefunden habe, womit eben nicht gesagt ist, daß ihm jenes Gedicht an und für sich unbekannt gewesen sei. Seine Bekanntschaft mit diesem Flugblatt wollte W. nicht ableugnen, da er, was übrigens Sp. bekannt geworden sein muß, am Tage nach der ersten Freischütz-Aufführung in Berliner Blättern einen Aufsatz veröffentlichte, aus dem hervorgeht, daß er durch die Schlussworte jenes Gedichts: „Und wenn es auch keinen Elephanten gilt, du jagst wohl nach anderem, edlerem Wild!“ aufs peinlichste berührt worden sei, daß er die darin enthaltene Satire gar nicht zu der seinigen gemacht habe, was unstreitig aus den bescheidenen Worten jenes Aufsatzes zu schließen ist: „Ich würde den Beifall nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte, was hoch zu ehren ist. Ein Witzspiel, das einem berühmten Mann kaum ein Madelstich sein kann, muß, in dieser Weise für mich gesprochen, mehr verwunden als ein Dolchstich. Und wahrlich, bei der Vergleichung mit dem Elephanten könnten meine armen Eulen und anderen harmlosen Geschöpfe sehr zu kurz kommen“.

Wie Max, der Sohn, den Eindruck von des Vaters Verhalten in den unerquicklichen Verhandlungen über die Aufführung der Euryanthe als „keinen durchaus nur vorteilhaften für W.“ bezeichnen kann, ist uns unerfindlich, besonders da diese Verhandlungen und Vorgänge in der Lebensbeschreibung sonst in allen wesentlichen Punkten den historischen Tatsachen entsprechend mit objektiver Treue wiedergegeben sind. Wie unangenehm und fatal dieser Schriftwechsel mit Sp. W. gewesen sein muß, geht übrigens aus den Worten hervor, die er am 12. April 1824 in jenem Begleit Schreiben an Lichtenstein richtet, das den Abschriften der beiden Briefe für seinen Freund beigelegt war: „Wie würdigt solche Kazbalgerey (sic!) die Kunst und die Künstler herab. Wie hasse ich alle auf solchem Wege zu erlangende Celebrität, und wie heilig ist mir das stille, verborgene Wirken der Kunst“.

musikdirektion die Approbation gefunden hätte. Im Fall Euryanthe glaube er aber völlig im Recht zu sein, da er „die Oper zwar bestellt, aber noch nicht honoriert habe“. (Er setzt hinzu: bei einem Werk W.'s kann über die Annahme wohl kaum ein Zweifel sein.)

Auf solche spitzfindigen juristischen Distinktionen muß sich der Generalintendant einlassen, um sein Recht den Anmaßungen Sp.'s gegenüber zu behaupten. Brühl versichert, die Apologie W.'s mit aller Kraft zu vertreten, solange er „in diesen schmutzigen Thespis-Karren eingespannt“ sei.

Die erwähnten Aktenstücke der Korrespondenz über Euryanthe wollte nun Lichtenstein W. übersenden, da er annahm, daß es wohl die Meinung sei, W. solle sie lesen. Lichtenstein trug aber Bedenken, sie dem weiteren Freundeskreis W.'s (Wollank, Hellwig) bekannt zu geben und zögerte mit der Absendung. Da verlangte Brühl die Korrespondenz durch einen Boten zurück, und Lichtenstein mußte willfahren. Er tat es in dem Glauben, daß die Sache in ein neues Stadium eingetreten sei, das eine Verwirklichung der W.'schen Absichten erhoffen ließe. Lichtenstein wollte seinen Freund aber nicht über den Hauptinhalt dieser amtlichen Korrespondenz im Dunkeln lassen und daher teilte er in dem am 26. April abgesandten Brief W. die Hauptgedanken dieser Korrespondenz mit, die er aus dem Gedächtnis schon am Donnerstag vorher, also am 22. April, schriftlich fixiert hatte.

Die an Brühl zurückgesandte Korrespondenz umfaßte: 1. einen Brief Brühls an Sp. vom 5. April, in dem Brühl erklärte, daß er durch den stürmischen Beifall, den Euryanthe in Dresden gefunden habe, sich zur baldigen Szenierung derselben in Berlin bestimmt sehe. Er sende der Generalmusikdirektion die Partitur „zur Ansicht“, nicht zur Prüfung, nicht zur Debatte über Annahme oder Nichtannahme; denn eine „Prüfung“ komme bei einem Werk W.'s nicht in Frage. Die Oper verspreche der Kasse viel Einnahme und verursache keine Kosten. 2. Die Antwort Sp.'s vom 9. April: Eine Kritik der Euryanthe liege der Generalmusikdirektion völlig fern: Comment avez-vous pu croire que nous aurions cette audace? Durch den Ankauf der Partitur habe Brühl sich einer Übertretung von § 5 und § 7 der Königl. Instruktion schuldig gemacht, da ein Antrag von Seiten der Generalmusikdirektion nicht vorgelegen habe. Durch das Mitkaufen der Stimmen habe er „in diesem Fall die armen Kopisten“ außer Brot gesetzt. Die Proben können nicht beginnen, denn Majestät habe ihm (Sp.) mündlich befohlen, Elisabeth und die Gazza ladra sofort einzustudieren. Mit Spohr liege ein Engagement wegen der Jeffonda vor. (Brühl erklärt dies in einer eigenhändigen Anmerkung als grobe Unwahrheit.) Er sende die Partitur zurück, lehne jede Verantwortung ab, indem er den ganzen Handel dem Fürsten Wittgenstein<sup>1</sup> zur Entscheidung vorlegen wolle.

Wie zeigt sich Sp. hier als unerbittlicher Wächter starrer Gesetzesparagrafen, wie bringt die Angst, daß die aufsteigende Sonne W.'s seinen Ruhm verdunkeln könne (und dabei spricht W. selbst immer von seinem „bösen Stern“) die Regungen seines guten Herzens, das er doch im Grunde besaß, zum Verstummen!

<sup>1</sup> Fürst Wittgenstein (Hausminister) hatte im Januar 1824 die Partitur der Euryanthe an Brühl gesandt. Er war ein herrschsüchtiger Charakter. Seine Verfügungen, auch in der Sache Euryanthe, sind ein wahres Muster bürokratischen Hochmuts und zynischer Gleichgiltigkeit gegen alles, was mit dem idealen Beruf der Bühne zusammenhängt. (Vgl. Gumprecht, Segner Spontinis, in „Musikal. Charakterbilder“, Leipzig 1869 u. 83 [2. Aufl.], S. 102.)

Am 20. April (Dienstag) war Lichtenstein bei Madame Beer zum Besuch gewesen, aus deren Munde hatte er erfahren, Sp. habe dem Fürsten, um seinen guten Willen zu zeigen, die Euryanthe für den Geburtstag des Königs (3. August) vorgeschlagen. Im Falle der Nichtgenehmigung solle sie im Juli, spätestens im August gegeben werden. W. möge sie selbst einstudieren, wenigstens zu den letzten Proben kommen. „Mehr könne er doch nicht tun“.

Madame Beer lud Lichtenstein auf Sonntag, den 25. April zum Diner ein, damit er in die Lage versetzt werde, diese Versicherungen aus Sp.'s eigenem Munde zu hören, womöglich ihm „ins Gewissen zu reden“. Sp. zeigte sich gegen den Freund und Unterhändler W.'s sehr freundlich, vermied es aber geflissentlich, die Sprache auf interne Dienstangelegenheiten zu bringen, obwohl Madame Beer mehrmals dazu aufforderte, bzw. die Gelegenheit bot, — sie, die bei aller Vorliebe für Sp. doch W. zu seinem Recht verhelfen wollte.

Die Frage der Aufführung der Euryanthe gab nun zu vielen Diskussionen im Publikum Veranlassung; das Für und Wider wurde nach allen Richtungen hin in der breiten Öffentlichkeit ventilirt. Brühl soll, wie einige versichern, den Abschied gefordert haben — ebenso Sp. Der Zwiespalt war bis zur Siedehitze gediehen. Sp. wird von den weiteren Anhängern der W.'schen Partei völlig ins Unrecht gesetzt, allgemein getadelt, besonders von solchen, die keinen Einblick in den wahren Sachverhalt hatten. Die Parteileidenschaft ließ ihre Abneigung gegen Sp. und seine Clique bis zum Übermaß anschwellen. Dies alles kam dem Ruf, der der Euryanthe vorausging, zu gute. Man glaubte allgemein, der krasse Neid wolle dem Publikum einen herrlichen Genuß vorenthalten, und „solches rächt das Publikum schwer“ (vgl. Brief Lichtensteins vom 26. April). Als Olimpia am 26. April (Montag) aufgeführt wurde (bei vollem Hause), rührte sich keine Hand zum Beifall, es sei denn bei den Balletts, „worüber die Milder höchst verdrießlich“ wurde. Soweit kann Parteileidenschaft das Kunsturteil trüben! Die Unternehmer des neuen Königstädtischen Theaters fingen schon an, aus diesem Widerstreit der Kunstinteressen Kapital zu schlagen; sie erhofften aus dem erwarteten Sturz des Grafen Brühl für ihr Unternehmen die besten Vorteile.

In dem Schreiben vom 26. April rät Lichtenstein seinem Freunde, zunächst eine abwartende Stellung einzunehmen. Die Zeit werde vieles klären, zu dessen vollem Verständnis die in der Tiefe schlummernden psychologischen Motive zurzeit nicht ersichtlich seien. Eine Diskussion des augenblicklichen Standes der Euryanthe-Angelegenheit in der breiten Öffentlichkeit würde einerseits zeigen, daß das Publikum in Verkenntung der wahren Sachlage gehässiger gegen Sp. vorgehe, „als er es verdiene“, würde aber andererseits die Gemüter nur erhitzen und den Bruch unheilbar machen. In einem Brief vom 11. Mai 1824, den W. am 16. Mai erhielt und am 17. Mai von Hosterwitz aus beantwortete, teilte Lichtenstein seinem Freunde in einer Beilage den merkwürdigen, von Sp. in der „Haude- und Spenerschen Zeitung“ vom 11. Mai veröffentlichten Artikel vom 3. Mai mit, mit dem die Euryanthe-Angelegenheit in ein neues Stadium trat. Er findet sich in der Lebensbeschreibung S. 564/65 abgedruckt und hat den Hauptzügen nach folgenden Wortlaut:

Auf Ersuchen teilen wir dem Publikum Nachstehendes mit: Verhandlung der Generalmusikdirektion. — Schon vor mehreren Monaten hatte ich die Ehre, Ihnen



den Plan mitzuteilen, daß die Opern Euryanthe, Jessonda u. a. nach und nach in Szene gesetzt werden sollten. Durch nähere Bestimmung vom 7. vorigen Monats (gleich nach dem Eingang der Partitur zur Euryanthe) ersuchte ich hierauf Kapellmeister Seidel, sich unmittelbar mit dieser Partitur zu beschäftigen, die demselben alsbald zugestellt ward, um künftig die Proben zu dirigieren. Dem Regisseur Blume gab ich zugleich Instruktionen zu derselben Zeit, als wir die Oper empfangen hatten, welche ich unverzüglich dem General-Intendanten übergeben habe, da ich sie nicht der durch die Dienst-Instruktion für gewöhnlich angeordneten Prüfung unterwerfen wollte, weil der Name Weber mir als die sicherste Bürgschaft für das Verdienstliche des Werkes gilt. Die Rollenbesetzung ist, wie Sie wissen, von Weber selbst bezeichnet worden, worüber mir Seidel die Mitteilung von Brühl vor 12 Tagen übergeben hat. Infolge des 6. Artikels der Dienst-Instruktion ersuche ich Sie um die Bestätigung dieser verschiedenen Umstände durch Ihre Unterschrift, damit dieselben unter die Beschlüsse der General-Musik-Direktion aufgenommen und dem General-Intendanten (aus Beweggründen, die ihm bekannt sind) mit der Bitte zugesandt werden können, höheren Orts den Plan zur Aufführung folgender Opern in der angegebenen Folge vorzulegen und Genehmigung einzuholen: 1. Elisabeth von Rossini, 2. Euryanthe von Weber, 3. Prinz Riquet von Blume, 4. La neige von Auber, 5. Blaubart von Grétry, 6. Die diebische Elster von Rossini, 7. Medea von Cherubini, 8. Jessonda von Spohr, 9. Alcidor von Spontini, 10. Valentine von Mailand, von Méhul, 11. Mantano von Berton.

Berlin, den 3. Mai 1824.

Spontini.

Unterzeichnet: Seidel. Schneider. C. Moeser. C. A. Seidler. Bohrer. Blume.

Mit dieser Bekanntmachung verließ Sp. leider den Weg rein formeller Behandlung der Euryanthe-Angelegenheit, den er bisher so trefflich innegehalten und womit er seine wahren Absichten so meisterlich zu verhüllen verstanden hatte. Was ihn allein bewog, zu diesem illegalen Mittel der Veröffentlichung eines Abschnitts der mündlichen Verhandlungen der Generalmusikdirektion — ohne Vorwissen seiner Kollegen — und der Einmischung offenbar, ihm später nachgewiesener Unwahrheiten, bzw. der Verschleierung oder Entstellung gewisser Tatsachen zu greifen, war die Furcht, er könne in den Augen des Publikums als der eigentliche Hintertreiber der Aufführung und als des niedrigen Künstlerneides fähig angesehen werden — ein Gedanke, der ihn aufs tiefste beunruhigte und ihn dazu trieb, sich unter allen Umständen — und wenn es auf Kosten der Wahrheit geschah — bei der großen Masse „weiß zu brennen“ und sich in das Licht zu setzen, als sei er stets der eifrigste Betreiber der Euryanthe-Sache gewesen. Der Druck der öffentlichen Meinung, der so sichtlich nach einer baldigen Aufführung verlangte, war seiner geheimen Absicht, dem Ruhm W.'s durch eine übereilte Inszenierung Abbruch zu tun, höchst willkommen. Zwei Hauptdarstellern, Bader und Madame Seidler, war der Urlaub gewährt; er begann in acht Wochen. Die zweite Primadonna, Schulz, konnte höchstens noch zwei Monate singen: ihre gesegneten Umstände gestatteten ihr ein längeres öffentliches Auftreten kaum; kurz, alle möglichen Umstände schienen zusammenzuwirken, gerade durch eine schnelle Inszenierung, die Oper, nachdem sie einige Male gegeben, später vom Spielplan absetzen zu müssen. Sp. konnte eben, wo es sich um die Wahrung seines Künstler Ruhms und seiner Künstlerexistenz und -ehre handelte, dem ihm damals schon in hohem Grade anhängenden Ruhm diplomatischer Geschicklichkeit (oder besser: Hinterlist) völlig Genüge tun. Dies fiel seiner zur Intrige

neigenden Natur nicht schwer. Ein Stück Jesuitismus haftete unleugbar seinem Charakter an. Er war von seiner Künstlermission für die Welt aufs tiefste überzeugt — kein Mittel wollte er verschmähen, wenn es galt, den edlen Zweck zu erfüllen, d. h. jene Mission zu Ehren zu bringen zum Heil der Kunst, aber auch zu eignem Ruhm.

Nur allmählich dämmerte der um W. sich scharenden Gegenpartei etwas davon auf, was eigentlich die Bekanntmachung Sp.'s bezweckte. Lichtenstein spricht im Begleitschreiben vom 11. Mai von einem „gewagten Spiel des Ritters<sup>1</sup>“, von einer sonderbaren „Verblendung“, die ihn in einer so „groben Lüge“ den Weg einer „feinen Intrigue“ gehen ließ. Er gesteht, daß „viele Zwecke dieser Bekanntmachung“ deutlich seien, andere aber versteckt liegen, manches darin ihm auch „in diesem Augenblick rätselhaft“ sei. Auch sei die Spitze der Veröffentlichung weniger gegen W., als vielmehr gegen Brühl gerichtet. Er hoffe, in kurzer Zeit sich Informationen zu verschaffen, die in dieser Sache, die von der W.'s nicht zu trennen sei, ihn tiefer blicken ließen und glaube, daß der Zeitpunkt zur Drucklegung seiner Korrespondenz mit Sp. nun wohl gekommen sei.

Am 17. Mai erwähnt W. in seinem Brief an Lichtenstein eine Antwort Sp.'s (auf W.'s Brief an Sp. vom 12. April), die zwar „ausgesuchteste Artigkeiten“ enthalte, aber doch „spizig und erbittert“ sei, insofern sie erkennen lasse, daß sein Brief vom 12. April die von ihm beabsichtigte Wirkung nicht verfehlt habe. Sp. drehe sich um lauter Nebendinge, und im Postskriptum bringe er „die Hauptsache“, nämlich den Vorwurf, daß er (W.) etwas mehr Eifer habe zeigen sollen, Olympia in Dresden aufzuführen! W. verfaßte eine Entgegnung auf diesen Sp.'schen Brief (den er am 1. Mai erhielt) und teilte in dem Brief vom 17. Mai Lichtenstein mit, daß er diese Korrespondenz mit Sp. (Sp.'s Brief und die Entgegnung) in Abschrift ihm nächstens zusenden werde. Unter den Papieren Lichtensteins findet sich diese versprochene Abschrift aber nicht. Diese „Entgegnung“ (die wohl verloren gegangen ist) überging — wie aus den Andeutungen hervorgeht, die W. im Brief vom 17. Mai Lichtenstein im voraus gibt — viele von Sp. berührten oder zum Zweck der Ablenkung neu hervorgeholten Dinge ganz und stellte in betreff der Aufführung keine weiteren direkten Anforderungen. Die Zeitungsannonce findet W. „höchst merkwürdig, unverschämt dreist und unflug“, glaubt aber daraus keinen Anlaß nehmen zu sollen, zur Drucklegung der Korrespondenz zu schreiten. Er hält es für das Ratsamste, den Artikel zu ignorieren und überläßt es Brühl, die darin enthaltenen Unwahrheiten aufzudecken, da er durch seine eigenen mit Sp. gewechselten Noten, als auch durch den ihm zugesandten offiziellen Teil des ersten Sp.'schen Briefes das Material zur Rettifizierung vollauf besitze. W. will nichts „erzwingen oder erstürmen“, öffentliche Angriffe auf seine Person findet W. in dem Zeitungsartikel nicht — nichts, was ihn „zur Notwehr“ veranlassen könne.

J. P. Schmidt schickt W. ebenfalls die Zeitungsartikel; man sieht, wie der nächste Freundeskreis W.'s immer auf der Lauer lag, ja nicht irgendwie die Gerechtfame W.'s zu verfäumen. W. sah voraus, daß die auf den 3. August in Aussicht genommene Aufführung nicht stattfinden werde, da ihm bekannt war, daß die

<sup>1</sup> Sp. führte als Chevalier de l'ordre royal de la légion d'honneur diesen Titel.

Schulz Anfang August ihren Urlaub antreten würde. Er plante für Anfang Juli eine Badereise nach Marienbad, darauf Acht gebend, daß Sp. nichts von seiner Intention erführe, damit dieser nicht einen Stoff zu Ausflüchten und Hindernissen finde! W. bedauerte aufs tiefste die Lage, in die sein Freund Brühl durch die Veröffentlichung Sp.'s hineingeführt worden sei. Holtei hatte eine bittere Satire gegen Sp. der Abendzeitung eingesandt, W. verhinderte aber den Abdruck, „um nicht mehr Öl ins Feuer zu gießen“. Übrigens legte W. den Versprechungen und Freundschaftsversicherungen, die Sp. in bezug auf W. an Madame Beer adressiert hatte, kein Gewicht bei. Er hielt sie für „nichtsagende Redensarten“ und Komplimente. Auch war W. mit der Übertragung der Einstudierung an Seidel nicht einverstanden. Wenn auch W. versichert (17. Mai), daß ihn die „Berliner Historie“ nicht im geringsten mehr ärgere, so muß man dies als eine den Freund beruhigende Phrase ansehen, der ja an allem, was W. anging, das regste Interesse nahm, als wärs seine eigene Angelegenheit. In Wirklichkeit störte das Auf und Ab, das Hin- und Herschwanke der Euryanthe-Affäre dermaßen das Gleichgewicht seiner Seele, daß er die Arbeit an den „Pintos“ in dieser Zeit liegen lassen mußte (vgl. Brief vom 17. Mai).

Der Generalintendant, die Musikdirektoren und die Kapellmeister erließen eine das Verfahren Sp.'s desavouierende Gegenerklärung vom 3. bzw. 12. Mai, in der von seiten Brühls die Veröffentlichung der Verhandlung der General-Musikdirektion als einer internen Dienstangelegenheit als ungehörig und als ohne sein Vorwissen und seine Zustimmung erfolgt, gerügt wird (13. Mai), ebenfalls die Musikdirektoren F. L. Seidel, J. A. Schneider, Carl Blume usw. jene Veröffentlichung in Nr. III der Bosphorischen Zeitung als ohne ihr Wissen geschehen, bezeichnen (12. Mai). Diese Bekanntmachung vom 13. und 12. Mai übersendet Lichtenstein an W. am 15. Mai, nebst einer Abschrift des Schreibens von Brühl an die General-Musikdirektion vom 5. April 1824, in dem Brühl, als durch den stürmischen Beifall von Euryanthe in Dresden bestimmt, erklärt, er wolle die Oper unverzüglich im Frühjahr in Szene setzen lassen, und die Kosten der Aufführung als sehr gering hingestellt werden. In dem Begleitschreiben Lichtensteins an W. vom 15. Mai setzt Lichtenstein W. davon in Kenntnis, daß Brühl große Mühe gehabt habe, die Gegenerklärung in den Zeitungen unterzubringen, da die strenge Zensur jeden Ausfall gegen Sp. zu verhindern suchte. Aus diesem Schreiben geht auch hervor, daß die Zensur die Erklärung der Musikdirektoren vom 12. Mai gestrichen habe. Sp. wurde eilends von diesem unbotmäßigen Schritt der Musikdirektoren benachrichtigt; er lud sie unverzüglich vor und kanzelte sie gehörig herunter (am 14. Mai); sie krochen sämtlich zu Kreuz und baten demütig um Verzeihung. Versehentlich blieb die von der Zensur gestrichene Erklärung in einem Blatte stehen und gelangte so in die Öffentlichkeit, zum größten Erstaunen der Gegenpartei von Sp., die am 14. von seinem Siege über die Musikdirektoren Kenntnis genommen hatte. Sp. hatte die Stirn, zu behaupten, er stehe der Veröffentlichung vom 3. Mai gänzlich fern, obwohl das Manuskript, das er in Nr. 3 der Spenerschen Zeitung einrücken ließ, sämtliche Namensunterschriften als von seiner Hand hinzugefügt, enthielt. Brühl wird infolge des Ärgers mehrere Tage bettlägerig und seelisch deprimiert. Lichtenstein erwartet von W., daß er durch Veröffentlichung seiner Korrespondenz mit Sp. sich auf die Seite Brühls ostentatorisch stellt, damit das ganze Gewebe von Heuchelei und Unwahrheit aufgedeckt werde. Lichtenstein zweifelt keinen Augenblick,

daß der König, der sonst sich immer schützend vor Sp. stellte, bei seinem Gerechtigkeits-sinn, im Falle einer Einsichtnahme in die Aktenstücke, das Unrecht Sp.'s einsehen werde. Lichtenstein gibt W. umständlich eine Direktive, in welcher Reihenfolge die einzelnen Schriftstücke bekannt gegeben werden sollen, woraus dann deutlich die wahre Sachlage erkannt und die Unwahrheit des Protokolls vom 3. Mai in vollem Umfange ersichtlich werden würde. Auch Brühl wünscht eine baldige Klärung vor der Öffentlichkeit durch Veröffentlichung des gesamten Materials. Als angemessenen Platz für diese schlägt Lichtenstein W.'s Freundeskreise die Abendzeitung und „die elegante Welt“ in Dresden vor. Von hier sollen dann etwa ein Duzend Exemplare an Brühl geschickt werden, damit durch diesen „gewissen Personen, die noch nicht an den Hergang der Sache glauben wollen, die Augen geöffnet“ werden.

Die von Lichtenstein vorgeschlagene Publizierung gegen Sp. unterblieb auf ausdrückliches Verlangen W.'s, da Sp. ihn ja nicht direkt angegriffen habe. W. stellte sich „auf den Punkt eines kalten Zuschauers“ (vgl. Brief W.'s an L. vom 24. Mai) und sah die ganze Affäre als eine solche an, die nur das Verhältnis Brühls zu Sp. tangiere. Am 20. Mai schrieb W. an Sp. in beigebender und freundlicher Weise, wie er sich überhaupt in der Korrespondenz mit Sp. die größte Mäßigung auferlegte, ohne seinem Gegner allerdings den Vorwurf ersparen zu können, daß er doch eine leicht erkennbare Antipathie gegen die Aufführung der Euryanthe in Berlin hege. Um ein Mißverstehen von Seiten Sp.'s zu vermeiden, bediente W. sich in dieser Korrespondenz von „schlangenglatte Form“ der französischen Sprache, unter Beistand des geistvollen französischen Emigranten von Willers, wodurch aber der Ursprünglichkeit seiner Gedanken Abbruch getan und gerade durch den diplomatischen Ton, bei dem der Ausdruck den eigentlichen Gedankenkern verhüllte, dem Mißverständnis Tor und Tür geöffnet wurde. W. hoffte in dieser Zeit, sein Gegner werde sich durch Übereilung eine solche Blöße geben, daß alle Welt „seine wahre Gestalt“ erkennen werde. Darin sah W. sich freilich getäuscht; Sp. setzte sein fein eingefädertes Intrigenspiel fort und wußte seine eigentlichen Absichten so zu verhüllen, daß niemand es wagte, ihm ein feindliches Verhalten gegen W. vorzuwerfen. Denn seine Bemühungen, die Euryanthe-Aufführung im Juni zu ermöglichen, schienen ja das Gegenteil zu beweisen. Daß seine Propaganda (und die seiner Partei) für sein Benefiz vom 12. Mai nur von geringem Erfolg begleitet war, insofern dasselbe nur etwas mehr als die Hälfte des Ertrags vom Vorjahr einbrachte, erfüllte ihn mit Bitterkeit, bestärkte ihn noch mehr in dem Vorsatz, einen Erfolg der Euryanthe zu verhindern. Die Propaganda für sein Benefiz, das er gegen W. ausspielen wollte, erlitt gegen seinen Willen einen kleinen Stoß, der viel Stoff zum — Lachen gab: Ein junger Anhänger Sp.'s bringt Gubitz für den „Gesellschafter“ eine Lobeshymne auf Sp. Gubitz trägt Bedenken, den Aufsatz zu bringen, weil Sp. das Lob des Gesellschafters nicht gewohnt sei, dahinter eine Ironie wittern könne. Man möge ihm die Gewißheit verschaffen, daß Sp. sich nicht durch das Lob tangiert fühlen werde. Am selben Tage kommt der Autor zu Gubitz mit dem Aufsatz, unter den Sp. die Bemerkung geschrieben: Je consens que cet article soit inseré dans le Gesellschafter. Sp. — Gubitz läßt ihn mit dieser Bemerkung einrücken!

Sp. besteht nun darauf, die Euryanthe im Juni herauszubringen, verweigert der Seidler den Urlaub und setzt seine Anstalten für die Einstudierung eifrig fort.

Lichtenstein gibt in dem Brief vom 22. Mai an W. der Besorgnis Ausdruck: Die Seidler würde nach der zweiten Vorstellung fortgehen, die Schulz im August in die Wochen kommen, dann bliebe das Werk bis in den Herbst liegen, und Sp. würde dem Dinge den Schein geben, als unterblieben die weiteren Vorstellungen — weil es keinen Beifall gefunden!

W. durchfährt mit grobem, aber „glücklichen Fechterhieb“ Sp.'s Finten. Rasch entschließt er sich, von Brühl die Zurückstellung der Oper bis zu dem Zeitpunkt (Herbst) zu fordern, wo das Operpersonal wieder vollständig versammelt, Muße zur ruhigen Einstudierung, Zeit für die notwendigen Proben sein werde und Hoffnung auf eine ununterbrochene Fortsetzung der Vorstellungen gehegt werden könne. Lichtenstein stellt dem Grafen Brühl bei einem Besuch am 3. Juni 1824 (viermal trifft er ihn nicht zu Hause) in ausführlichem Vortrag die ganze Angelegenheit noch einmal dar und findet bei Brühl Anklang mit der Behauptung, daß die von Sp. betriebene Beschleunigung der Aufführung und das damit verbundene über das Knie brechen der Vorbereitung „den Succès der Oper“ sicher in Frage stellen werde. Auch übermittelt er dem Grafen den Entschluß W.'s, wodurch jener hocherfreut ist, ihm „ein Stein vom Herzen fällt“ (Max v. Weber). Brühl bittet, W. möge sobald wie möglich einen offiziellen Antrag auf Verschiebung der Oper bis zum Herbst einreichen, diesen mit der Tatsache motivieren, daß Herr Bader und die Seidel zu verreisen beabsichtigen, und dadurch eine Übereilung der Oper herbeigeführt werden werde usw. Über den Stand der Dinge berichtet ein Aufsatz im Morgenblatt, der insofern einen unangenehmen Eindruck bei W. hinterläßt, als seiner Meinung nach Sp. aus ihm den Vorwurf ableiten könne, als habe er (W.) Sp.'s Mitteilungen, die nur für ihn selber bestimmt seien, an die Öffentlichkeit gezogen. Die Angaben im Morgenblatt sollen nach dem Urteil W.'s den Tatsachen nicht ganz entsprochen haben. Über diesen Aufsatz berichtet Lichtenstein in einem Brief an W. vom 31. Mai d. J., den W. durch Würfel am 3. Juni erhielt. (Dieser Brief ist in der Brieffammlung nicht vorhanden.) Die Angelegenheit nimmt nun in der Weise ihren Fortgang, daß Brühl an die General-Musikdirektion am 11. Juni offiziell unter Beilegung des offiziellen Antrags von W. vom 8. Juni die Zurückziehung der Curyanthe, bzw. Verschiebung der Aufführung bis zum Herbst petitioniert. Die zwischen Brühl und W. durch die Vermittlung von Lichtenstein vereinbarten Gründe sind hier ausführlich mitgeteilt. Am demselben Tage (11. Juni) richtet Brühl an die oberste Instanz, den Fürsten Wittgenstein, ein Antragschreiben desselben Inhalts, nur mit eingehenderer Motivierung in kräftiger, bestimmter Fassung, der man es anmerkt, daß hier ein Freund W.'s spricht. Die Sympathie für W., die Brühl sonst in früheren amtlichen Schreiben zu verhüllen suchte, bricht hier unverhohlen hervor. Der Schluß enthält den Passus: „Die Folgen einer eiligen, unvollständigen Ausführung können für W. so unangenehm sein, daß er lieber die Partitur zurücknehmen würde, als seinen Ruf bei einer solchen Behandlung seines Werks aufs Spiel setzen“.

Am 14. Juni antwortet Sp. Mit Händen und Füßen sträubt er sich gegen die Zurücknahme. Dies sind die wesentlichen Züge seiner Antwort: Er beteuert zunächst seinen großen Eifer und sein tiefgehendes Interesse, das er von dem Augenblicke an, in dem er die Partitur erhalten habe, derselben entgegengebracht habe. Jetzt könne nichts zurückgenommen werden, da die Vorbereitungen schon zu weit vorgeschritten

seien. Die Tenorpartie habe nicht Bader, sondern Stümer<sup>1</sup>. Es sei zu erwarten, daß er sie ebenso gut singen werde wie den Mar im Freischütz, dessen Wiedergabe ja seinerzeit die volle Zufriedenheit W.'s errungen habe. Er versichert, daß die Urlaubsreise der Madame Seidler noch gar nicht bestimmt sei (allerdings eine offensbare Unwahrheit, denn der Urlaub war auf den 15. Juni festgesetzt und die Seidler hatte die betr. Kabinettsordre in der Tasche). Jedenfalls könne sie noch zweimal in der Euryanthe singen. Ende August stände ja ihr Wiederkommen in Aussicht, sollte die Schulz dann nicht mehr agieren können, werde die Eunike die Eglantine übernehmen. Er habe bereits soviel Verdruß von der Oper gehabt, daß er sich ferneren Tadel nicht mehr zuziehen könne. Der Triumph der Euryanthe sei ja im voraus im Morgenblatt ausposaunt worden, jetzt gebe es kein Zurück mehr. Der Spielplan für die anderen Opern, Alcidor usw., sei festgelegt; trete die Euryanthe jetzt zurück, könne sie vor dem Karneval nicht wieder aufgenommen werden. — Sechs Mitglieder der General-Musikdirektion (mit Ausnahme von Seidler und Bohrer) haben ihre Bestätigung unter die letztere Behauptung Sp.'s gesetzt.

Nachträglich schreibt noch Brühl an den Fürsten Wittgenstein, er nehme es auf sich, einen „halboffiziellen“ Artikel in die Zeitungen zu liefern, in dem gesagt werde, daß die Euryanthe auf den speziellen Wunsch W.'s wegen der Abreise der Hauptpersonen unter den Darstellenden bis zum Herbst zurückgestellt sei. Wittgenstein, von allen Seiten bestürmt, gibt am 15. Juni das Edikt: „W. die Partitur unbezahlt zurückzustellen“. Er handle ja mit dieser Anordnung im direkten Einverständnis mit W. Brühl bleibe es vorbehalten, zu beliebiger Zeit den Antrag für die Wiederaufnahme zu erneuern. Der Fürst kann nicht umhin, seine Genugtuung darüber auszudrücken, daß er nun endlich in die Lage komme, „seine Zufriedenheit darüber zu bezeugen, daß er von dieser traurigen und langweiligen Angelegenheit einstweilen nichts weiter höre“. Wittgenstein weist Brühl an, ihm vor Anknüpfung weiterer Verhandlungen mit W. über die Oper Bericht zu erstatten, „damit in der Sache nicht wieder so traurige Leidenschaftlichkeiten zum Vorschein kommen wie bisher“. Die von Brühl zum Zwecke der Aufklärung der öffentlichen Meinung beabsichtigte Publikation über den Verlauf der Sache unterbleibt auf kategorischen Befehl des Fürsten vom 23. Juni. Am 17. Juni informiert Brühl W. vom Aufschub. Die rüde Anordnung Wittgensteins kann der Graf bei seinen freundschaftlichen Gefühlen, die er für W. hegt, nicht wörtlich ausführen; Brühl wünscht, daß W. ihm gestatte, Partitur und Stimmen einstweilen im Archiv verschließen zu dürfen; auf das Honorar wolle W. bis zum Wiederhervorholen der Euryanthe verzichten. Eine schriftliche Erklärung hierüber bittet Brühl sich von W. ausdrücklich aus.

Sp. ist über die Entscheidung des Fürsten empört und gibt der Ansicht Ausdruck, daß der Fürst sie nicht aus Rücksicht auf Brühl, sondern nur aus egoistischen Gründen erlassen habe, um von der ihm lange unangenehm gewordenen Angelegenheit nicht länger behelligt zu werden. Brühl sieht die Entscheidung Wittgensteins als einen Sieg der Partei W.'s an. Das Sp.'sche Lager hat eine empfindliche Schlappe erlitten; die Freude „über den leider mißlungenen“ Erfolg der Oper, der sich viele

<sup>1</sup> Carl Stümer, geb. 1793 in Berlin, ausgezeichnete Tenorist, später Gesanglehrer am Hoftheater in Berlin, Schüler von Nighini und Zelter, † 27. Dez. 1866.

Gegner W.'s schon im voraus hingaben, blieb aus. Das Ansehen Sp.'s bei Hofe, dem (zum Teil) die Augen über das methodisch angelegte Doppelspiel des Ritters aufgehen, fällt; einige urteilen ganz laut „unglimpflich“ über ihn.

So wurde denn die fein eingefädelte und mit diplomatischer, an Heuchelei grenzender Raffiniertheit ins Werk gesetzte Intrigue Sp.'s gegen W. noch im letzten Augenblick zu Schanden gemacht. Seidler war es gewesen, der W. durch Lichtenstein die ränkevollen Nachenschaften Sp.'s hinterbrachte, und ihn von seinen geheimen Absichten in Kenntnis setzte, so daß die W.'sche Partei noch rechtzeitig dagegen operieren konnte. Sp. mußte in einem der letzten Junibriefe gestehen, daß bis zum 11. noch keine Probe stattgefunden habe, und am 6. Juli sollte Euryanthe bereits in Szene gehen! Brühl gab Sp. zu verstehen, daß das treffliche Dresdner Orchester unter W.'s Leitung nahe an zwanzig Proben gehabt habe, ehe Euryanthe reif zur Aufführung geworden sei, und daß, wenn er (Sp.) auf seinen (Brühls) Antrag vom 5. April gleich eingegangen wäre, die Euryanthe jetzt längst gegeben sein könnte! Die einzige Voraussetzung hierfür wäre die Zurückstellung der Elisabeth gewesen, „die jetzt schon dreimal bei leerem Hause gegeben worden sei“. Die Seidler wollte der Sache W.'s dadurch dienen (vgl. Brief von Holtei an Winkler vom 20. Juni 1824), daß sie von ihrem Urlaub ein Drittel fahren lassen wollte, „so daß sie später gegangen und im August dann wieder zurück gewesen wäre“; aber Sp. wies dieses zurück: er erklärte kategorisch, sie müsse den Urlaub am 15. Juli antreten und volle drei Monate wegbleiben! Diesen Befehl sah W. als deutlichen, unzweifelbaren Beweis für die „Schändlichkeit“ seines Planes an, die Euryanthe zu Fall zu bringen.

In der Abendzeitung (1824, S. 612) erschien eine von W. selbst verfaßte Erklärung: „Über die Aufführung der Oper Euryanthe vom C. M. v. Weber in Berlin“ vom 23. Juni 1824, die die Ansichten, „die schon eine für W. nachteilige“ Schwankung<sup>1</sup> zu machen begannen, wieder zurecht rückte. Um Raum zu sparen, setze ich sie nicht hierher, sondern verweise auf Lebensbild, Bd. II, S. 568/69. Hier werden die Gründe in objektiver, von jeder Parteiliebe sich freihaltender Weise vor dem öffentlichen Urteil ausgebreitet, die das Ersuchen W.'s um Zurückstellung der Euryanthe rechtfertigen: Ein Einstudieren eines solchen Werkes wie Euryanthe — hierbei appelliert W. an die Erfahrung des kunstverständigen Berliner Publikums — in achtzehn Tagen sei unmöglich, und die unausbleibliche Konsequenz werde der Sturz des Werkes sein. Die Erklärung enthält am Schluß eine Rektifizierung Sp.'s, wonach die Rollenbesetzung nicht nach dem Willen W.'s geschah, was letzteres Sp. behauptete. Der Graf überreicht W. am 29. August sämtliche Aktenstücke, „welche vorzüglich durch die Sp.'schen Schlechtigkeiten in bezug auf Euryanthe entstanden sind“ mit der Bitte um Wahrung der Discretion und baldige Zurücksendung — ein Beweis der unwandelbaren Sympathie Brühls für W. W. erwidert diese Freundschaftsbezeugung seinerseits mit der Mitteilung der Sp.'schen an ihn gerichteten Briefe (wo-

<sup>1</sup> Die Familie Meyerbeer z. B. konnte in dieser Sache zuletzt gar nicht klar sehen, da sie unter dem Eindruck von Sp.'s natürlich sein eigenes Verhalten in das beste Licht stellenden Mitteilungen, sowie der auf die Euryanthe-Sache bezüglichen, ihr von Sp. mitgeteilten Korrespondenz stand, die ihr aber nur soweit zuging, als sie daraus Sp.'s Eifer für die schleunige Aufführung erkennen sollte. Da die Beers Brühls Einspruch gar nicht begriffen, fiel Lichtenstein die Aufgabe zu, sie aufzuklären (vgl. die Aufforderung hierzu von W. im Brief an Lichtenstein vom 24. Juni 1824).

für sich Brühl von Seifersdorf aus am 5. Sept. bedankt), die Brühl den Seufzer auspressen: „Welches Unglück für mich, mit solchem schlechten Narren verkehren zu müssen“.

Wenn Max v. Weber in seinem „Lebensbild“, S. 569 sagt: „Die Partitur der Euryanthe kehrte Ende Juni aus Berlin in W.'s Portefeuille zurück“, so ist dies offenbar ein Irrtum. W. wußte lange nichts vom Verbleib der Partitur. Er kümmerte sich auch nicht darum. Auf das Schreiben W.'s an Brühl, das er auf den Wunsch des letzteren und Lichtensteins verfaßte, und in dem er die Niederlegung der Partitur im Archiv erbat — das Datum kann nicht angegeben werden, da dieser Brief in der Brieffammlung sich nicht mehr vorfindet — erhielt W. keine Antwort. Wohl mag er im Glauben gelebt haben, seiner Bitte sei entsprochen worden, und die Partitur ins Archiv aufgenommen. Anfang September erfuhr er aber, daß die Partitur seit längerer Zeit Lichtenstein zugestellt worden sei. Es war W. aber nicht klar, ob sein Freund Lichtenstein sie offiziell oder nur zur Ansicht erhalten habe. W. fragt am 6. Sept. Lichtenstein deshalb an. Welche Antwort er darauf erhielt, wissen wir nicht. Am 2. Dezember 1824 findet eine Zusammenkunft zwischen Brühl und W. in Dresden statt. W. bittet freimütig, Brühl möge ihm nicht zürnen, wenn er genötigt sein sollte, den Intendanten scheinbar in ihm anzugreifen, und zwar in puncto der Rücksendung der Partitur, von der Brühl ihm (W.) nichts mitgeteilt, während Sp. ihm gegenüber die Rücksendung als auf des Fürsten Wittgenstein Befehl hingestellt habe. Brühl: Dies würde ihr langjähriges, gegenseitiges Freundschaftsverhältnis nicht beeinträchtigen. Eine offizielle Rücksendung der Partitur wäre nicht statthaft gewesen, da sie den Gepflogenheiten des am Hoftheater herrschenden amtlichen Verkehrsmodus widersprochen hätte, da er sie ja früher bestimmt angenommen habe. — Schriftlich und mündlich hatte Brühl dies auch dem Fürsten gegenüber verfochten, so daß dieser schließlich auf die Ausführung seines Befehls verzichtete.

Noch einmal versucht Sp. die Gunst des Publikums zu erringen und sich den Anschein zu geben, als sei er der eifrigste Protektor der W.'schen Kunst: in Nr. 233 des „Freimütigen“ vom 20. November und in Nr. 46 der Berliner Musikal. Zeitung vom 17. November erscheint eine von Sp. inspirierte Notiz, daß die Oper Euryanthe unter Direktion des Komponisten zum bevorstehenden Karneval gegeben werden solle. Durch diesen „Theatercoup“ wird W. erst recht in dem Argwohn bestärkt, daß Sp. die Oper „über's Knie brechen“ wolle. Denn der Karneval ende doch schon im Februar, und Sp. habe gewiß von der Einladung W.'s nach London gehört, und im Falle seines Abgangs nach England würde die Einstudierung der Oper eine Sp. willkommene Verzögerung erleiden. W. kann nicht umhin, am 6. Dezember von Dresden aus an die Abendzeitung eine am Dienstag, den 7. Dezember unter Nr. 293 erschienene „Berichtigung“ einzuschicken, in der offen gesagt ist, daß bis zum 6. Dezember keine Einladung zum Einstudieren an ihn gelangt sei und „daß man von der Umsicht Sp.'s billigerweise erwarten könne, derselbe müsse wissen, man könne über fremde Komponisten nicht willkürlich verfügen, und daß eine Anfrage an sie nicht ganz un Zweckmäßig sein möge, ehe man sich erlaubt, dem Publikum noch sehr in Frage stehende Dinge als Gewißheit vorzuführen“. Das Umsichgreifen des „Rossinismus“ in Berlin, sowie die laue Stimmung der Sänger gegen Euryanthe bekümmert W. sehr — doch faßt er sich in Geduld, und der Umstand, daß in Dresden die Oper



„eine Enthusiasmus- und Rassa-Oper“ geworden ist, läßt ihn die Hoffnung nicht ganz aufgeben, sie werde sich schließlich auch in Berlin durchsetzen (vgl. Brief W.'s an Lichtenstein vom 23. Dezember 1824).

Doch genau ein ganzes Jahr von diesem Datum an mußte W. noch warten, bis sich sein Lieblingswunsch, die Euryanthe in Berlin aufgeführt zu sehen, erfüllen sollte. Sobald Sp.'s neunmonatlicher Urlaub in Aussicht stand, nahm Brühl zwar die Verhandlungen (im August 1824) wegen der Aufführung wieder auf; sie zer- schlugen sich aber wieder, da sich persönliche Gereiztheiten in dieselben hineinmischten, die zu Kompetenzstreitigkeiten der für die Aufführung entscheidenden Instanzen führten. Im Mai 1825 versichert Sp. der Madame Beer, daß Euryanthe am 3. August gegeben werden solle, W. aber hat kein Vertrauen dazu, „denn was ist eine Sp.'sche Versicherung anderes als ein schlechter Hauch in verwehendem Wind“ (Brief W.'s an Lichtenstein vom 2. Mai 1825). Durch die von W. am 12. November 1825 in Dresden in Szene gesetzte Olympiafestfeier wird Sp. für W. etwas günstiger gestimmt, doch erst Anfang Dezember 1825 erhält W. von der General-Musikdirektion zu Berlin die Anzeige, daß Kostüme und Dekorationen zur Euryanthe fertig seien, das Studium der Oper so weit gediehen sei, daß nun seine eigene Leitung der weiteren Proben einzusehen habe.

Am 23. Dezember 1825 wird endlich die Euryanthe unter W.'s Leitung mit glänzendstem Erfolge in Berlin gegeben, und so endet dieser unerquicklichste Streit, den je die Musikgeschichte gesehen, mit einem endgültigen Siege W.'s über Sp., dessen Stern von 1826 an im Absteigen begriffen war, während W. den Triumpfen seines Oberon in England entgegenging.

## Bücherschau

Albertini, A. Beethoven. — L'uomo. 8°. Turin 1924, Eocca. 16 L.

Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1924. Hrgg. von Alois Trost. 8°, 176 S. Wiener  
Drucke 1924.

Unter den Beiträgen zur Wiener Lokal-, Kunst-, Theater- und Literaturgeschichte, die das reizvolle Jahrbuch enthält, fehlt auch der musikgeschichtliche nicht: ein Aufsatz über „Schuberts Vater“ von Otto Erich Deutsch, dem Verufensten, eine solche biographische Skizze zu schreiben. Franz Theodor Schubert war als Sohn des Bauern und Ortsrichters Karl Sch. aus Neudorf in Mähren am 11. Juli 1763 geboren, zog 1784 nach Wien zu seinem älteren Bruder Karl, der schon längere Zeit Lehrer in der Leopoldstadt war, ward 1786 zum wirklichen Lehrer der Trivialschule am Himmelfortgrund ernannt; schon 1785 hatte er die sieben Jahre ältere Köchin Elisabeth Wis (Fitz) aus österreichisch Schlesien geheiratet. (Der „Niederösterreicher“ Schubert stammt also von der „preussischen“ Grenze.) Deutsch verfolgt dann mit der ihn auszeichnenden Genauigkeit Franz Th. Schuberts Amtsleben und Amtsmühen, sein Bestreben, aus der Liechtentaler Armutsgegend in besser dotierte Stellungen zu kommen, bis er 1801 das Schulhaus in der Säulengasse erwirbt; seine Ehrenämter, den Tod der Gattin (28. Mai 1812), die zweite Ehe; das Leben in der Familie. Am 9. Juli 1830 starb er, als Schullehrer in der Mofkau; er hat seinen großen Sohn um fast zwei Jahre überlebt.

A. E.

Arkwright, G. E. P. Catalogue of Music in the Library of Christ Church Oxford. Part II: MS. Works of unknown authorship. 1) vocal. gr. 8°, XXXII, 182 S. Oxford 1923, Oxford University Press, Humphrey Milford.

Armstrong, William. The romantic world of music. 8°. London 1924, Allen & Unwin. 15 sh.

Beethoven. Briefe. Ausgewählt und eingeleitet v. Richard Clhinger. kl. 8°, XVI, 219 S. München [1924], G. Hirth. 7 Sm.

Beyer, Marie. Breve fra Edvard Grieg til Frants Beyer, 1872—1907. 8°, 288 S. Kristiania 1923, Steenske Forlag.

Biehle, Herbert. Die Entwicklung des Musiklebens von Baugen. 8°, 16 S. Baugen 1923, Gebr. Müller G. m. b. H.

Der Verfasser legt hier den dritten Teil seiner „Musikgeschichte von Baugen“ vor; deren Veröffentlichung leider durch die Ungunst der Zeit verhindert ist. Die Fragestellung wird bei dem Charakter derartigen Arbeiten im Ganzen die gleiche bleiben, und so ist das Verdienst denn auch in diesem Falle in der Umsicht und Gewissenhaftigkeit der Behandlung reich strömender, aber bisher verborgen gebliebener Quellen zu suchen.

Lh. W. Werner,

Bistron, Julius. Friedrich Smetana. (Künstlerbildnisse.) kl. 8°, 32 S. Wien [1924], Pegasus-Verlag. — 70 Sm.

Blümmel, Karl Emil. Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis. Wien 1924, Ed. Strache.

Für die Erkenntnis der Persönlichkeit Mozarts, wie für die Geschichte des zeitgenössischen Wiener Musik- und Theaterlebens überhaupt, sind die gewissenhaften, zumeist aus abgelegenen Quellen schöpfenden Forschungen Blümmels von größtem Wert. Sie bieten die Früchte langjähriger Sammlerarbeit und wurden, so lange diese bestanden, in den Salzburger „Mozarteums-Mitteilungen“ niedergelegt. Es wird nun jedermann, dem Fachgelehrten wie dem Kunstfreund, sehr willkommen sein, Blümmels Studien aus zerstreuten Fundorten gesammelt und vereinigt, mit Erweiterungen und Ergänzungen versehen, und um drei neue wertvolle Aufsätze vermehrt in einem schmuck ausgestatteten Band beisammen zu finden, der durch treffliche Register nach Personen, Orten, Sachen und Theaterstücken der Benutzung in ungewöhnlich sorgfältiger Form entgegenkommt. Folgende Beiträge älterer Herkunft sind aufgenommen: Mozarts Kinder, eine Matritenstudie. — Maria Cäcilia Weber, Mozarts Schwiegermutter. — Josef Lange und Maria Cäcilia Weber. — Der Violinist Franz Josef, Freund und Schwager Mozarts. — Die Sängerin Anna Maria Schindler-Lange. — Josef Lange und das Theater zu Kremsmünster. — Johann

v. Thormart. — Karl Ludwig Gieseke als Gelegenheitsdichter. — Josefa Weber-Hofer, die erste Königin der Nacht. — Stammt das Quartett „D'Baurin hat d'Kaz verlorn“ von Mozart? Neu hinzugekommen sind zwei wichtige Kapitel über Schikaneder in Nürnberg und in Salzburg, mit ausführlichen Spielplanverzeichnissen vom April bis September 1778 für Nürnberg und vom 17. September 1780 bis 27. Febr. 1781 für Salzburg, sowie ein Artikel über Karoline Pichler als Musikerin. Blümmel weist mit Recht im Vorwort darauf hin, daß die Klarstellung der vielen Persönlichkeiten um Mozart eine notwendige Arbeit, ja eine zwingende Pflicht sei. Sein kenntnisreiches Buch fördert diese Aufgabe in wesentlichen Punkten. Robert Haas.

Bory, Robert. Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la Comtesse d'Agoult. 8°. Paris: Genf 1924, Sonor. 15 Fr.

Boschot, Adolphe. Chez les musiciens. Tom. 2. 8°. Paris 1924, Plon. 7 Fr.

Bücken, Ernst. Führer und Probleme der neuen Musik. H. 8°, 172 S. Köln 1924, P. J. Tonger.

In den letzten Jahren ist die neue Musik häufiger als bisher üblich Gegenstand auch umfangreicherer Erörterungen geworden. Das mag einmal darin begründet sein, daß unsere Generation für das jetztzeitige Schaffen relativ hellhöriger wurde. Es mag andernteils auch darin seinen Grund finden, daß dem neuesten Schaffen durch mancherlei Umstände leichter, schneller und häufiger der Weg in die lebendige Wiedergabe ermöglicht wurde, was wiederum den Anreiz zu breiter kritischer Auseinandersetzung steigerte. Als neuestes bringt E. Bücken seine Einstellung zur neuen Musik heraus. Er gibt kurz umrissen einen Überblick über die Wandlung der geistigen Einstellung und über das Schicksal der einzelnen Formen seit R. Wagner. Weiterhin werden Impressionismus und Expressionismus einer eingehenden Betrachtung unterworfen. Überall ist mehr auf die Geistesrichtung, auf die inhaltlichen und formalen Grundkräfte hingezielt. Eine Stilistik, ein Erfassen der einzelnen Richtungen und Formen des Kraftausflusses wird nur bei Wolf versucht. Verdienstvoll ist in diesem Kapitel das Zurückverfolgen der Zusammenhänge bis zu Schumann, der hier das erstmalig wesentlich unter der Perspektive des neuen Schaffens gesehen wird und in ganz anderer Bedeutung als bisher erscheint. Mit den Jüngsten setzt sich der Verfasser in den Abhandlungen direkt nicht auseinander. Deren Namen werden am Schluß der einzelnen Kapitel mehr erwähnend angeführt. Auf ihr Wirken zielt ja die ganze Darstellung letzten Endes zwar hin, führt aber noch nicht zu einem Versuch spezifizierter Stellungnahme. Bücken mag das wohl für verfrüht gehalten haben, und so beschränkt er sich in der Hauptsache auf eine Diskussion der Meister, deren Werk abgeschlossen oder zu einer gewissen Rundung gediehen ist. Als Höhepunkt des Buches erscheint mir der Abschnitt über „Die Grundlagen der Kunst Max Regers“ mit seiner Feststellung der Stilmischung von Klassik und Barock. E. Günther.

Cametti, Alberto. L'Accademia Filarmonica Roma. Memorie storiche. Parte Seconda. 1831—1849. 8°. Rom 1923, Tip. Ed. Laziale A. Marchesi.

Chop, Max. Wilhelm Minkens Biographie. 8°. 19 S. Berlin [1924], N. Simrock. — 20 Gm.

Collan-Beaurain, Maria. Fredrik Pacius. 8°, 344 S. Helsingfors 1923, Söderström & Co. 50 finn. Mark.

Dahl, Biling. Musikundervisning och musikkultur. Musikkulturella studier. 8°, 22 S. Lund 1923, E. W. Lindström. 1 Kr.

Engel, E. Stimmbildungslehre. Hrsg. von F. E. Engel. 8°, IX, 182 S. Leipzig 1924, Teubner. 2.80 Gm.

Sicher, Hans W. Das Tanzbuch. Als Anhang: Drei Tanzspiele. 8°, 162 S. München 1924, Albert Langen. 2 Gm.

Sryflund, Daniel. Brev av Gunnar Wennerberg. 8°. 20 S. Helsingborg 1923, Schmidts boktryckerei. 20 s.

Gavino, Gabriel. Canti di Sardegna. 8°. Mailand 1924, ed. „Italica ars“.

Giglioli, L. Manuale teorico pratico di nozioni indispensabili a chi studia la musica . . . 8°. Rom 1924, Fratelli de Santis. 16 L.

Goldschmidt, Viktor. Materialien zur Musiklehre. Heft 2. S. 137—256. (Materialien 3.

Naturphilosophie. 2 = Heidelberger Akten der v. Portheimstiftung.) 8°. Heidelberg 1924, E. Winters Universitätsbuchh. 4.50 Gm.

Grünfeld, Heinrich. In Dur und Moll. Begegnungen und Erlebnisse aus fünfzig Jahren. Mit einem Geleitwort von Gerhart Hauptmann. 8°, 282 S. Leipzig [1924], Grethlein & Co. 4.50 Gm.

Das Moll spielt in diesen Erinnerungen des berühmten Violoncellisten keine große Rolle. Es ist die gesellschaftliche Außenseite des Virtuosenlebens, die sich in ihnen spiegelt; ein Kaleidoskop mit hundert mehr oder weniger berühmten und großen Leuten dreht sich, und jeder präsentiert sich mit der oder den Anekdoten und Wigen, die er selbst oder die Grünfeld über ihn gemacht hat. Wahr ist nicht alles, wie z. B. (S. 56) die Erzählung von Kurt von Schläpfer, daß Richard Wagner einmal den Titel eines Berliner Generalmusikdirektors angestrebt hätte; die Quelle dieses Schwindels hat Wagner selbst in seiner Rede zur Grundsteinlegung des Festspielhauses (Schriften<sup>3</sup> IX, 331) aufgedeckt; — aber amüsanter ist alles. U. E.

Grunsky, Karl. Anton Bruckner. (Musikalische Volksbücher. Hrg. von Adolf Spemann.) Kl. 8°, 126 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf.

In der glücklich intentionierten Reihenpublikation der „Musikalischen Volksbücher“ ragt das Büchlein des frühen Stuttgarter Bruckner-Vorkämpfers als gute, d. h. zugleich volkstümliche und gehaltvolle Darstellung hervor. Ihr Kern ist eine „Beschreibung“ der neun Brucknerschen Sinfonien, die freilich, wie alle Beschreibung, nur dem etwas gibt, der die Vorstellung der Musik schon besitzt; ein paar kürzere Kapitel enthalten Lebensgang und künstlerisches Charakterbild: neben dem Wesentlichen freilich auch Nebensächliches, wie aus einem Zettelkasten Geholtes. Vortrefflich die Ablehnung des beliebten Vergleiches Brucknerscher Musik mit dem Barock; befremdend bei dem Verfasser einer Musikgeschichte der Satz (S. 20); „Als Haydn einst eine Fülle zeitgenössischer Zwischenformen zu Trägern des neuen Sinfoniegebildes sonderte, da behielt er aus der Suite . . . das liebliche Menuett bei . . .“ — höchstens der treffliche Nohl durfte sich einst den Vorgang so schematisch vorstellen. U. E.

Sandschin, J. Mussorgski. Versuch einer Einführung. 112. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich auf d. J. 1924. 4°, 36 S. Zürich, Drell Füßli.

Heinrichs, Georg. Der Singchor am Land-Schullehrerseminar zu Cassel. Beiträge z. Gesch. d. Musik in Kurhessen, bes. am Lehrerseminar Cassel-Homburg. Heft 3. 8°, 20 S. Homburg 1924, F. Settnicks Nachf.

Zoffmann, Rudolf St. Erich Wolfgang Korngold. 8°, 131 S. Wien [1922], Carl Stephenson.

Der junge Korngold verdient ganz gewiß seine monographische Darstellung so gut und mehr als mancher ältere und normalere Komponist; allein das Problem des „Wunderkindes“ ist verlockend genug. Wie dankbar wären wir, wenn anno 1781 sich über den 25-jährigen Mozart eine gescheite Feder in Bewegung gesetzt hätte! Eine gescheite Feder führt der Wiener Kritiker; man spürt hinter der selbstverständlichen positiven Einstellung, die niemals oder selten zur maßstablosen Panegyrik wird, den kritischen Sinn, hinter der feuilletonistischen Form die Fundierung; besonders wertvoll außer den Einzelanalysen sind zusammenfassende Kapitel über das Wunderkind, das in der Produktion reproduziert, und über das Jüdische in der Musik: die Unmöglichkeit, für dies „Jüdische“ eine einheitliche Formel zu finden, wird nachgewiesen, so wenig damit die Frage erschöpft ist. U. E.

Some, Ethel. Ear Training and Musical Dictation. 8°. London 1924, Regan Paul, Trubner & Co., Trench. 2 sh.

Zuber, Kurt. Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive. Eine experimental-psychologische Untersuchung. Leipzig 1923, J. A. Barth.

Der Verfasser versucht, durch psychologische Elemente Formen und Gesetze des musikalischen Ausdrucks zu ergründen. Zu dem Zwecke bietet er einer Anzahl von Versuchspersonen Reihen von zweitönigen und dreitönigen Intervallen mit Tönen gleicher Dauer. Aufgabe der Bp. ist es, „jedes ihr gebotene Motiv als irgendwelche Mitteilung oder Äußerung eines Seelischen aufzu-“

fassen" (S. 4). Die durch schriftliche Fixierung erlangten Protokolle bilden die Grundlage der Untersuchung.

In zwei Kapiteln untersucht der Verfasser zunächst die Verhaltensweisen bei der Auffassung der Motive. Hier erweisen sich die gewählte Methode und die gebotenen Motive als äußerst fruchtbar. Infolge ihrer außerordentlichen Einfachheit lassen sie bei jedem Protokoll die Verhaltensweise aufs deutlichste hervortreten. So gelingt Huber eine feinsinnige Gruppierung der Verhaltensweisen in: Charakteraspekt, Stimmungserlebnis und Charakteristik, Kundgabe, Bewegung und Vorgang, Situationsbild, Sphärenenerlebnis. Zwei Einzelheiten seien hervorgehoben. Einmal der Satz; „daß Musik ganz vorwiegend Stimmungskunst sei“ (S. 99), der zwar an sich alt ist, aber hier eine statistische Begründung erhält. Dann (S. 96): „daß beim Übergang vom einfachsten zum komplizierteren musikalischen Gebilde die vorwiegend objektiven und zugleich die fundamentalen Aspekte von Charakter und Bewegung eine Zunahme erfahren, während die vorwiegend subjektiven und komplizierteren von Sphäre, Situationsbild und Vorgang mehr oder weniger stark abnehmen“. Diese Feststellung läßt vermuten, welche Entwicklung die Statistik der Verhaltensweisen genommen hätte, bei der Darbietung wirklicher musikalischer Motive mit rhythmischem und harmonischem Zusammenhang. Sie zeigt aber auch, warum eine zweite Aufgabe, die sich Huber stellt, nicht recht gelingen konnte.

Er will nämlich der musikalischen Hermeneutik eine experimentelle Grundlage geben (S. 2). Dazu stellt er in zwei weiteren Kapiteln einmal gleiche Deutungen zusammen und vergleicht die ihnen zugrunde liegenden Motive (Kap. IV), das andre Mal vergleicht er die Deutungen des gleichen Motivs (Kap. V). Der Gedanke, daß zwischen Motiv und Deutung eine Ähnlichkeit bestehen muß (z. B. S. 80, 124), welche dann die objektive Grundlage der Deutung ist, ist zweifellos richtig. Aber die angegebenen Zusammenhänge sind meist derartig allgemein und unbestimmt, daß eine Hermeneutik wenig damit anfangen kann. Wenn es heißt (S. 122): „In diesen vorwiegend taktilen und räumlichen Eindrücken des Sichüberschneidens, Zerrissenseins, der Schärfe, Härte usw. wird somit das objektive Phänomen der Dissonanz empfindungsmäßig erlebt“, so hat das für die Psychologie Bedeutung; die Hermeneutik kann auf ihm nicht bauen, da es alle Dissonanzen umfaßt. In der Tabelle über 12 Protokolle für Kälteeindrücke (S. 125) erscheinen Tritonus viermal, Sept dreimal, die Quint zweimal, Quart, Sekund und Sert je einmal. Die Folgerung: „Bezüglich des Kälteeindrucks heben sich die Dissonanzen der Sept und des Tritonus aus den übrigen heraus. Nur gelegentlich treten die neben dem Tritonus liegenden Intervalle der r. Quarte und Quint an dessen Stelle“, leuchtet mir nicht ein. Denn von einem wesentlichen zahlenmäßigen Überwiegen läßt sich doch kaum reden, zudem scheint mir ein Vergleichen des Tritonus mit Quart und Quint ihres Nebeneinander wegen nicht möglich. Auch werden auf- und absteigende Intervalle gleich behandelt; zudem stammen drei Tritonusfälle von derselben Versuchsperson. Die Verallgemeinerung der Ergebnisse zu dem obigen Satz scheint mir nicht zwingend. Derartige Feststellungen ließen sich vermehren. Der Grund liegt meines Erachtens darin, daß die gebotenen rhythmuslosen Zweitonmotive — sie spielen tatsächlich bei den Zitate des Buches eine größere Rolle wie die komplizierteren dreitonigen — doch zu weit vom wirklichen musikalischen Erleben abstrahiert sind. Was bei der Untersuchung der Verhaltensweisen von Vorteil war, wird hier zum Nachteil. Huber macht sich S. 8 diesen Einwurf selbst, tut ihn aber zu leicht ab. Wenn auch das Experiment nicht „wirkliche“ Vorgänge untersuchen soll, so muß doch ein Aufbau zu solchen möglich sein. Und jedesmal, wenn ein solcher unternommen wird, zeigt sich das in einer Beschränkung der Deutung. Den Fall des Dreitonmotivs erwähnte ich oben; einen andern bringt S. 180, wo die Bp. erst dem Motiv einen Rhythmus geben und dann erst deuten soll. Die vielfache Unlösbarkeit liegt meiner Ansicht nach darin, daß die Motive jetzt zu verwickelt sind, um eine solch mannigfache Deutung zu ermöglichen.

In einem letzten Kapitel faßt Huber seine Untersuchungen zu einer „Theorie des elementaren musikalischen Ausdrucks“ zusammen. Die oben vorgebrachten Einwände gegen die Versuche und ihre praktische Brauchbarkeit für die Hermeneutik fallen hier nicht ins Gewicht. Die eigenen Versuche und die bisherige Literatur erfahren hier eine tiefdurchdachte Zusammenstellung, von der nur eigene Anschauung, nicht aber ein Referat ein Bild geben kann. Besonders die Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Motiv und psychischem Inhalt werden ausgiebig behandelt. Zweifellos hat die Lehre vom musikalischen Ausdruck durch diese Untersuchung eine grundlegende Stütze erhalten.

Paul Mies.

Jdelsohn, A. S. Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden. Zum ersten Male gesammelt, erläutert. u. hrsg. (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, . . . Bd. III.) 4<sup>o</sup>, VIII, 54 + 68 S. Jerusalem-Berlin-Wien 1922, B. Harz Berl.

Jdelsohn, A. S. Gesänge der orientalischen Sefardim. 3. e. M. ges., erl. u. hrsg. (Hebr.-orient. Melodienschatz, . . . Bd. IV.) 4<sup>o</sup>, XVI, 280 S. Jerusalem-Berlin-Wien 1923, B. Harz Berl.

Jachino, Carlo. Riccardo Strauß: Salome. Guida attraverso il poema e la musica. (I Fascicoli Musicali, scelti da Giovanni Da Nova.) 8<sup>o</sup>, 84 S. Mailand 1923, Bottega di Poesia.

Es ist einer der schon auf die Zahl von 16 angewachsenen italienischen Opernführer, der da vor uns liegt und nicht nur an Geschmack der Ausführung und Sauberkeit des Druckes, sondern auch an innerer Zweckmäßigkeit und Gehalt viele der ähnlichen Erzeugnisse übertrifft, die bei uns den Markt beherrschen. Straußens Persönlichkeit wird mit Treffsicherheit, Wärme und Kenntnis charakterisiert (unrichtig ist nur die Angabe Dresden S. 14, Z. 10 v. u.), die Dichtung Wildes und die Musik mit Feinsinn, populär, doch ohne Oberflächlichkeit analysiert. Wie hübsch ist, bei der Zitierung der Motive der Herodes-Szene die Bemerkung (S. 65): „Daß diese Motive sehr weitschweifig sind, kann man wahrlich nicht behaupten. Wie schon diejenigen der Juden, und wie andre für die Straußsche Kunst bezeichnende Motive, sind es einfache Gesten als Anzeiger eines Gefühls. Aber wäre soviel kleinen analytischen Zeichen nicht ein einziges nachdrückliches Thema vorzuziehen, das all die verschiedenen Empfindungen zusammenfaßt, die hier in embryonalem Zustand bleiben? Besteht die Ausdruckskraft der Kunst nicht in der Synthese? Die Inhaltsangabe der Teile einer Dichtung ist noch nicht das Gedicht, und in Straußens Kunst bleibt es manchmal beim bloßen Jnder.“

U. E.

Jeppesen, Knud. Der Palestrinastil mit besonderem Hinblick auf die Dissonanzbehandlung (Palestrinastil med saerligt Henblik paa Dissonansbehandlingen). 8<sup>o</sup>, 296 S. Kopenhagen 1923, Levin & Munksgaard.

Unter den stilkritischen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen der letzten Jahre bedeutet Jeppesens „Palestrinastil“ wohl eine der bedeutendsten, und es ist nur lebhaft zu bedauern, daß der dänischen Ausgabe noch keine deutsche gefolgt ist. Dem Gefeertigten lag der Hauptteil des Werkes („Palestrina und die Dissonanz“) in einer vom Verfasser selbst besorgten deutschen Übersetzung vor — sie wurde an der Wiener Universität als Dissertation eingereicht — hinsichtlich des restlichen Teiles (S. 1—84) ist er Herrn E. Steel-Gidrling für die Übersetzung zu Dank verpflichtet. Mit einer auf genauester Durcharbeit des gesamten Schaffens Palestrinas beruhenden, umfassenden Kenntnis des Stoffes geht Jeppesen in dem vorliegenden Buche daran, die schon von verschiedener Seite her versuchte Klarlegung der Eigentümlichkeiten des Stiles bei Palestrina im stilkritisch-methodischen Vorgehen exakt durchzuführen. Die zahlreichen Probleme, die sich dem Verfasser beim Herantreten an die Arbeit boten, werden mit klarem Blicke in Gruppen zusammengefaßt, die Werke Palestrinas werden nach vier verschiedenen Gesichtspunkten hin untersucht, und das jeweilige Ergebnis im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang betrachtet. Die Sprache, in der das Werk erschien, mag es nicht überflüssig erscheinen lassen, in Schlagworten Inhalt und Ergebnisse wiederzugeben, umsomehr, als vielleicht damit auch zugleich der scharf logische Gedankengang und die Methodik des Buches zutage treten.

Ausgehend von dem Grundsatz, daß erst „der musikalische Sprachgebrauch [die Musik wird als Sprache in gewissem Sinne bezeichnet] in den verschiedenen Perioden auf rein empirischem, deskriptivem Wege dargelegt werden müsse“ (S. 16) — diesbezüglich bekennt sich Jeppesen als Schüler Guido Adler's — stellt der Verfasser für den Stil Palestrinas vier Betrachtungsmomente in den Vordergrund: Wortmalerei (wie sich aus dem weiteren Verlaufe ergibt, das Verhältnis von Wort und Ton), Chromatik, Homophonie und Dissonanz (S. 35). Hiervon wird der letzteren, als dem „punctum saliens in der Musikentwicklung“ die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Hinsichtlich Tonmalerei kommt Jeppesen auf Grund des Vergleiches mit Kompositionen früherer Zeiten zu dem Ergebnis, daß Palestrina keinen Wandel bedeutet, wohl aber zeigt seine Deklamation bedeutenden Fortschritt älteren Werken gegenüber. Auch auf dem Gebiete der Chromatik



strina in der Regel die Obersekund des dritten ist. Die Wechseldissonanz (Ober- oder Untersekund eines vorangehenden oder nachfolgenden konsonierenden Tones) tritt vor allem als „Drehdissonanz“ (rückgehend) auf, häufiger abwärts als aufwärts. Bedingung ist Konsonanz der vorangehenden und nachfolgenden Note und Unbetontheit der Drehnote. Die betonte Drehnote erscheint im Gegensatz zu früherer Zeit nur  $\text{♩}$ . Die Portamentonote kommt bei Palestrina nur abwärts vor, früher auch aufwärts. Auch sie ist bei ihm stets kleiner als die Zahlzeit; sowohl diesbezüglich, als auch hinsichtlich des gebrauchten Intervalls (nur Untersekund) ist Palestrina strenger als seine Vorgänger. Eine weitere Form der Wechseldissonanz ist die schrittweise eingeführte, aber sprungweise fortgeführte. Bei Palestrina ist sie mit abspringender Wechselnote als Dissonanz selten. Zusammenfassend wird festgestellt, daß bei Palestrina als melodische Dissonanz nur die schrittweise ernstlich anerkannt ist, die sonstigen Fälle stellen Atavismen dar.

Die Änderung der Konsonanzauffassung um 1400 bringt auch eine neue Dissonanzbehandlung mit sich. Die Dissonanz erscheint in der Synkopendissonanz als primäres Phänomen. Theoretisch wird die Synkope als Dissonanz zum ersten Male von Guilelmus Monachus behandelt. Für Palestrina gilt die Regel, daß die Synkopendissonanz vorbereitet werden muß und durch Sekundschritt nach abwärts auf der folgenden unbetonten Schlagzeit aufzulösen ist. Die früher (Dufay, Josquin) gebräuchliche dissonierende Einführung findet sich bei Palestrina nur in seltenen Ausnahmen. Am häufigsten kommt die Septimensynkope in der Oberstimme vor, die zur Sext führt. Die zur Oktav leitende Unterstimmenseptbindung vermeidet Palestrina, im Gegensatz zur früheren Zeit (Hobrecht), im zweistimmigen Satze, nicht aber im mehrstimmigen. Das gleiche gilt von der Quartbindung. Auch Doppelsynkopen finden sich bei den Italienern im Gegensatz zu den Niederländern häufig. Eine Synkopen-Auflösung nach aufwärts ist bei Palestrina nur möglich, wenn die Dauer des Dissonanzverhältnisses nicht länger als  $\text{♩}$  ist. Die ornamentale Erweiterung der Synkopen-Dissonanz durch Einfügung der Unterterz vor dem Auflösungsston ist vor Palestrina häufig, bei ihm selbst selten.

Die Ausdrucksdissonanz stellt Zepfesen nur in Fällen fest, wo Palestrina unter dem Einfluß der Madrigalisten steht; im allgemeinen ist für ihn die Dissonanz nur absolut musikalischen Zwecken dienstbar. Am Schlusse wendet sich Zepfesen gegen Niemanns These, daß die Entstehung des gereinigten Kirchenstils bei Palestrina eine Folge der Ausschcheidung des instrumentalen Figurenwerks sei; der Wandel liegt vielmehr in der strengeren Dissonanzbehandlung unter Beibehaltung der traditionellen Ornamentik. Der Palestrinastil bedeutet den völligen Gleichgewichtszustand zwischen den zwei verschieden dimensionalen Ideen, deren Ideale: einerseits „der vollständige Dreiklang in möglichst klangschöner Disposition“, andererseits „die schrittweise diatonische Bewegung“ hier gleichzeitig verwirklicht sind. Das Kriterium dieses Gleichgewichtszustandes ist „die strenge, schrittweise Behandlung der Dissonanz“.

Aus diesem summarischen Überblick ergibt sich schon die Bedeutung von Zepfesens „Palestrinastil“ für die stilkritische Forschung zur Musik des 16. Jahrhunderts. Die tatsächlichen Feststellungen sind das Resultat eingehendster Analyse und bis ins Äußerste angewandter Statistik, und lediglich über manche der Folgerungen oder kleine Exkurse im Verlaufe des Buches mögen Meinungsverschiedenheiten herrschen können. Über den konkreten Wert hinaus, zeigt das Werk aber, wie die stilkritische Arbeitsmethode allein die Sicherheit der Resultate und tiefe Durchdringung des Materials gewährleistet, die dem sicheren Fortschritt in der Erkenntnis der Entwicklung der Tonkunst not tun.

Alfred Drel.

Kempter-Scheurer, Max. Über die Notwendigkeit einer Reform des Musikschulwesens im engeren Sinne. gr. 8°, 36 S., 1 Taf. Bern 1923, P. Haupt. G. 1.50.

Klein, Hermann. An Essay on the Bel Canto. 8°. London 1924, Oxford University Press. 3 s. 6 d.

Kosler, Leo. Die Kunst des Atmens. Aus d. Engl. übers. von Clara Schlaffhorst u. Hedwig Andersen. 14.—18. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) kl. 8°, XIV, 96 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 2 Gm.

Krogg, Torben. Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert. 8°, VIII, 300 S. Kopenhagen 1924, Levin & Munkgaard.



Kroll, Erwin. E. T. A. Hoffmann. Breitkopf & Härtels Musikbücher. Leipzig 1923.

Wie über dem Wesen des Romantischen liegt noch ein Schleier über der Wandlung, durch welche am Anfang des vorigen Jahrhunderts die Romantik für eine Zeit zur repräsentativen Strömung in der deutschen Musik wurde. Das vorwiegend der Stil- und Formgeschichte zugewandte Interesse der Wissenschaft, das Suchen nach romantischen Formen, hat allgemein dazu geführt, den Anfang dieser Bewegung um einige Jahrzehnte zu spät anzunehmen und einer gefährlichen These zu glauben, es präge sich der Stempel der Zeit wie sonst auch hier der Musik wieder zu allererst auf. Selbst Kurths bahnbrechende Bemühungen um die Abgrenzung der Klassik gegen die Romantik treffen nur eigentlich Wagner und die späte Zeit. Für die ersten Jahrzehnte dagegen gilt, was Kurth für die Klassik in Anspruch nimmt: das „Prometheisch-sich-dem-Glanz-Entgegenbreiten“, jene erlebende, schrankenlos hingeebene Haltung, welche die Klassiker nie als endgiltig angesehen haben, die aber für die Meister der Frühromantik, Prinz Louis Ferdinand und E. T. A. Hoffmann, so ungemein kennzeichnend ist. Beide wahren, nahezu unverändert, die klassischen Formen, Begriffe und Regeln; sie meinen, der Klassik getreu zu folgen, und romantisieren sie doch ins Maß- und Haltlose. Nicht um Erfindung neuer Formen handelt es sich noch, sondern um Sinnveränderung innerhalb der alten. Eigenartig widerspruchsvolle Gebilde entstehen, überaus bezeichnend für die — vom Standpunkt des normalen Musikers — halbsbrecherische Romantik der Frühzeit. So hat Hoffmann seine Verdienste nicht als Epigone oder als Vorläufer, sondern als vollgültiger Vertreter jener ersten Stufe des Romantischen. So kann er nicht als gescheiterter Dilettant gelten, der bei größerer Routine vielleicht doch noch den Freischütz geschrieben hätte; im Gegenteil, kein ausbalanzierter Auch-romantiker vom Schlage Spohrs hätte seine Sendung erfüllen können. — Kroll sieht dies alles ein; er hat grundsätzlich mit der kurzsichtigen formgeschichtlichen Betrachtungsweise gebrochen, und wenn auch seine Formulierungen der historischen Stellung und persönlichen Eigenart Hoffmanns gewiß noch nicht seine letzten, endgiltigen sein werden, so sind sie doch als wirkliche biographische Erkenntnisse, nicht als poetische Paraphrasen zu würdigen. Deshalb finde ich den Hauptwert seiner kleinen Schrift nicht darin, daß nunmehr das erste Werk über den Musiker Hoffmann vorliegt, auch nicht so sehr in der gedrängten, inhaltsreichen, geschickten Darstellung — vor allem des Lebensganges —, sondern eben in der ernsthaften methodischen Besinnung. Die landläufigen Vorurteile, die in Krolls älterer Schrift über Hoffmanns musikalische Anschauungen noch eine Rolle spielten, klingen nur mehr leise an. So freut mich nach der Lektüre die Aussicht auf das umfassende Werk, das Kroll am Schluß verspricht, am meisten. Wir sind ja nicht nur Hoffmann, sondern auch den Meistern seiner Biographie, Hans v. Müller, R. v. Schaafal und E. G. v. Maassen, ein gutes Buch schuldig.

Gustav Becking.

Lehnert, Alfred. Das Wissenswerteste aus der Musik. Für Lehrer, Chorleiter u. Musikfreunde zusammengestellt u. bearb. 8°, III, 204 S. Prag 1923, „Roland“, Prager Verlags-Ges. 21.50 Ök.

Lorrain, M. Guillaume Lekeu. Sa correspondance, sa vie et son oeuvre. 8°, 366 S. Morlanwelz 1923, édité par l'auteur.

Maneri, E. Sul problema dell' intelligenza musicale. 8°. Girgenti 1923, Tip. Dima di Caro & Co.

Merlin, A. Organologia. Exposición científica y gráfica del Organó. 8°. Madrid 1924, Asilo de Huérfanos del S. C. del Jesús. 16 Pesetas.

Meyer, Gertrude. Volkstänze. 7. Aufl. II, 58 S. Leipzig 1923, B. G. Teubner. 1.20 Gm.

Müller-Blattau, Joseph. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Königsberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. I. 8°, 140 S. 8 Bl. m. Notenbeispielen. Königsberg i. Pr. 1923, R. Jüterbock.

Der Charakter einer Dissertation als eines Mittels zur wissenschaftlichen Legitimierung hat, wie so mancher, auch dieser Arbeit Anlage und Einzelheiten bestimmt: Ludwig und Gurlitt blicken dem Schreibenden über die Schulter und murmeln die für ihre Vorstellungen charakteristischen Worte. Aber es ist kein Zweifel: der bewegliche Geist des Verfassers wird sehr bald seinen eigenen Ausdruck finden. Ist es ihm doch schon jetzt — er behandelt die Imitation bis zu den Vorformen der Fuge, ihre Entwicklung bis zum Höhepunkt in Bach und ihr Nachleben — gelungen, ein weit-

schichtiges Gebiet zu erfassen und zu gliedern, für dessen Beschreiten Verarbeiten so gut wie ganz fehlten. Daß der Verfasser von einer Entwicklungsgeschichte der Form zu einer des Stils überging, mag ihn selbst zu Zeiten wohl mit Wangen erfüllt haben: wir nehmen es als Ausdruck des Ehrgeizes einer entschieden wissenschaftlichen Begabung.

Th. W. Werner.

Nejedly, Jdenko. Friedrich Smetana. I. Band 1. 8<sup>o</sup>, 450 S. Prag 1924, Verlag Hudebni Maticy. (Tschechisch.)

Nettl, Paul. Alte jüdische Spielleute und Musiker. Vortrag, gehalten Prag, Juni 1923. 8<sup>o</sup>, VI, 65 S. Prag 1923, Verlag Dr. Josef Flesch. 1.60 Gm.

Nettels Vortrag enthält viel mehr als der Titel aus sagt. Als Grundlage für die Erörterung des eigentlichen Themas wird das Verhältnis des Juden zur Musik seines jeweiligen und besonderen Gastvolks überhaupt untersucht: die psychologischen und historischen Gründe für das starke und plötzliche Hervortreten des Juden in der Musik des 19. Jahrhunderts: Gründe, die ja vorhanden sein müssen. Und die psychologischen sind leichter zu formulieren als die geschichtlichen, für die der Stoff in hohem Maße lückenhaft und zersprengt ist. Besonders ist er das für Deutschland, wo allerdings jüdische Assimilations- und — Protestkunst in dem Minnesänger Süßkind von Trimberg früher als irgendwo hervortritt. Allein eine Kunst jüdischer Musiker von einiger Kontinuität hat es nur in dem toleranteren Italien der Renaissance gegeben, seit jenen Musikern am Hofe des Papstes Leo X., und eine einigermaßen bedeutendere, hervortretende auch nur am Hofe von Mantua; eine Kunst, die in den Vokal- und Instrumentalwerken des Salamone Rossi gipfelt. Rossi steht denn auch im Mittelpunkt von Nettels Darstellung; seine Bedeutung als weltlicher und besonders als Instrumentalkomponist wird gewürdigt; besonders merkwürdig ist der Nachweis, daß Rossis hebräisches Chorwerk über das hohe Lied ganz vereinzelt steht und sich schon damals gegen eine orthodoxe Strömung in Mantua durchzusetzen hatte. Ein besonderes Kapitel, mit Alten-Nachweisen, widmet Nettel dann einer Art von wilder jüdischer Musikantenzunft, die im 17. Jahrhundert zu Prag bestand, allen Anfeindungen ihrer christlichen Kunstverwandten zum Trotz. — Daneben werden noch alle Beziehungen des Problems vom „Juden in der Musik“ gestreift, von denen besonders das der Karrikatur des Juden in der Musik ein reiches Stoffgebiet fände; auch die Frage der „Tradition“ oder Beeinflussung des Synagogengesangs findet ein Streiflicht. Der Vortrag verdiente breitere Ausführung in allen seinen Teilen.

U. E.

Oberdorfer, A. Vita di Beethoven. 8<sup>o</sup>. Mailand 1924, Ist. ital. per il libro del popolo. 4 L.

Panizzardi, Mario. Wagner in Italia. Vol. II. Pagine di storia musicale. 8<sup>o</sup>. Mailand 1924, A. & G. Carisch & Co.

Peters, Jlo. Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik. (Math.-Phys. Bibliothek, hrsg. v. W. Liezmann u. A. Witting. Nr. 55.) 8<sup>o</sup>, 36 S. Leipzig 1924, W. G. Teubner. 1.80 Gm.

Peterson-Berger, Wilhelm. P.-B. recensjoner, Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896—1923. 2 voll., 8<sup>o</sup>, 262 u. 230 S. Stockholm 1923, Ahlen & Åkerlund. je 5.25 Kr.

Photiadès, Constantin. Marie Kalergis née comtesse Nesselrode (1811—1874). 8<sup>o</sup>. Paris 1924, Plon. 7.50 Fr.

Pratt, Waldo Selden. The New Encyclopedia of Music and Musicians. gr. 8<sup>o</sup>, X, 968 S. New York 1924, The Macmillan Company. 6 \$.

Ritte, Theodor. Der Höhenweg des Pianisten. Ratschläge und Winke für Aufwärtstrebende. 13.—15. Aufl. fl. 8<sup>o</sup>, 192 S. Berlin-Wilmersdorf [1924], Schack & Co.

Rost, Bernhard. Vom Meister des volkstümlichen deutschen Liedes Franz Abt. Kurze Darstellung seines Lebens u. Schaffens. Mit einem Anhang: Abts Briefe aus Amerika an seine Gattin in Braunschweig. 8<sup>o</sup>, 32 S. Chemnitz 1924, Deutscher Verlag.

Rychnovský, Ernst. Smetana. (Klassiker der Musik.) gr. 8<sup>o</sup>, 359 S. Stuttgart 1924, Deutsche Verlags-Anstalt. 8 Gm.

- Scholes, Percy. Crotchets. (Gesammelte Aufsätze a. dem „Observer“.) 8°. London 1924, John Lane, The Bodley Read, Ltd.
- Sigon, Ettore. La rinascita della Liuteria in Italia. L'arte di Ferruccio Zanier. 8°, 16 S. Triest 1924, La Bottega del Libro.
- Smetana, Friedrich. Die verkaufte Braut. Textb. Mit ein. Einführung v. Rainer Simons. (Tagblatt-Bibliothek Nr. 71.) 8°, 47 S. Wien 1924, Steyermühl Verlag. 3100 Kr.
- Stendhal. Vie de Rossini suivie des Notes d'un Dilettante. Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par Henry Prunières. 2 voll. 8°, LXIV, 380 u. VIII, 508 S. Paris 1923, Honoré Champion.
- Taverner, John. Tudor church music. Vol. 1. 2°. London 1924, Milford. 30 sh.
- Tiersot, Julien. Lettres de Musiciens écrites en français du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. I, de 1480 à 1830. 8°, 550 S. Turin 1924, Fratelli Bocca. 35 L.
- Trotter, T. S. York. Music and mind. 8°. London 1924, Methuen. 7 sh. 6 d.
- Vallas, L. Nos Musiciens: Georges Migot. 8°, 32 S. Paris 1924, Senart.
- Wagner, Richard, und Albert Niemann. Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentlichten Briefen, besonders Wagners, Bildern u. ein. Faksimile, hrsg. v. Wilh. Altmann. Nebst ein. Charakteristik Niemanns von Dr. Gottfried Niemann. 8°, 264 S. Berlin 1924, Georg Stilke. 10 Gm.

### Dissertationen

- Jahn, Fritz. Beiträge zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaues. Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert. (Erlanger Dissertation.)

## Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, J. S. Kaffeeantate. Faksimile-Reproduktion der Handschrift. 23 S. Wien 1923, Philharmonischer Verlag. 14 Gm.
- Bach, Joh. Sebast. Zwei- und dreistimmige Inventionen (Sinfonien). Jubiläums-Ausgabe, 1723—1923, von Gerhard Preis. 4°, 71 S. Köln 1923, V. J. Tonger.

Diese „Vereinigung von Urtext und Bearbeitung“, wie der Untertitel aus sagt, versucht, die Vorteile rein philologischer Editionstechnik mit denen einer vorwiegend praktisch-pädagogischen Zwecken dienenden Ausgabe zu verbinden. Klar tritt der autographe Text der Inventionen wieder hervor, befreit von allen späteren Zusätzen, die — das hätte vielleicht zu ihrer Rechtfertigung gesagt werden können — nicht willkürliche sind, sondern Resultate der jedesmaligen Bach-Auffassung: so, wenn in der 6. Invention Forkel an Stelle eines a ein as setzt (Preis charakterisiert das erste rein inhaltsästhetisch, das zweite aber inkonsequenter Weise rein formal. Das schafft keinen scharfen Gegensatz!), indem er bei der Aufzeichnung bereits in großen harmonischen Komplexen denkt. Von besonderem Werte ist, daß die Abweichungen der Forkelschen Handschrift durchgehend und scharf geschieden in Parallele gesetzt werden. Unter dem Gesichtspunkt modernster Musikpädagogik bleibt für die Bearbeitung, die sich über die Ansprüche einer bloßen authentischen Textausgabe erhebt, freilich noch mancher Wunsch offen. Die Deutung des Inhaltlichen könnte durchgehend anstatt nur poetisch darstellend oder aber rein formal-analysierend zu bleiben, mehr eine Erfassung der treibenden Grundkräfte, der psychologischen Abläufe bringen. Das hätte eine vertiefte Parallelesetzung der Inventionen mit den Sinfonien, wie sie im Vorwort skizzenhaft angedeutet ist, und ein genaues Aufdecken der formbildenden Kräfte nach sich gezogen. Auch eine lebensvolle Auswertung der rein philologischen und rein äußerlich technischen Feststellungen wäre auf diesem Wege geworden. Der Satz des Vorworts, der von einer „gewissen Vereinfachung der Bachschen Ornamentik im Hinblick auf Bau und Klang der heutigen Instrumente“ spricht, scheint

mir ein Fehlgedanke. Hier, wie auch in der Invention Nr. 9, sind die Verzierungen zuviel als Klangreiz, zu wenig als integrierender Bestandteil der Linienerformung gefaßt. — Besonders im Hinblick auf die plastische Reinlichkeit der Textausgabe wird dieser neue Bach manchen Gönner finden, so daß seine neue Gestalt nicht überflüssig erscheint. Siegfried Günther.

Bach, J. S. Kantate Nr. 53 „Schlage doch, gewünschte Stunde“. kl. 8<sup>o</sup>, VI u. 8 S.

Bach, J. S. Magnificat. kl. 8<sup>o</sup>, VIII u. 98 S. Wien [1924], Wiener Philharmonischer Verlag, Nr. 102 u. Nr. 99.

Die Ausgabe der berühmten Alt-Arie Bachs ist von Wilhelm Fischer sorgfältig revidiert, mit sparsamen dynamischen und Triller-Bezeichnungen versehen und durch eine kurze Einleitung bereichert worden, die trotz ihres knappen Umfangs die historischen Grundlagen der Bachschen Kantate — der weltlichen und kirchlichen — lichtvoll skizziert und auf die Überlieferung und Wertung der Arie eingeht. Der Zweifel an der Echtheit des Stückes wird dabei nicht unterdrückt: auch ich bin überzeugt, daß einmal eine Revision der deutschen Kantatenhandschriften den wirklichen Autor des schönen, aber für Bach zu flachen Stückes an den Tag bringen wird.

Die Ausgabe des Magnificat durch Herman Roth gleicht der der Arie in der äußersten Akribie der Textrevision, die nach dem Autograph der Berliner Staatsbibliothek vorgenommen scheint; unterscheidet sich von ihr aber durch eine Aussetzung des Continuo, die man nach ihrem historischen und musikalischen Feingefühl geradezu als mustergültig bezeichnen kann: unsere Chor-dirigenten können nichts Besseres tun, als sie für ihre Aufführungen zu benutzen; sie unterscheidet sich ferner durch vorsichtige Metronom-Angaben; eine Neuerung ist ferner die Anpassung des Partiturbildes an die heutige Gewohnheit: Holzbläser, Blech und Pauken, Singstimmen, Streicher, die dem Lesenden einen seltsamen Reiz verschafft. In einer feinziselierten Einleitung sucht Roth vor allem die Weisheit, die den inneren und „formalen“ Aufbau des wunderbaren Werkes regiert, deutlich zu machen. A. E.

Byrd, William. The Leaves be greene. „Browning“ for string orchestra. Edited by Sir Richard R. Terry. London 1923, J. Curwen & Sons.

Das Stück ist eine richtige Chaconne: zwanzigmal läuft unverändert die achttaktige Volkstweise abwechselnd durch die Stimmen, indes die Begleitstimmen in gesteigerter Figuration kontrapunktieren: das erstaunliche Werk, dessen Entstehungszeit man gerne wüßte, ist wieder ein Zeugnis für die Meise und Größe englischer Instrumentalkunst. A. E.

J. Carullis Gitarrenschule, bearbeitet v. Josef Zuth. 7. Heft: Die enharmonischen Tonarten.

Die Bindungstechnik. 8. Heft: Tonleitern und Intervallfolgen. 9. Heft: Studien zur Verbesserung der Geläufigkeit. Wien, Anton Goll.

Lichner, Ernst (1740—1777). Sonate Fdur. Für Violine und Klavier bearbeitet v. Robert Sondheim. (Werke aus dem 18. Jahrh. Nr. 15 der Sammlung Sondheim.) Berlin, Basel 1923, Edition Bernoulli.

Es handelt sich um die Bearbeitung einer Sinfonie dieses jüngeren Mannheimers, deren autographe Partitur „als Tag des Abschlusses den 19. Sept. 1762 vermerkt“. Sie ist bedeutender als all die Werke: 2 Trios, ein Flötenquartett und vor allem die Ddur-Sinfonie, die Niemann in den verschiedenen „Mannheimer“-Bänden der DIB herausgegeben hat. Die Bearbeitung hebt sehr gut namentlich die höchst dramatische Anlage des ersten Satzes hervor, die in Moll einsetzende Durchführung hat ein paar unleugbar große Züge. Und ähnlich besitzt das etwas kurzatmige Schlußpresto vor der Reprise eine Stelle ganz gewaltiger Stauung, wie auch das Andante in Fmoll in der melodischen Ausspinnung eine für die Zeit ungewöhnliche Leistung ist. A. E.

Gomółka, Mikołaj. Melodje na Psaltera Polski z R. 1580. (Heft 1. Psalm 1—15.) Hrsrg. von Joseph Reiss. 8<sup>o</sup>, 2 Bgn. [die Fortsetzung soll sämtl. 150 Psalmen bringen]. Krakau 1923, Staraniem i Nakładem Romana Ferka.

[Brovlez, Gabriel.] Les plus beaux airs de l'opéra français. 8 Hefte. London, Chester & Co. 3—4.50 Fr.

Zoffmann, C. L. A. Die Maske. Ein Singspiel in 3 Akten. (1799.) Aufgefunden u. zum

ersten Male veröffentlicht von Friedrich Schnapp. 4°, VII, 150 S., 4 Taf. Berlin 1923, Berl. f. Kunstwissenschaft. 20 Sm.

Mozart, W. A. Die Zauberflöte. Kleine Partitur-Ausgabe. Nach dem in der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin befindl. Autograph. Revidiert u. mit Einführung versehen v. Hermann Abert. 8°, VIII u. 416 S. Leipzig [1922], Ernst Eulenburg.

Es wird keinen Musiker geben, der die Fortführung der Eulenburgschen Opern-Partituren über die Wagnerschen hinaus nicht mit Begeisterung begrüßte. Sumal wenn sie, wie im vorliegenden Falle der „Zauberflöte“, einen nach dem Autograph gereinigten Text der Gesamtausgabe bringt: die als Anhang beigegebenen Errata dieser Ausgabe beweisen wieder einmal die dringende Notwendigkeit der Revision; der einzige Fehler dieses Fehler-Verzeichnisses ist, daß es die koinzidierenden Stellen der Taschen-Partiturausgabe nicht angibt, was einen unmittelbaren Vergleich unmöglich macht. Hermann Abert hat eine kurze Einführung beigegeben, die Entstehung und musikalisch-geistige Stellung des Werkes mit ein paar trefflichen Strichen umreißt. U. E.

Paganini, Niccolò. Ausgewählte Kompositionen. Aus dem Nachlasse erstmalig herausgegeben von Georg Kinsky und Fritz Rothschild. I. Movimento perpetuo. II. Variationi [sopra un tema di Giuseppe Weigl]. III. Cantabile e Valzer. IV. Cantabile. Wien 1922, Universal-Edition.

Man weiß aus Kinsky's ausgezeichnetem Katalog des Heyerschen Museums in Köln (Band IV, S. 402—447), wieviele autographen Handschriften aus Paganini's Nachlaß noch der Veröffentlichung harren: sind doch zu Lebzeiten Paganini's nur fünf seiner Opera erschienen, und posthum auch nicht mehr als die Opuszahlen 6—14, indes so wichtige Werke wie die „Sonaten“ für Violine und Orchester, Viola- und Gitarrenstücke, Duos und Trios noch sagenhaft sind. Zwei der vorliegenden Stücke: das Cantabile, die einzige Komposition Paganini's für Violine und Klavier, ein einfaches, vom Geist der vormärzlichen italienischen Oper erfülltes Stück — und das Movimento perpetuo, das dem bekannten Moto perpetuo op. 11 in nichts nachgibt, ja es an Leben und Reiz fast übertrifft, hat Kinsky bereits im Anhang seines Katalogbandes veröffentlicht. Die Variationen über ein Weigl'sches Thema sind insofern interessant, als das Thema schon Beethoven im Schlusssatz seines Bdur-Trios op. 11 zur Variation gebietet hat; sie sind ebenso wie der für Paganini's einzigen Schüler Camillo Sivori geschriebene Walzer Zeugnisse der spezifischen Virtuosität Paganini's. Es versteht sich bei Kinsky von selbst, daß die Ausgabe textkritisch mustergültig ist und alle nötigen historischen und künstlerischen Nachweisungen enthält; den Nummern II und III ist außerdem ein ausgezeichnet gelungenes Faksimile der Violinstimme beigegeben. Der Verlag wird sich den Dank aller Geiger und Forscher erwerben, wenn er mit der Publikation des Nachlasses fortfährt: zunächst gespannt ist man vor allem etwa auf die „Sonate“ „Napoléon“ von 1807, das legendäre Stück auf der G-Saite. U. E.

Perslye, Osbert (1514—1585). In Nomine. For string quartet. — Parsons, Robert (1530—1570). In Nomine. For string quartet. Edited by Sir Richard R. Terry. London 1923, J. Curwen & Sons.

Die beiden Instrumentalstücke von Perslye (Parsley), Sänger an der Kathedrale zu Norwich, und von Parsons, „vicar-choral“ von Exeter, sind nahe verwandt mit einander; nur daß Perslye's Stück jeden motivischen Anklang an die gegebene Melodie vermeidet, indes Parsons wenigstens den Anfang in der Verkleinerung benützt. Die Festigkeit des ruhig fortschreitenden Bandes der Choralmelodie hat beide altenglische Meister zu sehr lebendiger, scharfziselierter motivischer Arbeit in den drei freien Stimmen ermutigt; die Bestimmtheit, „Weltlichkeit“, dieser Motive ist sehr erstaunlich. U. E.

Philharmonia-Partituren. Wiener Philharmonischer Verlag U.-G.

Den Eulenburgschen Taschenpartituren von Kammermusik, Chor- und Orchesterwerken, die eine so unschätzbare Aufgabe erfüllt haben und noch erfüllen, und denen ein guter Teil der heutigen Vertiefung unserer Kenntnis der großen Meisterwerke zu verdanken ist (wenn von solcher Vertiefung die Rede sein kann), ist, zunächst auf dem Gebiet der Orchester- und Chormusik, eine Konkurrenz in den schmucken Bändchen des Wiener Verlags entstanden, von denen mir eine Reihe vorliegt: Beethoven's V. Sinfonie, Haydn's II. Londoner, Mozarts Jupiter-Sinfonie, Schubert's

Unvollendete, Webers Freischütz-Duvertüre. Was die Ausgaben auszeichnet, ist außer glänzender Ausstattung — gutes Papier, Bildnis der Komponisten — der übersichtliche Stich, der die Instrumentalgruppen meist deutlich von einander scheidet, durchgeführte Taktzählung, kurze, aber genaue Angaben über Entstehungszeit, Originaltitel, Übersichten über den Bau der einzelnen Sätze, und endlich eine sehr genaue Textrevision. So sind der Partitur der h-moll-Sinfonie von Schubert zum erstenmal die 9 Takte des Scherzos, sowie die Skizze des Scherzos und Trios beigegeben, die bisher nur im Revisionsbericht der Gesamt-Ausgabe erreichbar waren: wie ich durch Vergleich mit dem Autograph mich überzeugt habe, stimmt jede Note. Den trefflichen Ausgaben ist rascher Ausbau zu wünschen!  
U. E.

Rigel, Henri. [Joseph]. Sinfonie in D dur. Neu hrsg. u. mit allen Vortragszeichen versehen von Robert Sondheim. Partitur. Basel, Berlin [1922], Edition Bernoulli.

Rigel (1741—1799) gehört durch seine Schülerschaft bei F. X. Richter und Zommelli dem Kreis der Mannheimer an; seit 1758 lebte er in Paris, wo er von 1782—86 Dirigent der Concerts spirituels war. In seinen ersten Pariser Jahren, um 1770, ist nach Sondheim auch diese dreifähige (Allegro—Andante—Presto), also menuettlose Sinfonie erschienen, die einen feinen, sensitiven Musiker mit beweglicher Phantasie erkennen läßt; der lebenswürdigste Satz ist das Schlußpresto mit dem auffällig Mozartischen zweiten Thema:

— das Auffälligste ist die Dynamik, die sehr delikate ist und über das forte kaum hinausgeht; wenn mir auch Sondheim an mp, p, pp, ppp im ersten Satze des Guten etwas zuviel getan zu haben scheint: eine Sinfonie, die Trompeten und Pauten fast nur zu pp-Wirkungen verwendet, wäre ein Unikum. Das Wiederholungszeichen im Schlußsatz steht nach der Durchführung, vor der Reprise: Absicht oder Versehen?  
U. E.

Rossini, Gioacchino. Duvertüre zur Oper „Der Barbier von Sevilla“ (Elisabetta). — Duvertüre zur Oper „Die diebische Elster“. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Nr. 85 u. 86. Leipzig [1923], Ernst Eulenburg.

Die beiden E-dur-Duvertüren Rossinis, die erste von 1815, die zweite von 1817, zeigen nach Niezsches Ausdruck, die „Selentigkeit“ des großen Melodisten auf der Höhe: zu bedauern, wer an solcher all ihrer Wirkungen so sicheren Musik keine Freude oder keinen Spaß mehr hat! Und wer will, kann doch auch tiefere Beziehungen gerade dieser Duvertüren zu ihrem Operninhalte finden: ohne die großen Crescendi, die mit Basilios Verläumdungsarie korrespondieren, hätte Rossini für seinen „Barbier“ die Elisabetta-Duvertüre schwerlich gewählt; und in der Gazza ladra steht das Basmotiv vor der Reprise (S. 39) und Coda (S. 57) in einer seltsamen Verbindung mit einer melodischen Wendung in der Cavatine des jüdischen Händlers, die an den Angelpunkten der Handlung erscheint. Es konnte auch nur der Romantiker gelingen, derartige Musik als flach zu diskreditieren, sie steckt im Gegenteil voller Geheimnisse.  
U. E.

## Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Einführung in das Studium älterer Musikstile, einstündig. — Allgemeine Musikgeschichte: Das Zeitalter des späteren Beethoven, Schuberts und der Frühromantik, zweistündig. — Formkritische Übungen im Anschluß an die musikgeschichtliche Vorlesung, einstündig. — Seminar: Die Johannes-Passion von Schütz und von Bach in musikgeschichtlichem Vergleich, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von älteren Kunstwerken für Chor- und Kammermusik), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Herr cand. phil. Max Zulauf), zweistündig.

Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Geschichte der Orgelmusik von ihren Anfängen bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, mit anschließender Vorführung auf der Münsterorgel, einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, zweistündig.

## Mitteilungen

Stephan Krehl, der Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums, ist am 8. April im 60. Lebensjahr plötzlich gestorben. Leipzig verliert in ihm einen gediegenen Komponisten, einen Pädagogen von hohem Rang, für den seine Bücher über „Praktische Formenlehre“, eine „Allgemeine Musiklehre“, „Harmonielehre“, „Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre“ (unvollendet) zeugen. Die Leipziger Ortsgruppe der DMG betrauert in ihm ihren Schriftführer, die ZfM einen verehrten Mitarbeiter.

Das dritte offizielle Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft, das unter Leitung von Fritz Busch in Dresden stattfinden wird, muß aus technischen Gründen auf November verschoben werden.

Der dritte und letzte Teil der Musikbibliothek des † Dr. Erich Prieger-Bonn gelangt voraussichtlich im Laufe des Monats Juni durch das Kölner Haus der Firma M. Lempertz, Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber P. Hanstein u. Söhne) zur Versteigerung. Diese Abteilung der bedeutenden Priegerschen Bibliothek enthält in der Hauptsache die handschriftlichen Musikalien (Urschriften und Abschriften) aus dem 17.—19. Jahrhundert, darunter als Hauptgruppe viele für die Textkritik wichtige zeitgenössische Kopien von Werken Joh. Seb. Bachs und seiner Söhne, namentlich Carl Philipp Emanuels, ferner eine Anzahl Partituren alter Opern und Oratorien, eine Menge Kammermusikwerke des 18. Jahrhunderts in Abschriften aus der Zeit u. v. a. In der reichhaltigen Abteilung der Musikerbriefe sind umfangreiche Briefreihen bekannter Musiker, wie Hans v. Bülow, Adolf Jensen, Felix Mendelssohn, Anton Rubinstein und Robert Schumann vertreten. Unter den Musikautographen sind eigenhändige Notenmanuskripte von Robert Franz, Friedrich Kiel (der gesamte Nachlaß an Entwürfen und Vorarbeiten), Albert Lortzing (u. a. die Originalpartitur der Oper „Regina“) und Friedr. Wilh. Rust hervorzuheben. Den Schluß der Versteigerung bilden Konvolute gedruckter Musikalien, die größtenteils der von † Dr. Ludwig Scheibler angelegten Sammlung zur Geschichte der Klaviermusik im 19. Jahrhundert entstammen. Der nach wissenschaftlichen Grundsätzen bearbeitete Katalog wird im Monat Mai zur Versendung kommen.

Eine Kirchen-Musikwoche in Köln, die vom 11.—14. Juni stattfindet, wird die 3. Rheinische Literatur- und Buchwoche einleiten. Den Inhalt bilden u. a. Vorträge von Universitäts-Professor Dr. Peter Wagner-Freiburg (Schweiz) über den Gregorianischen Choral,

Akademie-Professor Dr. Hermann Müller-Paderborn über die klassische Polyphonie, Pfarrer Dr. Kurten über moderne Kirchenmusik und Musikdirektor E. J. Müller über das deutsche Kirchenlied. In der Großen Halle der Ausstellungsgebäude wird deren neue Orgel vorgeführt. Der Domchor singt, teils im Dom, teils in der Großen Halle, Messen von Palestrina, Bruckner und Nefes, der Aachener Lehrergesangsverein und der Kölner Volksschor bringen neuere Werke. Pontifikalamter des Kardinals, sowie des Weihbischofs im Dom rahmen die Veranstaltungen ein, in deren Mittelpunkt eine Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins steht.

Herr Geheimrat Prof. Dr. Oskar Fleischer sendet uns nachfolgende Schlußantwort auf Herrn Prof. Dr. P. Wagners Replik:

„Die Angabe der alten Tonarien, wonach der eine Gesang mit D, ein anderer mit F, ein dritter mit G usw. beginnt, ist nach Prof. Wagner ein ‚sicherer Aufschluß‘, ‚ausreichend, um die ganze Theorie vom ideellen Anfangston und alles, was davon abgeleitet ist, ins Gebiet der Konstruktion zu verweisen‘. Dieses ihm nur allein noch verbliebene Kriterium beweist doch gerade die Richtigkeit meines Entzifferungssystems! Denn mit D fangen an: die Stücke auf S. 22, 24, 28, 29, 32, 45, 46, 57, 61 usw. meiner Notenbeispiele; mit G beginnen die auf S. 8, 14, 18, 73, 74, 75, 98, mit F die auf S. 42, 75, und noch weiter mit E die auf S. 33, 37, 55, 58 und so fort. Der ganze Einspruch ist also nur ein Widerspruch W.'s mit sich selbst.

Im übrigen wird es schwerlich jemanden interessieren, ob ich W.'s zweite Auflage gelesen habe oder nicht; ich habe vieles gelesen, was ich nicht haben brauchen können. Wohl aber dürfte es sachlich von allgemeinstem Interesse sein, ob meine Entzifferung richtig ist oder nicht. Daß man nach W.'s Behauptung in der Römischen Kommission sich ablehnend verhält, beweist nichts dafür und nichts dagegen, denn eine Kirchengesangsreform kann und darf nicht nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten allein urteilen. Wenn jedoch der oberste Kirchenfürst geglaubt hat, seiner Bewunderung Ausdruck geben zu sollen, so scheint mir das doch nicht eben wie Ablehnung auszusehen. Ich wiederhole aber, was ich in den „Germ. Neumen“ S. 41 und 13 gesagt habe: daß von vornherein Unbeeinflusstheit durch kirchentechnische oder andere Nebenabsichten eine wissenschaftliche Voraussetzung für meine Neumenforschung ist und bleibt und liturgisch-musikalische Forschung als solche den Absichten meines Werkes fernliegt. Die Sache selbst kann natürlich durch Kooperation nur gewinnen.

Zwei sinnstörende Druckfehler haben sich in meine Gegenkritik im Märzhefte eingeschlichen. S. 337, Z. 12 muß es heißen F—g (statt F—g) und S. 340, Z. 4 „Biervierteltakt“ (statt „Bierteltakt“).

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt von Eugen Diederichs Verlag in Jena über „Richard Benz, Die Stunde der deutschen Musik“ bei.

Mai	Inhalt	1924
		Seite
	Hermann Krehshmar † . . . . .	417
	Ernst Büden (Köln a. Rh.), Der galante Stil. . . . .	417
	Gottfried Frotzcher (Danzig), Die Ästhetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen. . . . .	431
	Albert Macaenlenburg (Schöneberg [Weichsel]), Der Fall Spontini—Weber. . . . .	449
	Bücherschau . . . . .	466
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	475
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen . . . . .	479
	Mitteilungen . . . . .	479



# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes Heft

6. Jahrgang

Juni 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Hermann Kresschmar

Von

Alfred Einstein, München

Das Bild der Persönlichkeit Hermann Kresschmars, das an diese Stelle gehört, hätte nach meinem Gefühl einer oder der andere der in manchem Sinn dazu Berufeneren zeichnen sollen. Aus äußeren Gründen fällt die Aufgabe auf mich, der sich nicht einmal einen persönlichen Schüler des Toten nennen darf.

Aber, ich möchte diese Aufgabe doch aus innerster Gedrängtheit und Bewegtheit lösen. Die Generation, der ich angehöre, hat sich ganz allgemein zur Schülerschaft Hermann Kresschmars zu bekennen: bevor wir von Musikwissenschaft etwas wußten, hat uns sein „Führer durch den Konzertsaal“ die ersten künstlerischen, geschichtlichen, interpretatorischen Begriffe vermittelt und unsere Beurteilung von Musik und Musikern entscheidend auf lange Jahre beeinflußt; dann waren seine Aufsätze und Kritiken in der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“ bewundertes Vorbild für die Entdeckung, Verlebendigung, Anschauung alten Kunstgutes; seine Beiträge in Zeitschriften, wie sie alljährlich, namentlich im Peters-Jahrbuch erschienen, gaben uns stofflich und geistig neue Richtungen; die Sammlung dieser und älterer Beiträge, seine Bücher, vor allem seine „Geschichte des neuen deutschen Liedes“, aber auch die späteren, obwohl nur Extrait der unmittelbareren, starken Persönlichkeit des Lehrers, waren jedesmal für uns Erlebnisse.

Ein paar der Vorlesungen Kresschmars in Berlin habe ich immerhin gehört. Ich erinnere mich an eine Stunde über Händel, die Hamburger Zeit, den Konflikt mit Mattheson, die „Almira“ — ganz populär gehalten: er, der in seinem Seminar die strengsten und höchsten Anforderungen stellte, erzählte hier für die Fassungskraft des jüngsten der „Hörenden aller Fakultäten“. Eine andre Stunde über Haydn, die Jugendsinfonien Haydns, über die ja eine Studie gedruckt vorliegt. Er spricht von den „Programm-Sinfonien“, dem „Matin“, setzt sich sprechend ans Klavier, um den Anfang zu spielen, gerät ins Feuer, und spielt fortgerissen, aus der Erinnerung, das merkwürdige Adagio und Andante bis weit in den zweiten Teil hinein.

Er war in erster Linie ein Musiker. Aus seinem primären Musiker-, ja fast Musikantentum, der Erbschaft der Albernauer Heimat und des Kantorenhauses, aus dem er stammte, erwuchs in ihm der Forscher, der Lehrer, der Organisator, der Präceptor im allerweitesten Sinn. Die Einheitlichkeit seines Wesens, bei aller Breite der Wirkung, ist zu zeigen, seine Lebendigkeit, die Abwesenheit alles Philologen- und Spezialistentums, bei aller Universalität. Universalität, nicht Polyhistorismus. Wenn er auch mit einer lateinischen Arbeit über die Notenschriftzeichen von Guido von Arezzo promoviert hat, so hat er später für bestimmte Forschungsgebiete, die zum Beispiel seinem wissenschaftlichen Antipoden Hugo Riemann — dieser Antagonismus bestand zum Heil der deutschen Musikwissenschaft — besonders lagen, herzlich wenig übrig gehabt. Ihn, der erst in Leipzig, dann in Rostock, dann wieder in Leipzig und endlich in Berlin so viel und so lange als eminenter, praktischer Musiker wirkte, interessierte, was zur Gegenwart lebendige Beziehung aufwies; mit rein philologischen, forschungstechnischen Fragen hat er sich nie mehr um ihrer selbst willen beschäftigt. Er hatte seine Lieblingsgebiete und seine Lieblingsmeister, nicht aus Zufällen und äußeren Gründen, sondern aus seinem besonderen Menschentum heraus. Seine Lieblingsgebiete waren die Geschichte der Oper und die Geschichte des Liedes; die eine das autochthone Produkt Italiens, das andere das erworbene, eigenste Gut Deutschlands. Er hatte, im Äußeren sehr wenig „förmlich“ und formal, sehr sächsisch, innerlich das tiefe Bedürfnis nach der südlichen Form; er war ein Künstler auch als Schriftsteller; es gibt keine Kritik, keinen Aufsatz, keine Zeile von ihm, die nicht eine Geprägtheit und Rundung zeigte, himmelweit verschieden von der journalistischen Fertigkeit, die die Faiseure der Musikwissenschaft seit seinem Vorbild zu handhaben verstehen. Man erzählt, daß er seine Geschichte des neuen deutschen Liedes aus rein formalen Gründen unverdrossen und mehrmals umgeschrieben habe: schon aus diesen Gründen wird sie, die leider ein Torso geblieben ist, nicht „bis auf die Gegenwart fortgesetzt werden“ können . . . Und auf diesen Lieblingsgebieten gab es ein paar besonders belichtete Ausschnitte, gab es Eigentümlichkeiten seiner „Methode“. Auf dem der Oper war es das *dramma in musica* des 17. Jahrhunderts, das der Florentiner, dem der vielleicht glänzendste, jedenfalls ausführlichste Abschnitt seiner Geschichte der Oper gewidmet ist, und vor allem das der Venezianer. Es ist bezeichnend für ihn, daß er den äußeren, kulturhistorischen Umkreis dieser Oper — der bei ihm ein ganz anderes Leben gewinnt als bei den italienischen bloßen Statistkern der venezianischen Oper, Galvani und Wiel — erst spät zu zeichnen nachgeholt hat: in den berühmten Aufsätzen der „Vierteljahrschrift“ geht er einzig auf den Kern des Problems: auf Grund der erhaltenen Musik, zugleich philologisch und divinatorisch, instinktmäßig zu erspüren, wie es um das Musikdramatikerium und damit um das Musikertum der Monteverdi, Cavalli, Cesti bestellt war. Und wir wissen seitdem darum Bescheid, ein für allemal, mögen noch hundert neue Partituren dazu entdeckt werden. Immer wieder spürt man, wie Kreisshmar selbst an die Quelle herangegangen und seine Schüler zu ihr geführt hat: die Musik, das Wesentliche, in der sich alle wesentlichen Fragen lösen müssen; wie alle übrigen Hilfsmittel nur Beiwerk und zweiten Grades sind. Es berührt fast sonderbar, wenn er den Wert seiner „Geschichte des Neuen deutschen Liedes“ den Vorgängern — Reißmann, Schneider, Lindner — gegenüber in dem reicheren Quellenmaterial begründet sieht: man lese das Vorwort nach. Wenn es

nur das wäre! Vollständigkeit ist der Ruhm des Sitzfleisch-Gelehrtentums, sie ist gerade nicht der Ruhm Hermann Kretschmars. Es ist die Anschauung und die Verknüpfung des Stoffes, die besonders dieses Buch, und im allgemeinen jeden größeren Aufsatz Kretschmars bedeutsam machen: Anschauung, die in häufigen Fällen künstlerische und geschichtliche (es ist dasselbe) Intuition wird. In allen Arbeiten Kretschmars finden sich überraschende Aperçus, die sich bei tieferem Nachdenken jedesmal als richtig erweisen, die niemals subjektive Einfälle sind, sondern aus instinktfüherem und geschichtlichem Fühlen und Denken entspringen. Die Vergangenheit war Kretschmar gegenwartsnah, weil er ein so kräftiger Musiker war und auch die Musik seiner Zeit mit bestimmter Stellungnahme — Brahms war auch ihm näher als Wagner, so sehr er Wagners Größe empfand — so kraftvoll miterlebte. Auch dies ist bezeichnend, daß seine Befassung mit dem deutschen Lied sich zuerst in zwei Gegenwartsaufgaben „Das deutsche Lied seit Robert Schumann“ (1880) und „Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners“ (1898) dokumentierte: ein Jammer, daß gerade er den Höhepunkt des Liedes, Schubert, nicht behandelt hat, daß hier eine Lücke klappt.

Zu „seinen“ Meistern gehörten in erster Linie Bach und Händel. Die Großen der Musikgeschichte waren ihm nicht „Objekte“; er hatte eine Art persönliches Verhältnis zu ihnen wie zu Lebenden, bei denen Neigung und Abneigung ihre Rolle spielen dürfen. Mozart, so sehr er ihn liebte, schien ihm, der Mozarts schaffende Umwelt wieder schärfer ins Auge faßte, ein wenig zu verlieren, was freilich nicht stimmt. Bach versteht sich von selbst: nicht von selbst aber verstand sich für jemand, der in Wagnerscher und Liztscher, in neudeutscher Zeit lebte, Händel. Er ist einer der Entdecker Händelscher Größe gewesen: diese tiefe Neigung verbindet ihn auch als Forscher mehr mit dem temperamentvollen, persönlichen Chrysander als mit dem humanistischeren, philologischeren Spitta.

Kretschmars Lebensarbeit drängte, ihrer ganzen Natur nach, über die Grenzen des rein Wissenschaftlichen hinaus. Das umfangreichste, weitestreichende Zeugnis dafür ist sein „Führer durch den Konzertsaal“, Sinfonie, Oratorium, Kirchenwerk umfassend, ein Buch von einer beispiellosen Wirkung auf das deutsche Musikpublikum. Ein Buch, von dessen Ruhm in den letzten Jahren unendlich viel abgebröckelt ist und noch mehr abbröckeln wird. Es ist, wir geben es betrübt zu, ein Werk ohne Methode; der Standpunkt wechselt vom Biographischen zum Historischen, vom rein Musikalischen zum Programmativen; das Urteil ist manchmal einseitig: Bruckner oder Mahler z. B. waren lange Stiefkinder Kretschmarscher Behandlung und sind es noch. Musik wird erklärt, indem sie poetisiert wird; Kretschmars Führerschaft, seine „Hermeneutik“ ist die Projizierung der „Affektenlehre“ des 18. Jahrhunderts auf die Musik überhaupt. Der Nachweis der Affektenlehre ist eines der großen Verdienste des Forschers Kretschmar; aber er übersah, und übersah es vielleicht bewußt, daß selbst die innere „Motivierung“ eines Musikwerks über seine musikalischen Wesenheiten nichts aussagt, daß eine große Zeit selbst aus falscher Motivierung große, reine Musik schaffen kann. Aber seinem innersten Wesen war jeder „Formalismus“ zuwider, und er hat gewiß über die Leutchen mit den Bindfäden, den geometrischen Instrumenten und Zentimetermaßen nur gelächelt, die glauben, das Größte oder Mindeste über Musik ausgesagt zu haben, wenn sie nachweisen, daß  $1 + 1 = 2$  ist. Wahr ist,

daß der „Führer“ seine furchtbaren Folgen in dem Heer seiner Nachahmer gehabt hat: dafür kann er nicht mehr, als Wagner für die Wagnerianer. Ebenso wahr aber ist, daß ohne den „Führer“ der größte Teil des deutschen Konzertpublikums überhaupt keinen Zugang zu den großen Meistern der Vergangenheit gehabt hätte.

Das Verhältnis von Forschertum und popularisierender Wirkung in die Weite spiegelt sich wider in der organisatorischen Arbeit an den großen deutschen Publikationen alter Musik. Nach dem Tode von Rochus von Liliencron war Kretschmar die Leitung der Denkmäler deutscher Tonkunst zugefallen, wie vorher sich ganz natürlich die Führung und Spitze der deutschen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft, später der DMG in ihm verkörperte. Er hat, seinen Neigungen entsprechend, die monumentale Reihe bis zu ihrem vorläufigen Stillstand vor allem mit Neuauflagen aus der Geschichte des Liedes und der Oper teils selber ausgebaut, teils durch seine Schüler ausbauen lassen. Diese wissenschaftliche Aufgabe aber hat er durch die Gründung und Leitung der „Neuen Bachgesellschaft“ ergänzt: er, der den letzten Band der großen Gesamtausgabe besorgt hatte, hat sogleich das Bedürfnis und die Berufung gefühlt, Bach lebendig zu machen, seine Instrumentalwerke dem Haus und dem Konzertsaal, seine Kantaten womöglich der Kirche wieder zu gewinnen; er gehörte zu den Leuten, die die tiefe Hoffnung hegten, durch Bachsche Kunst, durch Anknüpfung an die alte Liturgie den protestantischen Gottesdienst wieder künstlerischer zu gestalten, die Gemeinde durch dieses musikalische Band fester zu einen. Ein weiterer und umfassenderer, theoretischer Ausdruck dieser Sehnsucht sind seine ursprünglich in den „Grenzboten“ erschienenen und dann unter dem Titel „Musikalische Zeitfragen“ in Buchform zusammengefaßten Aufsätze über die innigere Einordnung der Musik in den Zusammenhang der deutschen Kultur. Es liegt ein Stück unerfüllbarer Romantik in dieser Sehnsucht; aber was an ihr erfüllbar war, hat Kretschmar selbst in den hohen Musikämtern, die ihm auf der letzten Station seiner Laufbahn zufielen, als Direktor des Berliner kgl. Instituts für Kirchenmusik, als Direktor der Hochschule, als offizieller und inoffizieller Berater des preußischen Ministeriums für Kultus und Unterricht zu erreichen gesucht. Seine Tätigkeit auf diesem Gebiete zu schildern, ist hier kaum der Ort, und ich wäre dazu nicht imstande: daß es geschehen wird, dafür bürgt die Liebe und Pietät seiner Schüler und Nachfolger. Uns geht hier nur das allgemeine Vermächtnis an, das aus solcher Tätigkeit anfällt: daß Musik das Leben des Einzelnen und der Gesamtheit bis in die letzten Poren zu erfüllen habe, daß die Kunst nicht für sich stehe, den Zusammenhang mit der Vergangenheit nicht verliere, daß sie ein Bestandteil des Menschentums sei. Dies Vermächtnis, wenn überhaupt noch realisierbar, wird uns noch lange zu schaffen machen; wie es auch zu den tragischen Dingen in Kretschmars Leben gehört, daß er diese Aufgabe der großen Vereinheitlichung von Forschen, Lehren, Wirken nicht voll erfüllen konnte. Er hatte es, bei der Umfanglichkeit und Vielseitigkeit seiner Wirksamkeit schwerer als Hugo Riemann, der an seinem stillen Schreibtisch die Probleme, die er sich stellte, gelöst hat und am Ende seines Lebens noch zur psychologischen Begründung aller musikalischen Auffassung gelangte. Musik ins heutige Leben zu stellen — und edle, große Musik — ist ein verzweifelttes Problem. Was an Hermann Kretschmar, der dies Problem sah und zu lösen suchte, schwach war, war Schwäche seiner, ach nur allzu problematischen Zeit, was an ihm stark war, war Stärke seiner edlen, echten, künstlerischen Persönlichkeit.

# Musiktheorie und Musikästhetik

Von

Hermann Wegel, Berlin

Ein Versuch, Inhalt und Grenze der beiden Hauptbegriffe aller musikalischen Spekulation zu bestimmen, erscheint wünschenswert angesichts der Unklarheit, welche noch allgemein darüber herrscht, was Musiktheorie und was Musikästhetik ist. Der Nachweis dieser Behauptung ist leicht zu erbringen. Die Inhaltsverzeichnisse der Bücher, welche angeben, sich mit Musikästhetik zu beschäftigen, zeigen, daß vorwiegend musiktheoretische Dinge zur Sprache kommen. Ähnliches gilt selbst von den musikalischen Schriften philosophischer Verfasser. Überall vermißt man eine deutliche Scheidung der Begriffe Theorie und Ästhetik. Fast allein herrschend ist heute die Richtung, das Ästhetische als etwas Biologisches zu erklären, womit sein eigenstes Wesen nicht gefaßt ist.

Das Ästhetische muß, nach Kants Vorgang, streng von dem Theoretischen und Energetischen geschieden werden. Letzteres ist als Ethisches, Sittliches zu eng umschrieben, da es alles Streben, also auch das noch nicht sittliche Begehren und Zweckwollen umfaßt. Das Ästhetische ist jenen beiden gegenstandschaffenden Bewußtseinsrichtungen gegenüber, eine rein kontemplative, oder, da doch auch hier etwas erzeugt wird, eine nur Symbole, d. h. Sinnbilder oder Umbildungen der Erscheinungswelt schaffende Bewußtseinsrichtung, die nur eine Scheinwelt, als verklärten Abglanz der Erscheinungswelt hinstellt. Diese Idee Kants, welche eine systematische Idee im höchsten Sinne ist, taucht in den Schriften Hermann Cohens, des Begründers des Marburger Neukantianismus mit voller Klarheit wieder auf. Die folgenden Bemerkungen versuchen, aus diesem systematischen Gedanken Folgerungen für die Erkenntnis der Musik zu ziehen.

## Begründung der Musikwissenschaft in der Bewußtseinskritik.

Das Wort Begründen steht bei den Vertretern dieser Denkmethode an erster Stelle. Es besagt: ableiten aus einem letzten Grunde, oder auf ihm aufbauen. Diese letzte Grundlage, auf der die Form unserer gesammten Gegenstands- und Ideenwelt ruht, mithin auch der Gegenstand und das Erlebnis der Musik, ist das Bewußtsein. Es handelt sich dabei um die Idee des Bewußtseins an sich, um das reine Bewußtsein, d. h. um seine, jenseits aller individuellen Einschränkungen zu findende, absolute Gesetzmäßigkeit, die man seine reine Form nennen kann, oder sein ursprüngliches, einheitlich beharrendes Wesen. In ihm ist (wie alle Erscheinung) auch die der Musik zu begründen, und von musikalischem Bewußtsein ist in dem Sinne zu sprechen, als man die erzeugende, gesetzlich formende Macht des Bewußtseins auf das durch den akustischen Sinn abgegrenzte Erscheinungsgebiet einschränkt. Alles, was als Klang (rein oder gemischt mit Geräusch) in Erscheinung tritt, ist Musik. In ihr ist zu trennen der Gegenstand, das Sein und Werden in Tönen (oder psychologisch gesprochen: das Vorstellen und Streben mit Tönen) von dem musikalisch schönen Schein, der im Fantasienspiel dieses gegenstandschaffenden Doppelvermögens aufleuchtet. Die Lehre

vom musikalischen Sein und Werden sollte man Musiktheorie, die vom musikalisch schönen Schein Musikästhetik nennen.

\* \* \*

Bewußtsein ist einmal bewußtes Sein, d. h. Sein, welches bewußt, einem bewußt unterzogen wird, und damit ins Bewußtsein gezogen, bewußt gemacht wird. Bewußtsein erhält hier also den Sinn eines Gegenstands, einer Erscheinung, es wird objektiv verstanden. Andererseits ist Bewußtsein zu verstehen als Vermögen des Bewußtseins, als unsere Fähigkeit eine hypothetische „Materie“ zu differenzieren, ihr Form und Gestalt zu geben und zwar in einem gesetzlichen, ewig einheitlich und gleichbleibenden Bewußtseinsverfahren. Dieses, gleich der „Materie“, der hypothetischen Grundlage der bewußten Erscheinungswelt, hypothetische Bewußtseinsvermögen könnte und sollte man „Paterie“ nennen, denn es ist ein zeugendes Vermögen, wie die Materie ein der geistigen Befruchtung williger und des Gebärens fähiger Mutterboden. Paterie und Materie, Bewußtsein und Bewußtsein oder werden haben für uns nur Bedeutung in ihrem Wechselbezug aufeinander, jedes für sich bleibt unfruchtbar. Der Zeugungsakt schafft Bewußtheit und in ihm sowohl das Ich als die Welt um uns.

Dieses Erzeugnis aus Paterie und Materie ist beides: ein Sein und ein Werden. Das Instrument der Zeugung und Formung ist das methodisch-wissenschaftliche Bewußtsein, welches doppelgerichtet ist: nämlich sowohl auf das Sein als auf das Werden. Das Bewußtsein des Seins nennt man allgemein Denken, womit der Umfang des Bewußtseins freilich nicht umfassend angegeben ist. Dieses logische Bewußtsein ist ein Verknüpfen und ein Sondern zugleich, ausgehend vom Grundsatz des Ursprungs, d. h. von einer ursprünglichen Setzung, in der das Bewußtsein sich selber erzeugt, ursprünglich in Erscheinung tritt, und sich bezeugt in unendlichem Fortschreiten. Jeder Seinspunkt, den es bestimmt, ist sowohl als Zielpunkt, wie auch zugleich als Ansattpunkt in der unendlichen Richtung des Bewußtseins bestimmt. Punkt und Richtung, Sein und Werden, Beharren im Punkte und Streben in einer Richtung sind die beiden unlösbaren Wechselströme des Bewußtseins, denen man allgemein die Namen der erkennenden (statischen) Richtung des Bewußtseins und der strebenden (energetischen, üblich der ethischen) Richtung beilegt. Sie zielt auf Punktverbindung ab, ist richtungweisend und umfaßt alles Streben, somit auch das noch nicht sittliche Begehren und Wollen.

Als Stufen der bestimmenden (statischen) Richtung werden üblich drei angenommen: die elementare des Gereiztwerdens, des Empfindens, wo Sinnlichkeit und Instinkt den Gegenstand erahnen. Über sie erhebt sich die Stufe des Denkens, Wahrnehmens, Anschauens, wo der Verstand auf Grund umfassender Verknüpfungshandlungen Gegenstände vor sich stellt, Erfahrung schafft, eine Erscheinungswelt objektiviert. An ihrer Grenze weist uns schließlich das Vermögen des Ideenschauens, des gesetzlichen Zusammendenkens, und des mit der Vernunft aus der Erfahrung Hinausdenkens in absolute Weiten, Höhen und Tiefen hinein, womit die Idee eines letzten Gegenstandes des Vernunftglaubens erzeugt wird.

Dieses Sein (der Erscheinung wie der Idee) wird (wandelt sich) im Mechanismus des energetischen Bewußtseins, dessen drei Stufen die notwendigen Korrelativa zu den Stufen des statischen Bewußtseins bilden. Man spricht hier zu unterst

von Begehren, Trieb, Begierde zum Reiz hin, ferner von wollen, wählen, ziel- und zweckstreben; zuoberst von vernunftwünschen, hinausstreben über das Empirische, erhoffen einer Erfittlichung und eines Endzweckes.

So baut sich im bestimmend-strebenden Verfahren des Bewußtseins der Gegenstand der Erscheinung und der Idee auf, der sich als Kosmos und als Ich darstellt, als bewußte Außen- und Innenwelt; als Welt- und Selbstbewußtsein. Ob man nun diesen Zeugungsprozeß in Richtung auf die Außenwelt, den Gegenstand als einen logisch-erdinglichen darstellt, oder in Richtung auf die Innenwelt, das Ich, die Seele als ein psychologisches Erlebnis, bleibt sich gleich, so wie es sich gleich bleibt, ob man eine Rechnung innerhalb der positiven oder negativen Zahlenreihe ausführt.

Das Gefühl ist zutiefst der Urgrund, aus dem heraus der Prozeß des Bewußtseins sich entwickelt; es ist ferner das es (einleitend oder ausklingend) begleitende Zustandsgefühl, das uns Kunde gibt von dem Verhältnis zwischen Bewußtsein und Bewußtsein in Stimmungen und Affekten unserer Seele; es ist (zuletzt und zuoberst) ein Vermögen, das Leben in uns und die Welt außer uns im Bilde zu erfühlen, ja zu gestalten; hier wird das ursprünglich dumpfe Fühlen, das erste Sichregen des Bewußtseins zum selbstherrlichen Gestaltervermögen, das eine Welt neben der Doppelwelt des Ichs und des Kosmos aufzustellen vermag. Eine Welt, welche freilich den Stoff völlig aus jener Doppelwelt (die einzige mit Gegenstandswert) entnehmen muß, welche ihn aber klärt, einstimmig macht, ihn in Schönheit wandelt. Zu dieser Leistung erhebt sich das Fühlen als Fantasiervermögen, welches ein Umbildungsvermögen (gegenüber dem statischen Abbilde- und dem energetischen Vorbildervermögen) ist. Solch Umbilden der Wirklichkeit in eine schöne Scheinwelt ist die Leistung des künstlerischen, ästhetischen Bewußtseins, bei dem es nicht mehr auf das Bewußtsein und das Erstreben, sondern auf ein Befühlen, ein Erfühlen, ein Umgestalten mit Gefühlskräften, lediglich unter der Leitung von Stimmung und Affekt ankommt.

Man trennt — besonders unter Musikern — zu wenig die Vorklang- und Anhangsgefühle — (Affekte und Stimmungen), in welchen uns das Bewußtsein und die bewußte Welt als Zustand erscheinen, und welche an den Skalen Lust—Unlust, Spannung—Entspannung, Erregung—Beruhigung gemessen werden, von dem ästhetisch-künstlerischen Erfühlen, welches mit jenen nicht mehr gemein hat, als daß jene gegenständlichen Gefühle den Stoff zur ästhetischen Einstimmung liefern. Erst indem sie unter einer Schönheitsidee beurteilt werden, als ihr genügend oder zuwiderlaufend, erhalten sie ästhetische Bedeutung, und insofern ist auch jeder Naturgegenstand schön oder häßlich, aber erst in und durch unser ästhetisches Beurteilungsvermögen. Dieses Beurteilungsvermögen wird zum Gestaltungsvermögen des Schönen auf dem Gebiete der Kunst, wo in Bildern und Symbolen eine Scheinwelt errichtet wird, gleichsam zum Troste der Seele für das Ungenügen, das sie im Empirischen zu erleiden hat.

Solche Vereinigung der beiden objektsetzenden Bewußtseinsrichtungen zum geeinten, in sich ausgeglichenen und darum vollentfalteten Welt- und Selbstgefühl ist das Vorrecht der Kunst, die doch nur ein Spiel ist, aber ein erlösendes und beseligendes zugleich. Sie ruht auf dem Vermögen des sowohl kontemplativen, bloß beurteilenden, als auch des spontan produktiven, gestaltenden ästhetischen Vermögens. Objekte zu bestimmen oder zu erstreben ist nicht seine Aufgabe, daher darf es mit

Recht interesse- und tendenzlos genannt werden, was im Begriff des Spieles (wie ihn Schiller versteht) zum Ausdruck kommt. Daß dieses Spielen mit den Bewußtseinsrichtungen nicht nur auf der Sinnenstufe stattfindet, wie das von *αισθησις* abgeleitete Wort *Ästhetik* anzudeuten scheint, mag betont werden. Es gibt über der elementaren Sinnenkunst, eine metrische, das Denken voraussetzende Bild- und Schmuckkunst, und zuoberst eine rhythmisch-tektonische, mit absoluten Werten spielende seelische Kunst. Die Kunst begleitet das Leben auf allen Stufen, zwar abgelöst von ihm, aber doch stets auch auf es bezogen. Die statisch-energetischen Gefühle (Stimmungen und Affekte) bilden den Stoff, aus dem das ästhetische Gefühl gewoben wird. Zwischen Sinn und Trieb schwebt ein Reich des sinnlich Schönen, das man nur ein Angenehmes nennen sollte, dem aber ohne Begriff und Tendenz sich zuzuneigen wohl möglich ist. Das Wollen und Denken eint sich harmonisch im metrisch Schönen, dem klar Aufgebauten Fantasiebilde, und zwischen dem Reiche des statisch-energetischen Ideenvermögens wandelt eine ideale begeisterte Schönheit, wo ein rhythmisches Organisieren höchste Zweckmäßigkeit der Formung schafft. Diese höchste rhythmisch-tektonische Schönheit ist auch den Sinnenkünsten, also auch der reinen Musik zugänglich, voll entfaltet sie sich aber erst in der Sprachkunst.

#### Musiktheorie.

Diesen Mechanismus des Bewußtseins gilt es, auf dem Erscheinungsgebiete des akustischen Sinnes nachzuweisen, um eine Musiktheorie und daran anschließend eine Musikästhetik zu begründen.

Musik ist sowohl eine Natur- als eine Kulturtatsache. Eine Sinfonie z. B. ist sowohl ein naturwissenschaftlicher Gegenstand, als sie Anlaß zu akustischen und physiologischen Untersuchungen gibt, als auch ein kulturwissenschaftliches Problem, da sie als eine Art Sprachwerk die menschliche Gemeinschaft angeht. Es wirkt in der Musik ein mechanisches Müßen, wie ein biologisch bedingtes Zweckwollen, und schließlich ein unbedingtes Bestimmen und Streben. Es ist also eine musikalische Mechanik (Akustik), eine Biologie der Musik und eine musikalische Ideenlehre sowohl in statischer als in energetischer Richtung zu fordern.

Dem wollen heute genügen: Philosophie, Psychologie, Phänomenologie, Theorie, Wissenschaft, Erkenntnis und Ästhetik der Musik, um nur die geläufigsten Disziplinen zu nennen.

Von Musikphilosophie sollte man nicht sprechen (allenfalls ist die Musikästhetik als angewandte Ästhetik eine philosophische Disziplin), denn Philosophie hat es nicht mit einzelnen Erscheinungsgebieten und der Feststellung ihrer objektiven Bedingungen zu tun, sondern mit der Grundfrage nach der Möglichkeit der Erscheinung überhaupt. Die Anwendung und Überführung der reinen Philosophie (als Bewußtseinskritik) ins Reich der Erfahrung besorgen die Wissenschaften, die mathematisch erakten voran. Es gibt als Folgerung der einen, allen Wissenschaften zugrunde liegenden kritischen Philosophie nur Einzelwissenschaften, und darunter die Musikwissenschaft, die gemäß der Größe ihres Gegenstandes und der Mannigfaltigkeit seiner Betrachtungsmöglichkeiten und Zwecke weitverzweigt sein muß. Die Philosophie (wenn man darunter nur die Bewußtseinskritik versteht) kann man als Theorie des Wissenschaffens, die Wissenschaften als Empirie oder Technik jener philo-



sophisch-theoretischen Grundlegung bezeichnen. Die Philosophie legt den Ausgangspunkt des Wissenschaffens in der Tatsache des Bewußtseins und seiner absoluten Gesetze fest, die Wissenschaften sind Zielfelder der Anwendung jener einheitlichen Methode. Sucht die Philosophie die Erscheinung und den Gegenstand an sich, so sucht und bestimmt die Musikwissenschaft den besonderen musikalischen (Natur- und Kultur-) Gegenstand. Sie sucht das Erscheinungsgebiet der musikalischen Erfahrung zu umreißen einmal auf dem deduktiven theoretischen Wege von der Gesetzmäßigkeit des musikalischen Bewußtseins aus, zugleich aber auch induktiv-analytisch Erfahrungsstoff sammelnd. Wem der Ausdruck nicht „gar zu studiert“ klingt, mag, wie es sich anzubahnen scheint, die Musikwissenschaft Phänomenologie der Musik nennen.

Sehr verbreitet ist heute die Auffassung von der Musiktheorie als einer Psychologie des musikalischen Erlebnisses. Was Psychologie eigentlich ist, darüber herrscht heute nicht Klarheit. Wie sie jetzt vorherrschend getrieben wird, ist sie beschreibende Naturwissenschaft, die auf dem schwierigen und noch überwiegend dunklen Felde der Nervenvorgänge arbeitet und mit feinsten Beobachtungsmethoden und -apparaten auf die flinke Seele jagt. Solche Musikpsychologie ist (neben Akustik, Physiologie) eine reine Naturwissenschaft der Musik.

Andererseits bedeutet Psychologie (nach Natorp) Logik der Psyche, Gesetzmäßigkeitslehre des Erlebens, d. h. sie weist auf den (dem objektivierenden, erdingenden, erstrebenden Sinne entgegenlaufenden) subjektivierenden, aufs Erdingen und Erstreben selbst gerichteten Sinn der Bewußtseinskritik hin. Dem Gehalte nach stimmt also diese Psychologie mit der Erkenntniskritik überein, aber dem Betrachtungssinne nach steht sie ihr entgegen. Die objektivierende Bewußtseinskritik zielt auf die äußere Welt, aufs zu Erdingende und zu Erstrebende, sie sucht Erfahrung und Ideen. Die subjektivierende psychologische Bewußtseinskritik ist der Bewußtseinstatsache selbst, die wir Seele nennen, zugewandt, sie sucht das Erleben selber zu fassen. Jene (objektivierende) Methode projiziert eine Welt außer sich, diese sucht das Verfahren des Projizierens selbst zu ergründen.

In diesem Sinne ist, was wir als Musiktheorie haben, weniger eine Musikpsychologie als eine objektivierende Musikerkenntnis-wissenschaft oder -theorie. Beide letztgenannten Begriffe mögen als sich deckend hier angenommen werden. Erkennen und Wissenschaffen sind in der Tat ein und dasselbe. Beide sind sie *Gewipla*, d. h. eine geistige Überschau, ein übersichtliches spekulatives Ordnen des (analytisch-induktiv herbeigeschafften) Wissensstoffes, seine systematische Reihung und Gliederung, seine methodische gesetzliche Entfaltung und Entwicklung aus einem Ursprung heraus. Insofern ist Wissenschaffen der umfassendere Begriff, als er das spekulative, deduktive Theoretisieren nebst der empirisch-sammelnden, induktiven Technik der Analyse umgreift.

Die Musikwissenschaft (=erkenntnis, =theorie und =technik) ist, so ergab sich bereits, sowohl Naturwissenschaft als auch Kulturwissenschaft des musikalischen Erscheinungskomplexes. Musik muß als Naturtatsache wie als Kulturhandlung betrachtet werden. Daher gehören zur Musikwissenschaft in dieser umfassenden Bedeutung auch die musikalischen Grenzwissenschaften, welche zeigen, wie die Musik eingebettet und verflochten ist in Natur und Kultur. Grenzwissenschaften zur Natur hin sind: die musikalische Akustik, Anthropologie; Physiologie; zur Kultur hin: die Pädagogik, Soziologie und Geschichte der Musik.

Im engeren Sinne darf man Musiktheorie als jenes Gebiet der Musikwissenschaft fassen, das die beim Gestalten und Aufnehmen eines Musikwerkes direkt in Betracht kommenden Tatsachen und Handlungen behandelt, und das versteht man wohl auch allgemein darunter. Der Musiker nimmt sie gern und vorwiegend so, wie sie ihm für seine praktischen Bedürfnisse zunächst liegt: als Technik der induktiven Musikanalyse, die er freilich nur dann planvoll, d. h. methodisch und systematisch ausbilden kann, wenn er ihren deduktiv spekulativen Teil gleicherweise pflegt, denn dieser legt die Fundamente jedes musiktheoretischen Systems, um die es bisher schlecht bestellt ist, da man die Grundlage der reinen Musiktheorie, welche die Kritik des Bewußtseins überhaupt ist, auf seiten der Musiker nicht einmal ahnt.

Die eben gekennzeichnete spezielle Musiktheorie, die man eine Gegenstands- und Vorgangslehre der Musik nennen kann, baut sich, entsprechend dem Stufenbau des Bewußtseins in folgenden drei Stufen auf:

Ein Musikwerk ist erstens Gegenstand und Vorgang der Sinne. Es wird empfunden und begehrt, es reizt und treibt an, erregt. Akustisches Müssen in einem Tonraume (dem nur symbolisch-metaphorische Bedeutung zukommt) und mechanisches Müssen in der zeitlichen Tonfolge wirken hier gesetzlich streng und bewirken Empfindungen, Reize nebst ihren stimmungshaften Gefühlsanhängen, wie auch energetische Treibungen und Begehungen nebst ihren affektbetonten Gefühlsvorklängen. Musik als physikalisch geregeltes Sein und Sichändern, als Erscheinung unter Naturzwang ist als Bewußtseinsform ein Erleiden. Wir müssen uns im Tonraume dem Tone, der Macht seiner Stärke, Farbe, Höhe, dem Zuge seines (noch ametrischen) Steigens und Sinkens, der Wucht seiner dynamischen Veränderungen hingeben, wie den mechanisch geregelten Ablauferscheinungen der Tonfolge in der Zeit: der Gedrängtheit, dem Charakter der Tonfügung, der Ablaufsdauer, wie auch den agogischen Varianten dieser Erscheinungen, welche die Tonfolgesubstanz sogar quantitativ beeinflussen und von Anfang an schwanken lassen, während das dynamische Infunktionsetzen der tonräumlichen Substanz, diese nur qualitativ beeinflusst. Auf der Elementarstufe überkommt uns die Musik wie eine Naturmacht, wie Temperatur, atmosphärische Mächte, sie berauscht uns wie ein Geruchs- oder Geschmacksreiz. So tief liegen die Anfänge der Musik.

Musik wird aber mehr und Höheres, sowie sie der Geist des Menschen zu formen beginnt. Dann wird sie bestimmte Denk- und gewählte Strebeform, ein Produkt gesetzmäßigen Kombinierens von Empfindungen und Reizen zu Vorstellungen und Willensakten; ein mathematisch konsequentes Reihen und Ordnen offenbart sich in ihr. Ein „unbewußtes Rechnen der Seele“ spricht aus ihr. Tonreihen und Reihensysteme werden erbaut mit Hilfe des logischen Instrumentes der Zahl. Wir befinden uns auf der metrischen Stufe des musikalischen Bewußtseins, wo es im Tonraume das Intervall, die Zwölftteilung der Oktave, die Quintteilung des Tonbandes, die Aufstellung der tonräumlich konstitutiven Grundintervalle (Großterz und diatonische [verminderte] Quint) die Konsonanz-Mesosonanz- und Dissonanztatsachen, das linearfigurale sich Bewegen und sich Nachahmen erarbeitet. In der metrisch geregelten Tonfolge erscheinen die Begriffe des Zeitintervalls, der Reim-, Zahl- und Schrittzeit, als Komponenten des Taktes. Die Tonfolgesonanztatsachen, kurz alles metrisch geregelte, Figurative der Musik, das ihren ornamentalen Charakter bedingt, spricht hier mit.

Musik ist endlich und zu oberst ein Gefäß einer absoluten Idee des Seins und Strebens, als eines höchsten und letzten Zweckstrebens; Symbol eines geordneten Kosmos wie einer höchsten sich selbst gesetzgebenden Vernunft. Wie ein beseelter, nach einem einheitlichen Endzweck gefügter und verwalteter Organismus erscheint sie, wo sie einer künstlerischen Hand entquillt, und durch einen Funken des künstlerischen Genies begeistert ist.

Der Tonraum erfährt erst hier eine rhythmische=tektonische Durchwirkung, bei der er nicht mehr im Anzähl- oder Ordnungszahlverfahren rein metrisch zerlegt wird, sondern als ein organisches Ganze, als ein Gesamtkreis sich offenbart, der als ein System von ineinanderwirkenden Teilkreisen sich darstellt. Hier tauchen die Begriffe der Pentatonik, der Diatonik, der Chromatik auf, als des außerdiatonischen Gebietes bis zur Grenze der selbständigen Existenz der Töne, dort wo die enharmonische Umdeutung einsetzt. Alles, was heute unter dem vagen Sammelbegriff Tonalität gefaßt wird, fordert hier seine theoretisch exakte Bestimmung und erhält sie nach der hier skizzierten Methode. Innerhalb jedes Tonkreises bedarf die Frage des Tongeschlechts einer Erörterung, die ihr bisher noch vorenthalten wird. In ihr ist auch die Scheidung der tonräumlich konstitutiven Werte in Achsenwerte und (rechts bzw. links, d. h. dominantisch bzw. subdominantisch) bezogene Seitenwerte einbegriffen. Und erst wenn so der Tonraum als Organismus exakt beschrieben ist, kann man eine Lehre von der Kon-, Meso- und Diskordanz der Klänge bieten, und, hat man diese geboten, eine Beschreibung der tonräumlichen Spannungsverhältnisse und der mit ihnen verknüpften rein tonräumlichen Formgefühle versuchen.

Die Tonfolge erfährt eine umgekehrt identische, rhythmisch=tektonische Organisation als ein Gliedbausystem, wo die Komponenten, anhebend mit der Keimzeit sich nicht nur metrisch rechnerisch addieren und multiplizieren, sondern zu einem höheren und neuartigen Ganzen organisieren. Darin besteht der fundamentale Unterschied zwischen metrischem und rhythmischem Verfahren: das metrische Aufreihen ist ein Zahlverfahren (den Tonraum durch Division entfaltend, die Tonfolge durch Multiplikation aufbauend); das Ganze ist nur die Summe seiner Teile. Das rhythmische Zergliedern ist dagegen ein Zeugungs- und Formprozeß, ist ein Organisieren gegenüber dem metrischen Disponieren. Hier ist das Ganze mehr und etwas Neues gegenüber der Summe seiner Teile, wie die Frucht etwas anderes und höheres ist, als der weibliche und männliche Same, aus deren Vereinigung sie erwächst. Das Tonfolgegliedbausystem baut sich aus Keim-, Zahl- und Schrittmotiven, den unmittelbarsten Tonfolgegebärden, ferner aus Motivzweier- oder -dreiergruppen, Versen und Strophen hinauf bis zum Strophenverbände und zu den Bauschematen mit einem, zwei oder drei Themen auf. Dem tonräumlichen Zentralbegriff der Tonkreisachse steht hier der korrespondente des Gliedgipfels gegenüber, zu dem hin, oder von dem ab alle Tonfolgeentwicklung drängt oder abläuft. So erhalten die Tonfolgegebärden jedes Ausmaßes den Charakter der Welle mit ihren drei typischen Momenten: Anstieg, Gipfel, Ausklang. — Höchste Vereinfachung und Klärung des Vorstellungsapparates ist Sinn und Segen dieser rhythmischen Organisation des Tonraumes wie der Tonfolge. Ein Maximum von Ausdruck mit einem Minimum von Ausdrucksmitteln zu erzielen, heißt: dieses Minimum zum Optimum erheben. Hier leuchtet in der Musik etwas wie die Weisheit eines ideal verwalteten Kosmos auf. Dort, wo sich ein rhythmisch organisiertes

Tonraumgebilde als Gebärde oder Gebärdenfolge in der Zeit entfaltet, d. h. wo Melodie erblüht, da hat Musik ihre höchste symbolische Kraft erreicht.

Das bis hier Skizzierte nochmals zusammenfassend, erhält man diese Übersicht über ein System der Musiktheorie:

1. Musik als Erscheinung nach Gesetzen der mechanischen Natur. Elementarstufe des musikalischen Bewußtseins.
2. Musik als Erscheinung nach dem Zweckprinzip der organischen Natur. Metrische Stufe des musikalischen Bewußtseins.
3. Musik als Symbol der Idee einer vom Naturzwang freien endzwecklichen Gesetzmäßigkeit. Rhythmisch-tektonische Stufe des musikalischen Bewußtseins.

Diesen Gegenstand erformt sich das Bewußtsein mit Hilfe des musikalischen Sinnes, und zwar zugleich als ein musikalisches Sein und Werden, indem es ihn sowohl statisch bestimmt als auch energetisch erstrebt. Vielleicht wird der Charakter des Seins als eines Werdens nirgends so klar wie bei der Musik, die Jedem zunächst als ein gebärdenhaftes Fluktuieren in der Zeit erscheint. Aber auch im Tonraume, wo sie gebildhafte Gestalt annimmt, ist das Streben neben dem Bestimmen ein gleichwichtiger Faktor, denn jedes Gebilde, die Linie, die Fläche, der Körper muß erst erzeugt werden, damit wir ihn haben.

Die Lehre von den mit diesem musikalischen Gegenstande (der als gebärdenhaft in der Zeit sich entfaltendes Tonraumgebilde, als Melodie oder Melodienverein auftritt) sich verknüpfenden Gefühlen, welche nur rein musikalisch bestimmbare Spannungs- und Lösungs- bzw. Erregungs- und Erschlaffungsgefühle sein können, gehört zweifellos mit zur Musiktheorie. Sie sollte erst behandelt werden, wenn der gegenständliche Teil dieser Lehre geklärt ist. Noch zurückhaltender sollte man die rein musikalischen, naturgemäß ganz im allgemeinen verharrenden Stimmungen und Affekte mit den begrifflich schärfer differenzierten der Begriffssprache verknüpfen, wozu sie — wie die Vokalmusik zeigt — äußerst willig sind. Auch dieser mit der Gefühlsassoziation sich beschäftigende Teil der Musiktheorie, Hermeneutik genannt, hat nichts mit Musikästhetik, d. h. einer Lehre von der musikalischen Schönheit zu tun. Allgemein glaubt man aber heut wohl Ästhetik zu treiben, wenn man hermeneutische Betrachtungen anstellt.

Musiktheorie ist die Wissenschaft vom Musikwerk, von den seine Schaffung oder Nachschaffung bedingenden Faktoren des Bewußtseins. Im Musikwerk gewinnt Musik gegenständliche Prägung. Sie erscheint dort als ein Sein und Werden, als etwas Erdingtes und etwas zu Erstrebendes zugleich. Die Gesetzmäßigkeit der Formung dieses musikalischen Gegenstandes im Bewußtsein zeigt die synthetisch-deduktiv arbeitende reine Musiktheorie, eine Tochter der reinen Bewußtseinskritik, der ergänzend eine analytisch-induktive Technik zur Seite arbeitet. Dieses zwiefache musiktireoretische System ist möglich auf Grund der Möglichkeit alles Wissenschaffens überhaupt: unseres Bewußtseins und seines Mechanismus, in dem alle Gesetzeskraft der Wissenschaft ruht.

#### Musikästhetik.

Das Bewußtsein als ein Zwiervermögen (statisch-erdingend, erdenkend und energetisch-erstrebend, ersittend) fordert einen Zustand der Ausgleichung, wo die beiden

Richtungen zur Einheit des harmonisch entfalteten Selbstbewußtseins verschmelzen, und ihren empirischen Widerstreit wenigstens dem Scheine nach und im Sinnbilde überwinden. Zu diesem Zustand führt ein Beurteilungsvermögen, welches den Zustand des Wechsels, Fließens und sich Reibens der statischen und energetischen Richtungen einmal festzustellen, und als Lust—Unlustgefühl zu quittieren, dann, nach dieser Feststellung, den Widerstreit auch auszugleichen imstande ist. Ein solcher Ausgleich ist möglich im Hinblick auf die Idee des geeinten Selbstbewußtseins, die am unendlichen Ziele alles Bewußtseins steht. Ist er dem nach- und vorbildenden Bewußtsein nicht möglich, da es ewig am Empirischen zu haften verurteilt ist, und nur vereinzelt als Vernunftdenken oder Vernunftstreben ins Reich der Idee vorzustößen vermag, so gelingt es doch dem umbildenden Bewußtsein, der Fantasie, auf allen Stufen ein Reich der Eintracht zu stiften, freilich nur als Scheinwelt, wo jedes Gebilde und jede Gebärde nur symbolischen Wert und metaphorische Bedeutung hat. Diese dritte Bewußtseinsrichtung schafft also keine neuen Objekte und bestimmt auch nicht das Ich in seinem Streben aufs Objekt hin, sie ist interesse- und tendenzlos, sie beurteilt allein die Lage des Bewußtseins, kostet sie (nicht nur sinnlich) aus, erzeugt ein freies Spiel der Richtungen, und gibt sich ihm, es abwägend, hin, wunschlos in solcher Kunst und Scheinwelt, die es zu idealer Verklärung zu steigern vermag. Das Fantasiievermögen ist als produktives Umbildungsvermögen Gestalter der Kunstwelt und Verklärer der Natur, es ist als reproduktives Geschmacksvermögen Beurteiler der künstlerischen Produkte, es ist in beiden Richtungen das, was man allgemein ästhetisches Vermögen nennt.

Fantasie ist (weder streng logisch noch sittlich — ja nicht selten unlogisch und unsittlich) im Kerne ein Fühlvermögen, aber nicht im Sinne des Nachfühlers von Gegenständen oder Vorfühlers von Strebungen. Solches Ausklingen und sich Anbahnen im Gefühl gehört dem statisch-energetischen Bewußtsein an. Um solch mit empirischen Inhalt oder Ideen erfülltes Fühlen handelt es sich im Ästhetischen nicht. Das ästhetische Gefühl ist ein bloßes Erfühlen der Bewußtseinseinheit, „das ganze Vermögen“ rauscht hier zusammen, und klingt auf, und dergleichen erfühlen und gestalten zu können, ist die Gnade der Schönheit, ist die Gunst, ein Spiel der freien Einstimmung des Bewußtseins zu Einhelligkeit der Richtungen treiben zu können. Produktiv-gestalterisch oder reproduktiv-empfangend, ist es im Grunde ein bloßes Fühlen der Regung des Bewußtseins in seinem tiefsten einheitlichen Grunde und auch zugleich auf seinem höchsten, wieder einheitlichen Gipfel, wo die Besonderheit der Begriffe und Tendenzen ausgelöscht scheint, weil die Wirklichkeit in schönem Schein aufgelöst ist. Die künstlerische Fantasiwelt spielt als schöner Schein zwischen und über der Erscheinungs- und Ideenwelt. Dem erdingten Sein leiht das Schöne einen Schein von Würde, der mechanische Zwang löst sich in der Kunst zum Adel individuellen Maßes. Das Streben und Sollen erscheint mit Anmut beschwingt, weil Pflicht und Begierde hier nicht mehr mahnen und quälen, sondern wie eine Gunst locken. Kunst ist ein veredelter Abglanz des Daseins, in ihr läutert sich das Bewußtsein zu der ihm überhaupt möglichen höchsten Vollendung: zum Bewußtsein des Schönen, welches nicht ein Erkennen und ein Erstreben, sondern ein Gestaltenkönnen ist. In der Kunst ist der Mensch Herr einer eigenen Welt, wo ihm nach eigenen Gesetzen zu gestalten vergönnt ist.

Das Vermögen der Einstimmung der Bewußtseinsrichtungen muß auf allen drei Stufen gegeben sein, und ist uns auch gegeben. Schönes vermag zu erblühen auf der Stufe des noch sinnlich-triebhaft arbeitenden Bewußtseins, als Ergebnis eines Sinnengeschmacks, dem man eine Anlage oder Neigung zur ästhetischen Beurteilung des zweckmäßigen Verhältnisses von Sinnenreiz und Begierde nennen kann. An solchem elementaren Kontrastspiel hat, wie die theoretische Betrachtung zeigte, die Musik reichen Anteil. Im Spiel ihrer sinnlichen Ausdrucksmittel entfaltet sie sinnliche Schönheit, die der Mehrzahl der Hörer vielleicht das Wichtigste an ihr ist. Gewiß erschöpft sich bei vielen das musikalisch-ästhetische Erlebnis in dem Vergnügen, die Gegensätze der Dynamik, der Agogik, der Klangfarbe, der tonräumlichen Lagen, der Tonfolgedichtigkeit, des Tonfügungscharakters auszukosten, und meist siegt hier der Hang zum ästhetisch Unzweckmäßigen, d. h. zum einseitig gesteigerten Ausdrucke, wegen seiner intensiveren Reizwirkung, über das Gefühl für ein gemäßigtes, harmonisch eingestimmtes Kräftepiel.

Das auf der metrischen Stufe spielende ästhetische Vermögen könnte man einen Reflektionsgeschmack nennen; er spielt mit einem bereits verstandes- und willensgeformten Stoffe, und arbeitet als artistisches Talent oder Begabung in produktiver wie reproduktiver Richtung, welche Klärung des Stoffes und damit Vereinfachung des künstlerischen Erlebens bewirkt. Man könnte das Ergebnis als ein Beifallzollen und Wohlgefallenfinden an der metrischen Technik, eine Zier- und Schmuckfreude am Metrischen nennen. Das ist etwas verfeinertes, zusammengesetzteres gegenüber dem Sinnengeschmack, denn das metrisch ästhetische Erlebnis gründet sich auf mathematisches Ordnen. Auf dem Felde der Musik handelt es sich beim Reflektionsgeschmack um die ästhetische Beurteilung aller metrischen Erscheinungen, also um die Schönheit des Zusammenspiels der Intervalle im Tonraume und in der Tonfolge; besonders das figurale Sich-Entfalten dieser Bestimmungsstücke, der sogenannte lineare Faktor, das metrisch exakte Steigen und Fallen im Tonraume, das Sich-Drängen und Lockern in der Zeit, und das vereinte Zusammenschwingen beider Kräfte im tonräumlich-zeitlichen Doppelleben der Melodie, ferner der Faktor der figuralen Nachahmung kommt hier in Frage. Die metrischen Schönheiten sind die eigentlich virtuosen Schönheiten der Musik, die der Mehrzahl der Fachmusiker als ihr Höchstes gelten.

Doch erst die Ergebnisse des vernunft-ästhetischen Beurteilens und Gestaltens vollenden das künstlerische Erleben. Erst wo künstlerisches Genie am Werke mitwirkt, erblüht ideale, beseelte Schönheit. Künstlerische Anlage ist, wie logisches und sittliches Vermögen, keinhaft einem jedem gegeben. Aber nur wo sie in höchster Entfaltung auftreten, sollte man von Genie sprechen. Das Vermögen zur Gestaltung beseelter Schönheit haucht der kalten metrischen Schmuckschönheit einen unnachahmlichen, weil unbegreiflichen Glanz ein. Seine theoretischen Grundlagen erkannten wir in einer rhythmischen Organisation des Kunstgegenstandes und deren mustergültiger Zweckmäßigkeit, die fast mehr in einem Verzichten auf Ausdrucksmittel und ihre Wirkungen als in einem Anwenden derselben, keinesfalls im Verschwenden liegt. Solche höchste Erleuchtung im Disponieren über Mittel und Kräfte, wie sie jedes, wenn auch bescheidene, doch genial gelungene Kunstwerk kennzeichnet, ist nie begrifflich nachweisbar, so überzeugend sie sich dem Schönheitsgefühl auch kundgibt. Sie ist ein Vermögen des Beseelens und Begeistens der Erscheinungswelt, ein Erheben des Bewußtseins

über Sinnenlust und ein Befreien von Lebensspannung, ein Schweben in Andacht und Begeisterung, wo Friede und Verklärung herrschen. Das hohe Kunstwerk trägt religiösen Charakter, oder umgekehrt: Religion ist in ihrer reinen Gestalt künstlerisches Gestalten und zwar mythisches Dichten.

Dieser höchsten rhythmischen Schönheit ist auch der künstlerisch gestaltete musikalische Gegenstand teilhaftig. Auch von reiner Musik gehen, über ihren elementaren Sinnenreizen, über ihrer metrischen Zier, rhythmisch beseelte Wirkungen aus. Diese ihre höchsten ästhetischen Werte haften an den Organisationen des Tonraumes und der Tonfolge, den Klangkreisgebilden und den Gliedbauegebärden, wo sich beide zur Melodielinie verweben und die melodische Schönheit gebären. In der metrisch und rhythmisch gestalteten Melodie erreicht der musikalische Gegenstand eine Bestimmtheit und Kraft des Ausdrucks, die sich der der Wortsprache nähert, insofern haften auch an der Melodie Schönheiten, welche der der begrifflich differenzierten Gegenstände verwandt erscheinen. Von der rhythmisch organisierten Musik ist der Übergang zu außermusikalischen Gebieten leicht, und die Praxis wie die Hermeneutik hat ihn von je gern und oft beschritten.

\* \* \*

Es zeigte sich, daß aus der musikästhetischen Betrachtung jedes inhaltliche Moment als direkter Faktor auszuschalten ist. Freilich läßt sich schwer vom schönen Schein sprechen, ohne den Gegenstand, der ihn widerstrahlt, als Voraussetzung genannt und beschrieben zu haben. Jeder Versuch vom Ästhetischen zu sprechen, ohne vorausgeschickte theoretisch klare Darlegung des Gegenständlichen muß im Nebelhaften bleiben.

Musiktheorie und -ästhetik fußen auf einer allgemeinen Bewußtseinskritik. Sie sind ein Anwendungsfall, wo das Bewußtsein als musikalisches Bestimmen und Streben, hier den musikalischen Gegenstand schafft, dort musikalische Schönheit zeugt. Musiktheorie und -ästhetik begrenzen sich so: Jene weist zunächst die reinen Bewußtseinsbedingungen des Schaffens von musikalischem Wissen und Streben nach und sammelt in ihrem analytischen Teile die Beobachtungsstücke des Gegenstandes Musik. Der musikalische Gegenstand erscheint im Bewußtsein, gemäß dessen Doppelnatur als ein ruhend-bestimmter und strebend-bewegter zugleich. Als musikalisch Schönes leuchtet er einhellig auf als Gebilde der musikalischen Fantasie, dem aber kein objektiver Gehalt noch Wert zukommt. Dennoch gilt Spittellers Wort: „Der Weltenwerte höchste heißen Form und Schein.“

## Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)

Von

Gustav Friedrich Schmidt, München

### VIII.

Der Schaustückcharakter der Oper Die Maschinen- und Dekorationskunst. Die Götterflugmaschine als Trägerin des deus ex machina. Opern mit glücklichem und tragischem Ausgang. Folter- u. Sterbeszenen auf der Bühne.

Der Pflege der Maschinen- und Dekorationskunst in der Oper schenkten Fachtheoretiker, Gelehrte und Kunstfreunde von jeher ihre Aufmerksamkeit. Der Grund, daß das junge Musikdrama den ganzen Reichtum an szenischen Apparaten von den alten in Hof- und Aristokratenkreisen beliebten Intermedien mitübernahm, lag wohl an dem den beiden Kunstgattungen gemeinsamen höfischen Festspielcharakter. Die italienischen Intermezzi und Balletti, diese im 15. Jahrhundert in höchster Blüte stehenden musiktheatralischen Prunk- und Glanzstücke, waren nicht nur für die Oper, sondern für die gesamte dramatische Festspielkunst ganz Europas von gewaltigem Einfluß. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts erregten die Ausstattungs- und Inszenierungskünste bei den theatralischen Veranstaltungen der Hof- und Festlichkeiten die Bewunderung der Zuschauer, wie wir u. a. auch aus einem Brief des Grafen Castiglione erfahren, in dem er eine Schilderung von der wahrscheinlich gegen 1510 in Urbino aufgeführten „Calandra“ des Bibbiena bringt<sup>1</sup>. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gibt uns der Florentiner Kunstgelehrte Filippo Baldinucci (1624—1696) in seinem Werk „Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua“ einen interessanten Bericht über das von dem Florentiner Baumeister Bernardo Buontalenti erbaute Teatro Mediceo und die Festlichkeiten, welche im Jahre 1569 darin veranstaltet wurden<sup>2</sup>. Die von Buontalenti erbauten Maschinen, behauptet Baldinucci, bildeten das Muster, „das die Ingenieure von ganz Europa später vor Augen hatten, und an deren sinnreichen und neuen Einrichtungen sie sich schulten, sowohl in Rom wie in allen anderen Städten und Provinzen.“ Auch wertvolle Angaben über Malerei, Architektur, Beleuchtung und über die Kostüme enthält der Bericht Baldinuccis, der zugleich interessante Mitteilungen über das Intermedio „L'amico fido“ von Alessandro Striggio bringt<sup>3</sup>. Im ersten Intermezzo kommt bereits jene große Wolken- und Göttermaschine zur Anwendung, welche dann später ein unentbehrlicher Bestandteil der Oper wurde.

Welch große Rolle sowohl diese schon von Euripides zur Lösung des dramatischen Knotens der Handlung benutzte Göttermaschine, wie überhaupt alle speziell in Italien ausgebildeten Dekorations- und Maschinenkünste in der ersten Hälfte des

<sup>1</sup> U. W. Ambros, Gesch. d. Musik, IV. Bd., 3. verb. Aufl. v. Leichtentritt. Leipzig 1909, S. 252.

<sup>2</sup> Ebenda S. 245.

<sup>3</sup> Ebenda S. 250.



17. Jahrhunderts auch an deutschen Theatern spielten, bezeugt u. a. der norddeutsche Dichter und Prediger Johann Rist.

„Oben über dem Schauplatz“, schreibt er, „müssen auch schöne und künstlich verfertigte Wolken schweben, aus welchen man Engel, Geister, Adler und dergleichen kan herab bringen, wiewol unsere christlichen Potentaten mehr von den verfluchten heidnischen Götzen halten, die sie oft auf ihren hohen Festen, also lassen aus den Wolken steigen, welches gleichwol ihren christlichen Glauben, wozu sie sich bekennen, eine schlechte Ehre giebet. In Summa, es gehöret über alle Maße viel dazu, wenn man ein rechtgeschaffenes Traur- oder Freudenpiel, (wollen hier aber nicht sagen von der Italiäner kostbaren Singe-Spielen) gedenket fürzustellen, welches alles von einem Hocherfahrenen, recht Kunst- und Sinnreichen Poeten muß ins Werck gerichtet werden. Ein solcher Poete nun, (wie unser Hoch-Elder Herr Spielender seliger gar vernünftig erinnert) muß die Baukunst, die Perspectiv- oder Sehe-Kunst, die Malherey, die Musick, den Tanz, auch sonst noch viele andere Dinge mehr verstehen“<sup>1</sup>.

Verlangte schon Rist von dem Schau- und Freudenspieldichter keine geringen Kenntnisse in der Technik und Kunstpraxis des Maschinerie- und Dekorationswesens, so zwangen die noch üppigeren musiktheatralischen Werke den Operndichter erst recht zur Sammlung reicher praktischer Erfahrung in dem technischen Betrieb der Opernbühne. Um das schaulustige Publikum für die Oper zu interessieren, wurde ihm im Textbuch ein ausführliches Verzeichnis von den szenischen Wunderwerken des Theateringenieurs dargeboten. Auf eine genaue Aufzählung der zahlreichen Verwandlungen, der prächtigen Maschinen, der Aufzüge (Chöre) und Ballette und auf die Anführung des Tanzmeisters legte die damalige Zeit mehr Wert als auf die Angabe des Dichters und Komponisten eines Opernwerkes, deren Namen wir in den meisten Opernlibrettis des 17. und 18. Jahrhunderts schmerzlichst vermiffen<sup>2</sup>.

An technisch genauen Beschreibungen über die Operngenerien und theatralischen Maschinen aus der Zeit der frühdeutschen Oper herrscht ein großer Mangel. Auf die gründlichste und ausführlichste Abhandlung über das technische Verfahren mit Opernmaschinen hat zuerst Chrysauder<sup>3</sup> hingewiesen. Sie steht in dem im Jahre 1710 zu Hamburg erschienenen Buche: „Das Neu-eröffnete Kùst-Zeug, oder Maschinen-Haus...“, dessen viertes Kapitel von den theatralischen Maschinen handelt. „Das Bornehmste, was bei einer Opera zu bemerken ist“, heißt es zu Beginn der Abhandlung, „sind:

1. Die Musick, deren Delikatesse zu verstehen, nebst einem guten Gehör auch eine Kundschaft von Musikalischen Principiis erfordert wird.

2. Die Poesie nebst deren meistentheils auch die alte Historien zu wissen nöthig.

3. Das Theatrum, welches niemand recht judiciren kann, er verstehe denn Malherey und Perspectiv.

4. Der Platz vor die Zuschauer, da wohl einige merken, daß die Stimme in einem Opernhause besser als in den andern, und die Worte deutlicher ins Gehör fallen, woher es aber komme, wissen wohl die allerwenigsten, die sich daher so viel mehr verwundern, wenn sie vernehmen, daß auf den alten Römischen Theatris vor mehr als 2000 Personen Platz gewesen, die alle unter freyem Himmel gessen, und doch die Actores verstehen können.

<sup>1</sup> Vgl. Chrysauder, Eine Lobrede auf die Musick aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (von Joh. Rist). Allg. Musik. Ztg., Jahrg. 1881, S. 646.

<sup>2</sup> In deutschen Operntextbüchern sind die Namen der Komponisten und Dichter noch seltener zu finden als in italienischen. Vgl. auch des Verf. Dissertation G. E. Schürmann, S. III u. 1—4.

<sup>3</sup> Fr. Chrysauder, über theatralische Maschinen. (Zur Gesch. d. Hamburger Oper), Allg. Musik. Ztg. 1882, S. 231 u. 245.

5, Sind vor allen die Maschinen zu betrachten, die das beste an der Opera sind, die Gemüther aller Zuschauer mit Verwunderung anzufüllen.“

Hierauf werden in verschiedenen Abschnitten die technischen Hauptfragen des Maschinen- und Dekorationswesens erörtert: die Veränderungen der „Scenen in den Theatris“, die einzelnen großen Maschinen, die „Repraesentation der See-Welle und darauf gehenden Schiffe“, die großen Maschinen „von Praesentationibus in den Wolcken“, das „Fliegen auf den Theatris“ und die „sonderbahren Maschinen“, die zu den „Erscheinungen und Verschwindungen der Geister, wie auch Verwandlungen“ erforderlich sind.

Am Schlusse der Abhandlung werden die großen deutschen Operntheater zu Braunschweig, Hamburg, Hannover und Leipzig mit berühmten ausländischen verglichen.

Die Reisenden, die es lieben, „alle Opern-Häuser genau zu besichtigen“, mögen es sich nicht verdrießen lassen, „weil sie alle gar different sind, das an großen Maschinen gar schöne zu Braunschweig, das von vielerley Inventionibus ziemlich reiche zu Hamburg, das sehr wohl concipirte aber übel ausgeführte zu Leipzig, das ganz neue zu Brüssel, und das in ordentlicher Austheilung einer unerhörten Menge Chorden vortreffliche Aux Thuilleries zu Paris sind von einander ganz unterschieden. In Proportion der Logen und Parterren gegen dem Theatro sind die herrlichen Theatra zu Braunschweig und Hannover ganz und gar zweyerley, und an ingenieuser Austheilung der Logen und Parterren, hat vorgemeldtes Aux Thuilleries etwas ganz besonders, das sehr große und mit sonderbahrer Kunst verfertigte zu Parma, kan gesehen werden, weil es aber nicht gebraucht wird, ist unnöthig mehrers davon anzuführen. Ein Theatrum peaesentiret sich sehr wohl im Gesichte, hingegen hat ein anderes den Vorzug, daß die Stimmen lieblicher und deutlicher ins Gehör fallen. Wer curieux ist, nimmt so viel er kan an allen Theatris die vornehmsten Längen und Weiten ab, . . . Ein Weißheitsliebendes Gemüthe, kan nach den rigoreusen Regula der wahren Weißheit, wider die Eitelkeit der Opern ein und anderes zu sagen finden, doch kan ein Kunst-liebender Sinn an einem Theatro, welches nach den Regula der Mechanica, der Mahlerey, der Perspectiv, der Antiquität, und der Thon-Kunst wohl eingerichtet ist, vielfältige Anlaß zu allerley solider Ergezung haben. Im übrigen ist freylich nichts löblicheres, als was Gott zu Ehren, den gemeinen Besten zu Nutzen, und großen Herren zur rechtmäßiger Erfrischung nach den schweren Regiments-Sorgen gerichtet.“

Zwei zwar nicht so genaue wie in dem hier zitierten Buche enthaltene, aber ihrer lokalen Bedeutung wegen mindestens ebenso sehr interessierende Beschreibungen über die Operndekorationen und theatralischen Maschinen am Anfang des 18. Jahrhunderts finden sich in dem „Nieder-Teutschen und Holländ. Reiß-Diarium“ der Brüder Conrad Zacharias und Johann Friedrich v. Uffenbach<sup>1</sup>. Der im biographischen Teile meiner Schürmann-Monographie mitgetheilten Beschreibung des Opernhauses zu Braunschweig vom 19. Dezember 1709<sup>2</sup> soll an dieser Stelle ein ausführlicher Bericht der beiden Brüder von Uffenbach über die Besichtigung des im Hamburger Opernhause befindlichen, von dem Gründer des Theaters Gerhard Schott erbauten wertvollen Dekorationsstückes, des Tempels Salomonis folgen:

„Den 4ten Martii Morgends besahen wir das Opern-Hauss. Das Theatrum ist zwar . . . sehr tief, aber niedrig, und die Maschinen sind alt und bey nahem sehr schlecht. Das Modell vom

<sup>1</sup> Universitätsbibl. Göttingen. Cod. Ms. Uffenbach 25 I „Nieder-Teutsches u. Holländ. Reiß-Diarium. I. Theil“. S. 978.

<sup>2</sup> Vgl. des Verf. G. E. Schürmann u. die frühdeutsche Oper. I. Teil, S. 70 u. Uffenbachs Bericht über die Braunschweiger Sommermesse 1728, I. Teil.

Tempel zu Jerusalem, welches hinter dem Theatro stehet, ist gewiß ein solches Kunst Stück, das verdienet gesehen zu werden. Es hatt ihn Herr Schott zu einer Zerstorung Jerusalems mit ungemeynen Kosten machen lassen, wie dann sechß Jahre daran gearbeitet worden. Er hatt 24 Fuß ins quadrat, der grund und das meiste ist eigenholz, das Eußere und Zierrathen aber sind von Birnbaum, die Zierrathen Festonen pp. von in Formen geschlagenen Bircken Linden, welches gewißlich sehr artig aussiehet, ich habe auch dergleichen auf abtrücke von Medailles gesehen. So sind auch an dem Tempel in allem 6726 Seulen, die oben so viele zierliche Capitole haben, welche letztere aber alle von Bley gegossen und vom Gold Schmidt verschnitten, die Segitter und das Gegrabs ist auch alles sehr artig von sauberem Drath. Das ganze werck ist alles hohl und hatt viele künstlich gemachte Gewölbe. Man kann alles Stück weiß von einander nehmen und recht besehen. Die Treppen sind alle nach der Architectur. Der mann so es Unß zeigte und das Theatrum sonst bey denen operen dirigiret, ließ Unß bleyerne Kugeln hinunter lauffen, damit mann hören konte, daß die Treppen nicht allein oben und so weith mann sehen konte, ordentlich gemacht, sondern ganz hinunter biß auf den Boden. Jedoch man konte solches alles auch von unten hinauf sehen, den das ganze werck stehet auf hohen Böcken, oder einem Gerüste, [S. 980] da mann einer Treppen hinunter steigen, den Boden des ganzen wercks überall aufmachen und alles auch von unten hinnauf sehr artig besehen kann. Es ist alles nach der Schrift und der herrlichen Schreibung von dem Tempel, die der berühmte Billalpandus geschrieben, gemacht und verguldet. Der Rauch und Brand Altar wie auch das Meer sind alle von metall gegossen. Die übrige gefäße und geräthe, sind alle vorhanden und zwar was nach der Schrift von Gold seyn muß, ist umb die Kosten nicht allzugroß zu machen von Kupfer, was von Silber, in Zinn, die kleinen gefäße aber als Schauffeln und andere geräthe von Silber, welches alles ihm 2 tausend Marck kostet. Die Priester sind auch nach ihren Kleidungen und verschiedenen geschäftten artig von Holz geschnitzet, und zum Theil ahngestrichen. Das allerheiligste oder das innerste Tempel [S. 971] nochmahl und zwar in das große gemacht, wie auch die Stifts Hütte und Lade des Bundes. Die letztere war sehr artig gemacht, und zwar noch alles nach der Diebel, die Bretter und Stangen überzogen, die Vorhänge und Decken von Materien und Farbe wie sie seyn müssen. Zu der Decke von Kalbfell aus Engelland kommen lassen. Die Priester, die zu diessem großen Tempel gemacht waren eine Viertell Elle hoch. Es ist wie oben gedacht 6 Jahr daran gearbeitet worden und zwar in dem ersten Jahr sehr starck von 8 Gesellen wie der Schreiner unß sagte soll Er zusammen 36 Tausend Marck oder 12 Tausend Thler. gekostet haben, ich habe aber von anderen Leuthen gehöret, daß es nur 16 Tausend Marck gewessen, welches dennoch genug ist und werden die Erben nicht leicht einen Liebhaber finden, der ihnen die Hälfte davor wieder gäbe<sup>1</sup>. [S. 982] . . . Herr Schott soll ein ungemeyner Liebhaber von der Architectur gewessen seyn, und desswegen so viel darauf gewendet haben. Denn obgleich die opera vielfaltig vorgestellt worden, ist doch der Tempel wenig dazu gebraucht worden, weilen mann befürchtet, Er möchte vom feuer und sonst leichtlich schaden nehmen. Nun mehro aber weil Herr Schott todt, lassen Solches die Erben gar nicht zu, sondern wann diese Opera gespielet wird, bedienen Sie sich eines gemachten Tempels. Es wäre gewiß ewig schade, wann diesses curieuse Kunst Stück nicht in eines grossen Herrn Hände kommen und wohl aufbehalten werden solte, allhier ahn dem Theatro stehet es gewiß wegen Feuers gefahr sehr gefährlich<sup>2</sup>."

Auch der Bericht der Brüder von Uffenbach über die am 19. Februar 1710 in Hamburg aufgeführte Keisersche Oper „Arsinoe“ verdient hier wegen der Kritik der Maschinen und Dekorationen Erwähnung:

<sup>1</sup> Nach Feind soll der „weitberühmte Tempel Salomonis, so bey fünffzehntausend Thlr.“ gekostet haben. Feind: Deutsche Ged., a. a. D. S. 111.

<sup>2</sup> Der Tempel wurde später von einem Engländer angekauft.

„Abends gingen wir noch in die opera, davon das Haus jenseith der Elbe sehr weith entfernt lieget. Es kam uns fast ganz so vor wie das Braunschweigische, aber etwas größer, doch ein gutes kleiner und sehr viel niedriger als das Leipziger, das auch beyde ahn Herrlichkeit übertrifft, doch mach das Theatrum ahn beyden ortten viel größer als das Leipziger seyn. . . Die Veränderung der Scenen und Theatrie wahren auch gar einfältig und schlecht, die Maschinen aber selbstn noch ziemlich, in dem Stück von Arsinoe wurden zwey wasserfall, oder Cascaden sehr artig durch ein weiß gemahltes Tuch so auf zweyen Rollen stetigst herum lief und bewegte, vorgestellt. . . 1“

Johann Friedrich von Uffenbach, der sich selber als Operndichter versuchte, setzte sich auch später im Gottsched-Kampfe wider die Oper für ihre Verteidigung ein und redete in seinen Theorien der Verwendung von abwechslungsreichen Dekorationen und sinngemäßen Maschinen das Wort.

Nur unnütiges Flug- und Maschinenwerk, „insonderheit aber Zaubereyen als die Zuflucht der Stümper“ schreibt er, können ihm „nicht eben zum besten gefallen. Soll das Auge durch dergleichen mechanische Kunststücke belustiget werden, so geben prächtige Einzüge, Vermählungen, Opfer, Schlachten, Belagerungen, Turnire und der alten Götter historie Gelegenheit genug an die Hand, ohne, daß man nöthig“ habe „auf die läppiſche Knotenlösung der Zauberey zu fallen“. Inzwischen sei „die Absicht hierinnen, zu ergötzen, Verwunderung zu reizen, die Dienste so vieler vereinbarten Künste zu zeigen, und mit einem Worte zu gefallen, nicht aber Schrecken, Betrübniß, Zähren und Furcht allein zu erregen, wie solches die tragischen Liebhaber als etwas schönes dünket 2.“

Die hohe Bedeutung der dekorativen und maschinellen Elemente in der Oper fand auch in den theoretischen Schriften Elmenhorsts, Neumeister-Hunolds und Feinds eine gebührende Würdigung.

Für Elmenhorst sind Maschinen „solche gefertigte Geräthe oder Zeuge, die sich von oben [S. 156] herab, gleichsam in der Luft sehen, und herunter lassen, auff welchen solche Personen oder Sachen vorgestellt, die eigentlich und ihrer Art nach, auff den Erd-Boden nicht gehören.“ Auf die Vorwürfe der Maschinenegner, welche den Einfluß dieser technischen Zauberkünste auf ein christlich empfindendes Gemüt für schädlich hielten, antwortete Elmenhorst mit Gegengründen. Die Maschinen, meinte er, wären wohl tadelhaft, „dafern zur Verachtung des hohen, donnernden, auf den Wolken und Fittigen des Windes daher fahrenden Gottes solch Werck, angeführt würde; alldieweil, was dem getreuen Vater seine Ehre rauben und stehlen wil, sündlich ist und billig zu tadeln: Allein die Oper-Maschinen, wie ich mich flüssig erkundet, bringen kein solches mit sich, sondern dienen bloßer Dinge zum Wohlstande, und Ausbildung derer Umstände, die in der Scene eigentlich nicht geschehen mögen, und doch nothwendig zur historie sind, oder einigen Lehr-Nutzen anmerksamer Weise geben sollen; Sie bilden ab die bewegende Wolken, auch wird der Sonnen Wunder, besser als in einem Gemälde dadurch erzeiget. So nun nicht tadelhaftig, wenn die Mahler die Erscheinung eines erschaffenen Engels auff ihren Taffeln in die Gegend der Luft fügen: So ist [S. 159] ebenfalls nicht zu tadeln, daß zu Vorstellung solcher Dinge, die in die Luft gehören, die ab- und auffahrende Maschinen zubereitet sind.“

In dem Theaterunternehmer Gerhard Schott, der auch selber ein tüchtiger Mechaniker war, besaß die Hamburger Oper einen ausgezeichneten Regisseur. Schott wollte die Dekorationen im Dienste der Oper nicht nur aus dem Grunde angewandt wissen, um ihr ein glanzvolles Aussehen zu geben, sondern er legte ein großes Gewicht

<sup>1</sup> Cod. Ms. Uffenbach 25 I, I. Thl., S. 934—936.

<sup>2</sup> Vgl. Joh. Fr. von Uffenbach, Ges. Neben-Arbeit, a. a. O. und „Vertheidigung der Opern“ in Miglers Mus. Bibl. III, 3. S. 398.

auf eine stilgemäß inszenierte Aufführung, auf „eine gewisse Wahrheit der Decoration“<sup>1</sup>. Seine unter großen Kosten hergestellten Hauptprachstücke der Operngenerie waren außer dem vorher erwähnten „Tempel Salomonis“ der „Lüneburgische Kalk-Berg“ und das „Römische Capitolium“<sup>2</sup>.

Ich habe bei der Besprechung der Neumeister-Hunoldschen und Feindschen Operntheorien darauf hingewiesen, welche hohe Anforderungen diese Dichter und Theoretiker an den Librettisten stellten in bezug auf die Kenntnis des Maschinen- und Dekorationswesens am Theater. Einige nähere Angaben darüber mögen hier noch ergänzend nachfolgen. Für die allgemeine Beliebtheit der Göttermaschine spricht folgender Satz der Neumeister-Hunoldschen Poetik:

„Manche Gemüther können durch viel Maschinen divertiret werden, und diese halten keine Opera vor tüchtig, worinn nicht, nach ihrer Rede etwas vom Himmel kömmt.“ [S. 395]. Eine Maschine soll nach Neumeister-Hunold „mit der Materie wohl übereinstimmen, imgleichen mit der Person, so auf derselben sich befindet, eine richtige Verwandniß haben“; sie darf aber nicht „mit den Haaren“ herbeigezogen werden, „wo sich's nicht schicket. . . Und da muß man sonderlich bey den Göttern etc. wissen, was ihnen vor ein Aufzug beygelegt wird. Als da pfleget Jupiter auf einem Adler, Phoebus auf einem Sonnen-Wagen, Juno auf einem Wagen mit Pfauen, Fortuna auf einer Kugel etc. Mercurius aber fliegend durch die Luft zu kommen“. [S. 407]. Da das Wesen der Oper für Neumeister etwas Prächtiges ist, so will er in ihr als Zierde so viele Maschinen und „Praesentationes“ wie möglich in Gebrauch gebracht wissen. Man rechne darum nicht nur das, „was vom Himmel kömmt“ zu den Maschinen, schreibt er, sondern „auch Feld-Läger, Jagden, Schiff-Fahrten, Belagerungen, Triumph-Wagen, und dergleichen mit darzu.“ [S. 407].

Feind stellt für den jungen Operndichter das Postulat auf,

er müsse wissen, „was für Glorien und Götter-Maschinen, für Luft- und Flug-Wagen vorhanden, woselbst sie hängen, wie der Boden des Theatri beschaffen, und was von unten herauff kommen könne“. Er müsse „die ganze Force des Schau-Plazes wohl inne haben, damit er solche Vorstellungen erwehle, die gemacht werden können“<sup>3</sup>. Denn es zeige „ein schlecht Genie eines Poeten an, wenn er nichts als einen Wald, Gallerie, Cabinet, Saal, Vorgemach, Garten, Gassen etc. zu inventiren“ wisse, „weil solche fast in allen Schau-Spielen vorkommen. Einer geht der Music, der andere der Praesentationen, der dritte des sujets und der Action wegen, etliche gar der Narrenpossen und Kleider halber, hinein, welche insgesammt vor ihr Geld vollkommen contentiret seyn wollen. Durch schöne Vorstellungen sondert sich ein Opern-Theatrum von dem andern, insonderheit von der Comedien-Bühne ab“<sup>4</sup>.

Obwohl Feind auf der einen Seite das Hamburgische Theatrum wegen seiner vielen Repraesentationes — es konnte, wie schon bemerkt wurde, die Seitenkulissen 30mal ändern — hoch rühmt, so bedauert er es doch andererseits,

„daß allda kein gutes Wasser praesentiret“ und „ein See-Sturm“, wie er z. B. zu Schotts Lebzeiten in Steffanis Oper „Heinrich der Löwe“ „fast surprenant herauskam“, jetzt „sehr einfältig ausfallen“ werde. Ein Gefängnis pflege „zwar sonst eine beliebte und gute Praesentation zu formiren“. Allein es sei schade, „daß es nunmehr zu gemein geworden, so gar, daß die meisten Opern damit ausstaffiret“ werden. Ein schneller Wechsel der Veränderungen ist nach Feind der Vorzug eines guten Theaters vor einem mittelmäßigen, „insonderheit wo Bezauberungen vor-

<sup>1</sup> Lindner, a. a. D. S. 28.

<sup>2</sup> Feind, a. a. D. S. 111.

<sup>3</sup> Feind, a. a. D. S. 88 u. 89.

<sup>4</sup> Ebda. S. 109 u. 110.

gehen, und es auf eine Secunde" ankomme, „welches die Franzosen und Italiäner genau observiren, und worinnen in Braunschweig sehr gute Ordre" herrsche, „die aber in Hamburg sehr negligirt" werde. Je öfter ein Szenenwechsel in der Oper erfolge, umso besser sei es, denn ein „sujet zu einer Opera zu erwehlen, in welchem man immer in einem Palais oder in einer Stadt bleibet", sei „zwar wol accurat, aber nicht eben Regelmäßig, und noch weniger nothwendig. Es würde nur solche Einschränkung dem Schau-Spiel ein großes lustre benehmen, und zu vielen Verdrieslichkeiten Anlaß geben, und wenn sich der Poet so sehr binden wolte, müste oft manche schöne Praesentation weg bleiben, dadurch doch der Zuschauer gewonnen wird, welchem zu Gefallen man alle Opern auf-führt." Ein kluger Mann werde „sich dennoch schon vorsehen, daß er nicht sogleich von der Erde im Himmel, und vom Himmel in die Hölle fliege, sonst könnte die eine Seite des Theatri den Himmel, und die andre die Hölle vorstellen" <sup>1</sup>.

In den Vorberichten ihrer Textbücher versicherten die Operndichter immer wieder von neuem, wie sehr sie sich bemüht hätten, der Augenlust eines sensationsfüchtigen Publikums mit prächtigen Bühneneffekten zu dienen.

So heißt es z. B. in der Vorrede zur Theileschen Oper „Die Geburth Christi" (Hamburg 1681), die „Variation" sei „das Leben der Operen", und im Vorbericht der Strungkschen „Esther" (Hamburg 1680): „Die Staatsgeschichte von der unvergleichlichen Esther ist hierbei nach der biblischen Polizei verfasst und in ihrem Grundwesen unverrückt gelassen, jedoch zu prächtigen Aufzuge mit höherem Schmucke ausgezieret, wie die Eigenschaft der musikalischen Operen erfordert." In dem Vorbericht der Oper „Hannibal in Capua" (Hamburg 1735) wird bemerkt, daß „das kleine Intermezzo . . . den Liebhabern guter Decorationen zu Gefallen, im 2ten Actu, eingerückt" sei. In der Vorrede zu Telemanns Leipziger Oper „Ferdinand und Isabella" (Neuj.-Messe 1703) fühlt sich der Textdichter veranlaßt, das Fehlen der so beliebten Götterflugmaschine mit den Worten entschuldigen zu müssen: „Sonst wird eine Opera wenig aestimiret, wenn nicht etwas wie man sagt vom Himmel kommt. Doch in einer christlichen Historie wollen sich Heydnische Maschinen nicht anbringen lassen."

Wenn der Operndichter hier bemerkt hätte, daß die „Heydnischen" Maschinen sich weit besser für Opern mythologischen Inhalts eignen würden als für christliche Historien, so müßte man ihm beispflichten, denn auch Joh. Ulrich v. König<sup>2</sup> war der Ansicht, daß die Franzosen ihre meisten Opern nur „darum aus denen erdichteten Verwandlungen der Poeten" genommen hätten, „weil sie Anlaß zu vielen schönen Maschinen, und Verwandlungen der Theatri gaben"<sup>3</sup>. Aber der Gebrauch von Maschinen, speziell von Götterflugmaschinen, blieb keineswegs nur auf Opern mythologischen Sujets beschränkt, sondern auch in den „christlichen Historien" und vaterländischen, ja sogar in biblischen Stücken griff man gern zu diesem Requisit altgriechisch-römischer Theatertradition. Allerdings gab es auch Dichter, die das Auftreten von heidnischen Göttern und deren Erscheinen auf Wolkenflugmaschinen als für eine christliche Schaubühne unpassend verurteilten, und an Stelle der heidnischen Göttergestalten lieber moralische Personifikationen und Allegorien gesetzt wissen wollten, wie z. B. Sigmund von Birken. Dieser forderte deshalb in seiner „Poetik", daß statt jener heidnischen

<sup>1</sup> Feind, a. a. D. S. 112 u. 113.

<sup>2</sup> Vorbericht zu Königs Operntext „Diana", Hbg. 1712.

<sup>3</sup> Auch Mattheson (Kern melodischer Wissenschaft, S. 227) weist auf den etwas übertriebenen Gebrauch der Franzosen an „prächtigen Maschinen" hin, worin sie es den Italienern zuvortun. „Die Engländer halten hierin mehr Maße als die Franzosen, und die Deutschen weniger, wie die trefflichen Theatra zu Braunschweig, Wien, Hannover, Hamburg und Leipzig dessen genugsames Zeugniß geben können".

Götter „göttliche Eigenschaften, Tugenden und Laster, auch Flüsse, Länder und Städte, in Frauengestalt oder als gute und böse Engel, Genii und Knaben, in der Luft erscheinen oder durch Maschinen herunter gelassen werden und verschwinden“ sollten<sup>1</sup>.

Eine wichtige Rolle spielte in vielen Opern jener Zeit die Göttermaschine als Trägerin des „deus ex machina“. Schon Euripides verwendete diese Flugmaschine in zehn seiner Dramen, „wo ihm die von der Sage vorgeschriebene Lösung unmöglich“ schien<sup>2</sup>. Mit dem Erscheinen irgendeines Olympiers, der den Knoten der Handlung plötzlich durchschlägt und allerhand Segenswünschen und Prophezeiungen die tragischschwere Atmosphäre in eine freudige Stimmung umschlagen läßt, erreichte jener griechische Tragödiendichter auch eine prächtige Bühnenwirkung. Ein typisches euripideisches Schauspielfinale bietet uns u. a. Paul Rebhun in der Schlussszene seiner „Susanna“ (aufgeführt 1535, gedr. 1536). Auf das innige Flehen des Chores zu Gott um Hilfe für die Heldin Susanne stellt sich plötzlich der Prophet Daniel als deus ex machina ein. Auch der unter Euripides' und Senecas Einfluß stehende niederländische Dichter Joost van den Vondel (1587—1679), dessen Spuren auch die deutschen Dramatiker Opitz — dieser mehr in seinen Theorien als in seinen Dramen — und Gryphius folgten, zeigt eine besondere Vorliebe für den griechischen deus ex machina, der in Gestalt eines Gottes (Neptun, Pan) eines Engels (Gabriel, Raphael, Sadael) oder auch eines Geistes (Franciscus, Xaverius) am Schluß der Handlung den Knoten löst<sup>3</sup>.

In der romantisch gefärbten, auf Wunder- und Zauberwirkungen ausgehenden barocken Oper erlangte der bühneneffektlichere deus ex machina bald ein gewisses Heimatrecht. Ihm fiel nicht selten die Aufgabe zu, das für die damalige Oper fast typische frohe Ende, welches sich fast nie aus der Entwicklung der Handlung und dem Konflikt der Charaktere ergab, mehr oder weniger gewaltsam herbeizuführen und gelegentlich einer Aufführung zur Feier des Geburtstages einer Fürstlichkeit oder aus Anlaß irgendeines andern höfischen Festereignisses den Glückwünschüberbringer zu machen. „Sind hohe Häupter zugegen“, schreibt Neumeister, „so macht man entweder in der Vorrede, oder im Schlusse der ganzen Opera, einen Wunsch an sie“<sup>4</sup>.

Von den zahllosen Fällen, in denen durch das Einschreiten eines überirdischen Wesens die auf einen tragischen Ausgang zugespitzte Opernhandlung eine günstige Wendung erfährt, mögen hier drei interessante Beispiele aus der Frühzeit der deutschen Oper in Leipzig und Hamburg angeführt werden.

In der Schlussszene der Oper „Perseus und Andromeda“ (Leipzig NeuJ.-Messe 1704) dringt der verschmähte Liebhaber Phineus, Andromedas ursprünglicher Verlobter, „nebst etlichen Soldaten mit entblößtem Gewehr“ auf Perseus ein, um den Rivalen zu erstechen. Doch plötzlich erscheint Jupiter auf einer großen Maschine und befreit die Liebenden aus der Gefahr:

„Ihr die ihr euch erkühnt  
Beglückte in der Ruh zu stöhren,  
Solt euch den Augenblick in Stein verkehren.“

<sup>1</sup> Vgl. Popp, a. a. D. S. 57.

<sup>2</sup> Bruno Buisse, Das Drama. I, S. 31. Leipzig u. Berlin 1918.

<sup>3</sup> Buisse, a. a. D. S. 87.

<sup>4</sup> Menantes, a. a. D. S. 410.



(Phineus und sein Anhang bleiben in ihre Positur unbeweglich stehen“). Einen an die Iphigenien- sage erinnernden günstigen Verlauf nimmt die Handlung in der Opferszene der Oper „Die lybi- sche Talestris“ (Leipzig 1709), wo Philotas und Talestris den Todesstoß des Priesters erwarten, als sich plötzlich „unter starken Blitzen das Verhängniß in einer Wolcke“ zeigt und gegen die Menschenopferung Einspruch erhebt. In der Telemannschen Oper „Emma und Eginhard, oder die Lasttragende Liebe“, Text von Wend (Hamburg 1728), bitten die Liebenden den ge- strengen Kaiser Karl den Großen um Verzeihung ihres gewaltsam erzwungenen Liebesglückes und Erfüllung ihrer Herzenswünsche, werden aber zunächst von dem sich als rücksichtslosen Machthaber zeigenden Monarchen und hartherzigen Vater abgewiesen und erst auf Fürsprache einer „Stimme aus den Wolcken“ hin als Tochter und Schwiegersohn in Gnaden aufgenommen.

Es ist von Musik- und Literaturhistorikern schon oft betont worden, daß Opern mit tragischem Ausgang bis in die Zeiten der Reformitaliener zu den größten Seltenheiten gehörten. Selbst die besten Operndichter unterwarfen sich der Mode ihrer Zeit und gaben ihren Texten ein fröhliches Ende, wie Quinault, Zeno, Metastasio, Coltellini („Ifigenia in Lauride“, „Antigone“), Calzabigi („Orfeo“), Frugoni, Verazi, Rogati u. a.<sup>1</sup> Von Apostolo Zeno wissen wir, daß er mit dem Hinweis auf Qui- nault und Corneille sich die Freiheit nahm, in seinen Operndichtungen am Inhalt selbst etwas zu ändern — bei wirklich tragischen Stoffen bemühte er sich, das Nötige hinzuzufügen oder wegzulassen —, damit der Schluß des Stückes einen glücklichen Ausgang erhielt<sup>2</sup>. Der Bologneser Martelli gab den Operndichtern den Rat, ihre Musiktexte, „mit frohen Heiraten, Belohnung der Tugendhaften, Bestrafung der Uebel- täter — nur nicht mit dem Tode — abzuschließen“<sup>3</sup>. Der Neapolitaner Pla- nelli („Dell' Opera in Musica“, Napoli 1772) sah in dem frohen Ende, das die Oper nimmt, sogar „eine allgemeine Abkehr vom Trauerspiel“<sup>3</sup> und zugleich einen Beweis für die „Fortschritte, welche die Menschheit in der Friedensliebe und Gut- herzigkeit gemacht“ hätte<sup>4</sup>. Der deutsche Operndichter Postel verstand es, mit be- wundernswertem Geschick allen seinen Dramen einen glanzvollen Schluß mit ver- gnüglihem Ausgange zu geben, welcher, wie Chrysander treffend bemerkt, dem Zuschauer „gewöhnlich als die Krone des Ganzen erschien“<sup>5</sup>. Der in der venetiani- schen Opernlibrettistik beliebte Giftbecher behielt auch in der deutschen Opernliteratur sehr oft seine unschädliche Wirkung, denn meistens stellt sich später heraus, daß der vermeintliche Todestrank nur ein einschläferndes Mittel war, wie z. B. im 3. Akt von Hunolds Oper „Nebucadnezar“<sup>6</sup>, wo der an der Gruft der Barsine wehklagende Darius durch das plötzliche Erwachen seiner für tot gehaltenen Geliebten überrascht wird. Max Fehr bemerkt sehr zutreffend, daß das frohe Ende durch die Pastorale in den Musiktext eingedrungen sei und „der in einem harmonischen Abschluß gipfelnden musikalischen Bearbeitung weit besser diene, als die Blutzzenen, womit die Tragödien des 16. Jahrhunderts den Zuschauer verabschiedet hatten“<sup>7</sup>. In den Pastoralen oder

<sup>1</sup> Vgl. Goldschmidt, Musikästhetik, a. a. D. S. 325.

<sup>2</sup> Vgl. Widn Pießsch: Apostolo Zeno und seine Abhängigkeit von der französischen Tragödie, S. 50 u. Fehr, a. a. D. S. 73.

<sup>3</sup> Fehr, a. a. D. S. 73.

<sup>4</sup> Ebenda S. 26.

<sup>5</sup> Allgem. Musik. Ztg. 1878, S. 372.

<sup>6</sup> Hamburg, 1704, Musik von Keiser.

<sup>7</sup> Fehr, a. a. D. S. 73.



in den mit pastoralen Elementen reich durchsetzten mythologischen Opern mit tragischem Schluß wird dieser meistens durch einen die Tugenden des Verstorbenen verherrlichenden Chorgesang stark gemildert.

So z. B. in dem Anton Ulrichschen Tragischen Gedicht „Orpheus“, Musik von Joh. Jacob Löwe (Wolfenbüttel 1659) und in den Bressandschen Dramen „Echo und Narcissus“ (Braunschweig 1693), „Procris und Cephalus“ (Braunschweig 1694) und „Orpheus“, II. Teil (Braunschweig 1699). Im zweiten Bressandschen Stück wird der von ihrem Geliebten erschossenen Procris ein prachtvolles Grabmal errichtet und das Ganze mit einem Procris' Schönheit und Ruhm verklärenden Schlußgesang beschlossen<sup>1</sup>:

„Procris Nam' soll ewig stehen!“

Das grausame Ende des Orpheus, der wegen seiner Abscheu gegen das weibliche Geschlecht von den Bacchantinnen buchstäblich zerrissen wird, erfährt durch Apolls Erscheinen in der letzten Szene des Stückes einen mit der gräßlichen Fassung der Sage wieder etwas versöhnenden Opernschluß: „Des Orpheus Kopf und Leier schwimmen in dem Flusse Hebrus, und geben ein sanftes Getöbn von sich, aus welchem man den Namen Eurydice vernimmt“. Die Leier erhält nun ihren Platz in der Reihe der Gestirne und mit einem Orpheus Ruhm, Treu und Wundergaben bejubelndem Ensemble- und Chorgesang schließt die Oper<sup>2</sup>. Auch Elmenhorst (Hamburg 1688) versah seine Opernbearbeitung der Corneilleschen Tragödie „Polyeucte“ mit einer effektvollen Apotheose. Während bei Corneille die auf die Bühne stürzende Paulina verkündet, daß sie die beiden enthaupteten Märtyrer Polyeucte und Nearque in ihrem Geiste im Himmel erblicke, läßt Elmenhorst die Wolken sich öffnen, „in welchen Nearg und Polyeuct in Bluthbesprigten weißen Kleidern zwischen allerhand seeligen Geistern, so eine herrliche Music hören lassen, sitzen; indessen steht Felix in tiefen Gedanken und gleichsam entzückt.“ Darauf folgt ein Solo- und Ensemblegesang, ausgeführt von Polyeuct, Nearg und den Geistern, zum Lobe Gottes, „der sie zur Seeligkeit auswählt“. Mit einer allgemeinen Befehung und einem Dankchor schließt die Oper<sup>3</sup>.

Feind glaubte dem Verlangen des Publikums, das selbst im Trauerspiel einen erheiternden Schluß haben wollte, Rechnung tragen zu müssen, indem er, wie z. B. in der „Lucretia“ einen Satyrum einführte.

„Bey unsern Zeiten“, schreibt er, „sei die Gewohnheit, Trauer-Spiele mit einem fröhlichen Ausgange aufzuführen, schier zu einer Richtschnur geworden“, und wenn er seiner Meinung und nicht dem Gusto der Zuschauer gefolgt wäre, „so wäre garnichts lustiges hineingerückt worden“<sup>4</sup>. In dem Vorbericht zur Oper „Octavia“, welche ohne Schatten schließt, gesteht Feind, daß er dem Spiel ein solches Ende gegeben hätte, „welches die Regeln des hiesigen Theatri gleichsam gezwungen vorschreiben“<sup>5</sup>.

Wie sehr sich dieser Hamburger Operndichter durch den karikaturmäßigen Schluß der „Lucretia“ an dem Geist der ernstern Oper versündigt und durch solche und andere satirische Missetaten seiner dramatischen Poesie den Ruin der Hamburger Oper mit herbeigeführt hat, ist schon früher bemerkt worden, und wir müssen Chrysanther Recht geben, wenn er Feind tadelt, daß er nicht Gegenstände wählte, „bei denen ein glücklicher Ausgang nicht Lüge und Unnatur, sondern Wahrheit und Nothwendigkeit ist“,

<sup>1</sup> Vgl. auch Chrysanther, Jahrb. I, S. 237.

<sup>2</sup> Ebenda S. 249.

<sup>3</sup> Vgl. Rudolf Naab: Pierre Corneille in deutschen Übersetzungen und auf der deutschen Bühne bis Lessing. Diss. Heidelberg 1910, S. 185.

<sup>4</sup> Feind, a. a. O. S. 186 u. 187.

<sup>5</sup> Ebenda S. 120.

worauf die Erfindung und eines der Hauptverdienste der Postelschen Singspieldichtungen beruhte<sup>1</sup>.

Man hat das Vorherrschende eines stereotypen frohen Operschlusses zum größten Teil mit den ästhetischen Normalanschauungen jener Zeit zu begründen versucht. So erachtet z. B. der Berliner Komponist und Musiktheoretiker Christian Gottfried Krause<sup>2</sup> es für nötig, dem Zärtlichen und Angenehmen in der ganzen musikalischen Poesie den vornehmsten Platz einzuräumen, und behauptet, daß das Finstere und Schreckliche der Oper garnicht gemäß sei<sup>3</sup>. Die meisten Opern jener Zeit aber bedingten schon deshalb einen glanzvollen und heiteren Schluß, weil sie als Feststücke für die Höfe gedacht waren oder zur Feier der Anwesenheit irgendeines hohen Hauptes gegeben wurden.

In der Textbuchwidmung der Oper<sup>4</sup> „Der Durchläuchtige Musicus oder: Der beglückte Liebes-Sieg“, welche am Montag, d. 15./25. Juli 1689 zur Geburtstagsfeier des Herzogs Friedrich I. von Sachsen-Gotha zur Aufführung gelangte, betont der Hofdichter Johann Christoph Emmerling nachdrücklichst, daß sein Werk, „so nach des Anfangs Inhalt, bey solch angestellter Hoch-Fürstl. Freude“, nicht etwa eine traurige Gemütsbewegung erwecken, sondern „durch das vergnügte Ende und den beglückten Liebes-Sieg Dero jezo empfindende hohe Zufriedenheit in mehr verdoppeln solle“<sup>5</sup>. August Buchner gab seinem Singballett „Orpheus und Euridice“, um diesen mehr zu einem Trauerspiel geeigneten Stoff hochzeitlicher zu gestalten — das fraglos von H. Schütz komponierte Stück wurde am 20. November 1638 in Dresden zur Feier des Belagers des Kurfürsten Georg II. aufgeführt —, einen feierlichen, glücklichen, also von der Sage und der Bressandschen Behandlung der gleichnamigen Oper abweichenden Schluß: Orpheus wird samt seiner Gemahlin von Merkur zu den Göttern emporgehoben<sup>6</sup>. Auch in Giovanni Bononcini's beiden Berliner Festopern „Polifemo“, Text von Attilio Ariosti (Liezenburg 1702) und „Les Amours de Procris et Cephalé“, Text von Guidi (1704) werden die nach Ovids Metamorphosen bearbeiteten Texte für die Festereignisse des Hofes umgemodelt<sup>7</sup>. Der von dem eifersüchtigen Poliphem getötete Acis und die vor dem Zyklopen fliehende Galathea, welche wie bei Ovid den Tod im Wasser findet, werden beide von der als Dea ex machina erscheinenden Venus wieder zum Leben erweckt und zusammengesüßt. Guidi nimmt im Gegensatz zu Bressand mit der tragisch endenden Procris-Sage eine wesentliche Änderung vor. Um der als Feststück gedachten Oper einen freundlichen Schluß zu geben, wird die von Cephalus getötete Geliebte wieder ins Leben zurückgerufen.

Ganz so selten, wie oft angenommen wird, waren Opern mit tragischem Abschluß auch vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht. Lully-Quinaults „Atys“ (1676), „Phaëton“ (1683) und „Armide“ (1686), Destouches-de la Mottes „Marthésie“ (1699), Campras „Idoménée“ (1712), Metastasio's „Didone abbandonata“ (1724), „Catone in Utica“ (1727) und „Attilio Regolo“ (1740), sowie Verazj's „Sofonisba“ waren Opern mit unglücklichem Ausgang. Im allgemeinen,

<sup>1</sup> Allgem. Musikal. Ztg. 1880, S. 55.

<sup>2</sup> Krause, Von der musikal. Poesie. Berlin 1753.

<sup>3</sup> Vgl. Goldschmidt, Musikästhetik. S. 284.

<sup>4</sup> Die eigentliche Gattungsbezeichnung lautet: „Trauer-Freuden-Spiel . . . mit Musicalischen Arien [auch Chören] und andern Vorstellungen vermischt“. Die Arien sind meistens andern Opern, die in Gotha zur Aufführung kamen, entnommen, teils neu gedichtet „von einer sichern und bekannten Person“, d. i. J. Chr. Emmerling, Komponist unbekannt.

<sup>5</sup> Textbuchfundorte: Bayer. Staatsbibl. München, Col. Her. Nr. 2767 u. Bibl. Gotha: Ebd. 2164.

<sup>6</sup> Vgl. Ludwig Geiger, Mitteilungen aus Handschriften. Epz. 1876, S. 18 und Borchardt, A. Buchner (1919).

<sup>7</sup> Curt Sachs: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe. Berlin 1910, S. 112 u. 118.

ganz besonders aber in Italien galt diese Abweichung von dem Normalbrauch beim Publikum als ein Verstoß gegen den Usus des Melodrams. So wird uns berichtet, daß anlässlich einer Aufführung des Metastasio'schen *Catone*, in welcher Oper der Held stirbt, „die römische Satyre ‚die Bruderschaft des Todes‘ eingeladen habe, einen Leichnam zu beerdigen, der im Teatro d'Aliberti liege“<sup>1</sup>. Nicht so engherzig dachte man am Hofe zu Brandenburg-Bayreuth. Im „Argomento“ der zur Geburtstagsfeier des Markgrafen am 10. Mai 1740 aufgeführten, von Giovanni Andrea Galetti gedichteten und von der Markgräfin komponierten italienischen Oper „*Argenore*“ entschuldigt sich der Hofpoet wegen der Ausführung des Textes, weil in dem Stück ein „fortwährendes Morden und Töten auf der Bühne“ stattfindet, — drei Personen enden durch Selbstmord und drei werden erstochen —, und erklärt die Katastrophen als „Notwendigkeiten“<sup>2</sup>. Auch in der von der Markgräfin in französischer Sprache gedichteten, von dem Hofdichter Luigi Stampiglia ins Italienische übersetzten Oper „*Amaltea*“ — Musik „di vari Autori“ — (Bayreuth 1756) sterben die Hauptschuldigen<sup>3</sup>. Eine dritte Bayreuther Oper, welche tragisch endet, war „*Mahomet oder die besiegte Liebe*“ (1719)<sup>4</sup>. Weitere deutsche Opern mit tragischem Abschluß ohne erklärende Apotheose waren:

Bressands „*Orpheus*“ I. Teil, Musik von Keiser (Braunschweig 1699), Hinshens Trauerspiel: „*Mahumeth II.*“, Musik von Keiser (Hamburg 1696), Feinds „*Musical. Trauerspiel: Simson*“, Musik von Graupner (Hamburg 1709), das von Paganelli komponierte, vermutlich von Schürmann übersetzte Metastasio'sche „*Musicalische Trauerspiel: Die von dem flüchtigen Aeneas verlassene Dido*“ (Braunschweig, Wintermesse 1739), ferner die zum großen Teil nach französischen Tragödien bearbeiteten Durlacher Opern: „*Die Märtyrerin Margaretha*“ (1714 bis 1716), „*Maria Stuart*“ II. Teil, „*Meleagre*“ (1713—1716), „*Die unglückselige Liebe zwischen der ägyptischen Königin Cleopatra und dem römischen Triumvir Antonio*“ (1716), „*Der durch sein Siegen bezwungene Hercules*“ (1716), „*Acis und Galathea*“, und „*Die erste Königin derer Amazonen Marthesia*“ (1717)<sup>5</sup>.

Für Apostolo Zeno<sup>6</sup>, Silvio Stampiglia, Antonio Bernardoni und manche andere Dichter ihrer Zeit wären ein Mord oder Hinrichtungen und Folter auf der Bühne unmöglich gewesen. Die meisten deutschen Operndichter dagegen scheuten sich nicht, von der allgemeinen Norm abzuweichen.

Bereits in den alten Passionsspielen waren grauenhafte Szenen in realistischer Weise dargestellt worden: „David zerschmettert ein steinfarbenes Ei, welches mit Blut gefüllt ist, an der Stirn des Riesen; Holzpuppen werden beim bethlehemitischen Kindermord mit Blut gefüllt; bei der Enthauptung Johannes des Täufers wird ein Blutbeutel angebracht, so daß nach des Henkers Hieb aus Kumpf und Haupt Blutbäche hervorbrechen“<sup>7</sup>. Aber während solche Greuelsenen in den christlichen Mysterien

<sup>1</sup> Fehr, a. a. D. S. 123.

<sup>2</sup> L. Schiedermaier, Bayreuther Festspiele, a. a. D., S. 120.

<sup>3</sup> Ebenda S. 146 u. 147.

<sup>4</sup> Ebenda S. 72.

<sup>5</sup> Vgl. Schiedermaier, Die Oper an den badischen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts. *SMG* IV, S. 395, 396, 409 u. 411.

<sup>6</sup> Fehr, a. a. D. S. 74.

<sup>7</sup> Vgl. Richard Sexau, Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts. Unterf., neueren Sprach- u. Literaturgeschichte. 9. Heft. Bern 1906. S. 19.

nur eine Nebenrolle gespielt hatten, wurden sie bei Seneca, in den italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts und bei den englischen Komödianten ein Hauptfaktor theatralischer Wirkung. Die Dramatiker der zweiten schlesischen Schule, vor allen Gryphius' Schüler Lohenstein und Hallmann, würzten ihre Dramen überreichlich mit entsetzenerregenden Vorgängen. Blutvergießen, Marter szenen und Hinrichtungen wurden dem Publikum auf offener Szene „zur Befriedigung der Schaulust“ vorgeführt<sup>1</sup>. Auch in den Haupt- und Staatsaktionen kommen nicht selten Mord, grausame Bluttaten und Hinrichtungen auf der Bühne vor. Selbst in Stücken mit glücklichem Ausgang wurden blutige Episoden breit ausgestattet. Aber nicht immer wurde die mehr oder weniger realistische Darstellungsweise von Marter- und Mord szenen von den Theoretikern und Dichtern gebilligt. So z. B. erklärte Harsdörfer in seinem „Poetischen Trichter, Zweyter Theil. V.“ (Nürnberg 1640), daß „grausame Marter und Pein, so die Henckerbuben verüben, . . . auf den Schauplätzen nit gesehen, sondern von den Boten oder auch der Geplagten Angehörigen und Freunden erzehlet“ werden sollten. Im gleichen Sinne nach Art der alten griechischen Tragödiendichter behandelten auch die Franzosen die Todesfälle in ihren Dramen. In der „Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen; in sofern man sie nemlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen“ schreibt Gottsched<sup>2</sup> in ähnlicher Weise wie Feind<sup>3</sup>, daß die Franzosen „gemeinlich sehr furchtsam“ seien „und Todesfälle nur selten auf die Schaubühne bringen“. Die Engländer hingegen seien schon freier und „suchen darinnen eine Zierde des Schauplatzes“. Aber\* gemeine Todesarten wie Krankheit, Schlag etc. sollen auf der Bühne nicht vorgestellt werden, weil sie „wider die innere Wahrscheinlichkeit sündigen, sondern nur sonderbare. Diese erfolgen im Zweikampfe, Überfälle, bei Opferungen, mit Gift und beim Selbstmord etc.“ Von einer unnatürlichen und allzu grausamen Wiedergabe des Mordens und Selbstmordes auf der Bühne will Gottsched nichts wissen, denn „die Regeln der Tragödie erforderns, daß wir mit dem Sterbenden ein Mitleiden haben müssen. Und so werden auch in guten Stücken die Personen aufgeführt, daß man sie beklagt, nicht aber über ihren Tod grausamer Weise frohlocket: Es wäre denn, daß sie Tyrannen gewesen wären“<sup>4</sup>.

In den deutschen Opern jener Zeit sind Folter- und Sterbeszenen auf der Bühne oftmals in derselben realistischen Darstellung wie bei den Schlesiern ausgeführt und zuweilen in nicht minder naiver naturgetreuer Wiedergabe wie in den alten Passionsspielen dargeboten worden.

In Keisers Oper „Störtebecker“, Text von Gotter (Hamburg 1701), I. Teil, III, 1 „sabelt“ der Räuberhauptmann unter Absingen der Arie „So stürzet, so sprizet das Blut“ den Gefangenen die Köpfe herunter, „welche aus den Fässern gucken“, und im II. Teil der Oper (III, 6) werden den beiden Räubern Störtebecker und Jddicke Michael „unterm Schall der Pfeifen und Trommel die Köpfe abgeschlagen und vorne an und auf zwei Pfähle gesteckt, zu Ende des Theatri siehet man viele andere Pfähle mit Köpfen“. Die naturgetreue Schilderung des Blutsprizens erfolgte hier

<sup>1</sup> Ebenda S. 20.

<sup>2</sup> Beiträge zur Crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. IV, Leipzig 1735, S. 405.

<sup>3</sup> Vgl. Feinds Ausführungen, ZfM VI, S. 141.

<sup>4</sup> Crit. Beiträge zur Historie. 1734. Tom. III.

in der gleichen naiven realistischen Wiedergabe wie in den christlichen Mysterien, durch Zerbrechen von blutgefüllten Schweinsblasen. Mattheson erzählt uns in seiner Selbstbiographie<sup>1</sup> von dem großen Eindruck, den die naturgetreue Selbstentleibung des von ihm dargestellten Antonius in seiner Oper „Cleopatra“, Text von Feustking (Hamburg 1704), auf die Zuschauer machte, welche „ein lautes Geschrey erhuben, gleichwie solches auch wirklich zwey Jahre zuvor, bey Mutius Handbrand [in der Oper „Porsenna“, Text von Bressand] nicht ohne allgemeines doch bald gestilletes Entsetzen geschehen war“. Im dritten Akt des Singballettes „Nero der verzweifelte und dadurch das bedrängte Reich Befreiende“ (Halle 1663) findet ein Tanz der „Römischen Bürger“ statt, „zu denen Nero kommt und sie durch mancherlei Todesarten hinrichtet“. In der Franckschen Oper „Attila“, Text von F. v. Bostel (Hamburg 1682) ersticht Irene den schlafenden Hunnenkönig. (III, 13) In Keisers Oper „Julia“, Text von Hoe (Hamburg 1617), wird Antonius auf offener Szene von Pompejanus erstochen. Ein Seitenstück zu dem Hamburger „Störtebecker“ bildet die Bayreuther Oper „Veriane oder Triumph der Liebe“ (1717), in welcher Mord und Totschlag zum Hauptfaktor alles dramatischen Geschehens wird. Der Haupt-Räuber Palusto, welcher in der 16. Szene des zweiten Aktes seinen Beruf mit der Arie „Nur Sengen, Brennen, Morden“ besingt, schlägt später (II, 21) „eine Wache, die seine Befehle schlecht ausgeführt hatte, auf der Bühne mit dem ersten Schlage zu Boden“<sup>2</sup>. Am Schlusse des zweiten Aktes wird dieser Unhold auf offener Straße erschlagen. „Nicopompus bringt auf Befehl Almonadars auf einer Schüssel das Herz des Nebenbuhlers und präsentiert es Verianen.“ In der 17. Szene des dritten Aktes wird der König Almonadar bei einem Volksaufstand ermordet und im 20. Auftritt ersticht Althared seinen Nebenbuhler Drontes. In der Oper „Diomedes oder: Die triumphierende Unschuld“ (Bayreuth 1718) werden in der 13. Szene des zweiten Aktes „zwey Sklaven und ein Löwe nach gegebenen Zeichen auf den Platz gebracht, welche ersteren nach kurzer Gegenwehr zerrissen werden“<sup>3</sup>. Sehr blutige Vorgänge spielen sich in der Bayreuther Oper „Mahomet oder: Die besiegte Liebe“ (1719) auf offener Szene ab: „Ibrahim, der Großvezier des Reiches, haut dem Konstantin, der sich vorher auf der Bühne entleibt hatte, den Kopf ab und trägt diesen als Siegestrophäe fort (I, 4 u. I, 5). „Die Türken megeln die Griechen bei der Eroberung der Stadt unter erbärmlichem Geschrey nieder“ (I, 7). „Mahomet schlägt, um seine Rache zu fühlen, der Geliebten . . . den Kopf ab“ (III, 18)<sup>4</sup>. Auch in den Bayreuther Opern „Die triumphirende Tugend“ (1720) und in Telemanns „Alarich“ (1729) kommen Hinrichtungen auf der Bühne vor. Ein an die Hallmannschen Märtyrerdramen erinnerndes Stück, in welchem der Dichter ein gewisses Wohlgefallen an der realistischen Darstellung von grausamen Folter- und Hinrichtungsszenen findet, war die in Durlach in den Jahren 1714—1716 aufgeführte Oper „Die Standhafte Märtyrin Margaretha und der in sie unglücklich verliebte Olybrius“. In dem 5. Auftritt des zweiten Aktes werden von „vier [„heydnischen“] Pfaffen mit Räucherpfannen Exercitien vorgenommen“ und in der 7. Szene des Schlußaktes sehen wir die Märtyrerin „enthauptet“; als „Olybrius die Tat Gerobs gewahr wird, ersticht er den Pfaffen und dann sich selbst“<sup>5</sup>.

Die ungerechtfertigten Vorwürfe der Operngegner, daß „das Morden oder Töbten auf der Schaubühne . . . ein besonderes Vorrecht in den Singspielen allein“ sei, weist Mattheson im Jahre 1744 mit dem Hinweis auf Voltaires „Mahomet“ — auch dessen „Lancrede“ hätte er anführen können, in welchem Stück der Held auf offener Szene stirbt — mit der Begründung zurück, daß „es . . . Dinge“ seien, „die ebenfalls

<sup>1</sup> Mattheson, „Grundlagen einer Ehren-Pforte“. Hamburg 1740. Neuauflage von Max Schneider. Berlin 1910, S. 192.

<sup>2</sup> Schiedermair, Bayreuther Festspiele, a. a. O., S. 61.

<sup>3</sup> Schiedermair, Bayreuther Festspiele, a. a. O. S. 69.

<sup>4</sup> Ebenda S. 72 u. 73.

<sup>5</sup> Schiedermair, S. d. J. M. G. IV. S. 395 u. 396.

in bloßen Comödien und Tragödien angebracht“ werden können. „Sie haben“, fährt Mattheson fort, „auch mit den Opern, als Opern, so wenig Gemeinschaft, daß sie ohne Tonkunst, welcher man doch hauptsächlich zu Leibe will, bestehen . . . Wenn die Voltaireremanie nicht älter wäre, als dieser erwähnte Mahomet, so hätte das bey den Franzosen sehr verhaßte ensanglanter la Scène ganz gewiß Haber lassen müssen“<sup>1</sup>.

## IX.

Die Mischung des ernstern mit dem komischen Stil in der frühdeutschen Oper. Die Intermezzi und ersten komischen Vollopern.

Auch die dritte charakteristische Eigenschaft der frühdeutschen Oper, die Mischung des ernstern mit dem komischen Stil, ist für die geschichtliche Bewertung der ersten nationalen Bestrebungen auf dem Gebiet der musikdramatischen Kunst ein mindestens ebenso wichtiger Faktor wie jene ersten beiden, die moralisierende Tendenz in der Oper und ihr Schaustück-Charakter.

Man hat den damaligen deutschen Operndichtern, namentlich den Hamburgischen, mit Recht vorgeworfen, daß sie in ihren Konzessionen an den niedrigen Geschmack der großen Menge oft zu weit gegangen sind. Da die Librettisten, um dem Publikum möglichst viel Gelegenheit zum Lachen zu geben, in der Verteilung der komischen Elemente im Rahmen einer ernstern Opernhandlung kein rechtes Maß zu halten wußten, fügten sie dem jugendlichen nationalen Musikdrama oftmals einen noch größeren Schaden zu als mit ihren Erfindungen zur Entfaltung des Schaugepränges, dem allzuhäufigen Szenenwechsel und unmäßigen Aufgebot von Maschinen- und Dekorationskünsten, womit sie die Schaulust der Zuschauer zu befriedigen suchten. Es ist bekannt, wie sehr gerade die Zugeständnisse der Textdichter L. v. Postel, Postel, Feustking, Hunold, Feind u. a. an die Anhänglichkeit des Hamburger Publikums an das Niedrigkomische, „was in den Marionettenspielen wie in fast allen Budenkomödien vorherrschte“<sup>2</sup>, dazu beigetragen haben, die deutsche Oper in Hamburg so schnell zu Fall zu bringen. Der Sinn für zweideutige Witze, für derbe, rohe, oft gemeine Zoten und geschmacklose Albernheiten in der Oper war aber nicht etwa nur beim Hamburger Großstadtpublikum zu finden, sondern man hielt ihn sogar in manchen deutschen Residenzen für hoffähig. Die lustigen Personen in den Bayreuther und Durlacher Opernlibrettis zeigen in ihren anstößigen, unsittlichen Redensarten einen ebenso ausgeprägten Hang für das Niedrigkomische wie die übelsten Possenreißer der Postel- und Postelschen Singspiele. Die Mehrzahl der volkstümlichen komischen Figuren übernahm die deutsche Oper von der venezianischen, deren Dichter den possenhaften Elementen im *dramma per musica* einen weiten Spielraum gewährten, wie z. B. Aurelio Aureli, welcher fast auf jede zur Handlung gehörige Szene eine komische Episode folgen läßt<sup>3</sup>.

Das Verfahren der Operndichter, eine ernste Handlung mit komischen Nebenhandlungen zu verbinden, war in Deutschland ebenso wie in anderen Ländern schon

<sup>1</sup> Mattheson, Die neueste Untersuchung usw. S. 117--118.

<sup>2</sup> Joh. Friedr. Schüke, Hamburg. Theater-Geschichte. Hamburg 1794. S. 30.

<sup>3</sup> Herm. Kretschmar, Die Venet. Oper. B. f. M. 1892. S. 7.

lange vor Beginn der Opernpflege in Gebrauch gewesen. Die Dramatiker beriefen sich dabei immer gern auf das alte griechische Satyrdrama, das in den Festspielen zu Athen seines aufheiternden Charakters wegen hinter die Aufführung von drei Trauerspielen gestellt wurde, damit die Gemüter der Zuschauer von der tragischen Spannung gelöst und aus dem feierlichen Ernst in die Stimmung fröhlicher Heiterkeit zurückversetzt würden.

Wie z. B. die Salbenkrämer-, Teufel- u. a. komische Szenen in den geistlichen Spielen des Mittelalters einige erheiternde Momente in den Ernst der heiligen Handlung hineintrugen, so sorgten auch die Dramatiker der folgenden Zeit (Hans Sachs, Jacob Ayrer, Herzog Heinrich Julius, Schottelius, Joh. Rist, Weise u. a.) mit der Einführung komischer Figuren, wie des Narren, Clown, Hanswursten, Gracioso, Arlechino oder einer für sich ausgebildeten komischen Nebenhandlung für den humorbedürftigen Volksgeschmack. Die von Shakespeare mit weiser Mäßigung und künstlerischer Virtuosität vorgenommene Mischung einer ernstesten Handlung mit komischen Episoden wurde von den herumreisenden englischen Komödianten außer acht gelassen, in deren Stücken, ebenso wie in den Haupt- und Staatsaktionen und Opern, die lustigen Personen, welche sich meist zum Schlusse heiraten, eine große Rolle spielten und die komischen Nebenhandlungen auf die Menge die größte Anziehungskraft ausübten. Mit Spott berichtet Joh. Rist von den von holländischen, brabantischen, hochdeutschen und englischen Schauspieltruppen in Deutschland aufgeführten Stücken, „von welchen man nicht urtheilen konnte, ob es Tragödien, oder Comödien, das ist, ob es Traur- oder Freudenspiele waren, denn sie der Spiele Unterscheid selber nicht verstunden, dahero sie oft in den allerernsthaftesten Tragödien und traurigsten Begebenheiten, so viel Narrenpossen fürbrachten, daß man den Inhalt des rechten Haupt-Spieles schwerlich könnte erkennen“<sup>1</sup>. Wie stark das Verlangen des Theaterpublikums nach komischen Episoden auch im ernstesten Drama war und den besten Dichter, wollte er Anerkennung finden, zu Konzessionen an den Geschmack der großen Menge zwang, geht u. a. auch aus Rists eigener Kunstpraxis hervor.

Als seine erste Tragödie gespielt wurde, schreibt er in seiner Abhandlung über „Die Aller-Edelste Belustigung Kunst- und Tugend-liebender Gemüther etc.“, „ward zwar dieselbe von Verständigen und dieser Kunst erfahrenen Leuten nicht wenig gelobet, die meisten aber waren nicht allerdings damit zufrieden, allein darum, weil keine sonderliche Püchelherings-Possen mit untergemengt wurden, dahero ich genöthiget ward, zu einer jedwedem tragischen oder traurigen Handlung, derer insgemein drey, ein lustiges Zwischen-Spiel, sonst Inter-scenium genandt, (die gleichwol mit dem rechten Hauptwerke eigentlich nichts zu schaffen hatten), zu setzen, worauff meine Spiele alsobald ein großes Lob erlangeten, angesehen, der Welt mehr mit dem lustigen Joan-Potage oder Hans Suppe, als mit dem traurigen und ernsthaften Cato ist gedienet, wie solches die Erfahrung bezeuget“<sup>2</sup>.

Der im Volksschauspiel zur stehenden Hauptfigur gewordene Lustigmacher fehlt in den Trauerspielen des Gryphius und Lohenstein gänzlich, findet sich dagegen wieder in den von der Oper beeinflussten Kunst Dramen (z. B. Hallmanns). Auch S. von Birken hält den von Lohenstein verschmähten „schnacklichen Mann im bunten Täck-

<sup>1</sup> Chrysanther, Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrh. U. M. Jtg. 1881. S. 644.

<sup>2</sup> U. M. Jtg. 1881. S. 644 u. 655.



chen“ für unentbehrlich, „weil an Höfen gemeinlich Hof-Marren sind, auch unter den gemeinen Leuten immer kurzweilige Gefellen und Knechte zu finden“. Die Hauptaufgabe der komischen Personen soll die Satire sein; es scheint ihm daher, wie Borinski betont, mehr der englische Clown, als der spanische Gracioso vorzuschweben. Doch dürfe der Späsmacher keine „Schandreden“ führen und nicht „aus Schauspielen Sau-Spiele machen“<sup>1</sup>.

In der Oper treffen wir unter den Vertretern der Komik und Satire vielfach dieselben lustigen Gestalten an, wie sie sich unter dem Einfluß der attischen Komödie, der römischen Atellanen und der Lustspiele des Plautus und Terenz zu feststehenden Charaktertypen entwickelt hatten sowohl in den italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts — Lodovico Ariostos (1474—1533) und Machiavellis (1469—1527) satirischen Komödien, Bibbienas „Calandria“, der *commedia erudita* seit ca. 1550 und der *comedia dell' arte* — und den komischen Intermezzis (Lasso, D. Vecchi) und Karnevalssumzügen, wie in den Dramen und Lustspielen eines Lope, Calderon, Shakespeare, Scarron, Molière u. a. Die prahlerischen Soldaten, die dummschlauen Bauern und listigen Sklaven jener neugriechischen Komödie, als deren Hauptvertreter Menandros (342—291) gilt, die sich im Laufe der Zeiten nur wenig verändert hatten, behielten auch in den komischen Episoden der ernstern Opern das Prioritätsrecht vor anderen lustigen Personen. Neben einer gewissen Typenreihe von lustigen Figuren aus dem realen Leben der Gegenwart, welche nicht nur ihren eigenen Stand verspotten, sondern überhaupt die allgemeinen menschlichen Schwächen geißeln, finden wir als Vertreter des komischen Elementes in dem Musikdrama auch noch Phantasiestalten der Dichter, da diese oft große Freude am Grotesken in den tragischen Momenten hatten. Gleichwie Euripides in seine Dramen zuweilen einige komische Elemente einfügte, z. B. den Rauf der Riesen im „Kyklop“ oder die burlesken Züge des Herakles in der „Alkeste“, so versuchten auch die Operndichter zusammen mit den Komponisten mit manchen an und für sich nicht als Späsmacher gedachten Personen durch eine gewisse groteske Charakterzeichnung humorvoll zu wirken; man denke z. B. an St. Landis „Orfeo“ (1619), wo der gutmütige alte Polterer und Tartaruswächter Charon ein Lethetrinklied singt<sup>2</sup>, oder an die Fröhlichkeit der Zyklopen in der „Catena d'Adone“ (1626), die der Komponist Dom. Mazzocchi durch ungelente Rhythmen und humpelnde Weisen noch besonders drastisch zum Ausdruck bringt<sup>3</sup>.

Hermann Albert hat die früher allgemein herrschende und auch noch unlängst von L. de Byzewa und G. de Saint-Foix in ihrem sonst wertvollen Mozart-Werk vertretene irrige Ansicht, die komische Oper sei aus den alten Intermezzis entstanden, berichtigt, da die Geschichte vielmehr lehrt, „daß wir zwischen Intermezzi und komischen Vollopern trotz aller Berührungspunkte doch zu scheiden haben; noch bei Piccini z. B. stehen beide Gattungen nebeneinander“<sup>4</sup>. Allerdings ist nicht zu verkennen, daß auch in den von der Handlung losgelösten Intermezzis der ernstern Opern der Italiener und Deutschen zuweilen schon die gleichen Tendenzen herrschen,

<sup>1</sup> Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886. S. 239.

<sup>2</sup> Hugo Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. italienischen Oper im 17. Jhdt. Bd. II. S. 42.

<sup>3</sup> Kretschmar, Geschichte der Oper. S. 74/75.

<sup>4</sup> Zeitschr. d. J. M. G. XV. S. 108.



wie in der Opera buffa, nämlich, „an dem täglichen Leben Kritik zu üben“<sup>1</sup> und die seriöse Oper zu persiflieren. Die bekannten Parodien auf die für die Opera seria des 17. und 18. Jahrhunderts typischen traditionellen Züge, auf die Beschwörungs-, Kampf-, Wahnsinns-, Geister- oder Unterweltsszenen, welche, wie Albert treffend bemerkt, seit der Teufelsbeschwörung von Melanis „Lancia“ (1657) zum eisernen Bestand der Buffokunst gehörten und auch bei Paisiello und seinen übrigen neapolitanischen Zeitgenossen stark vertreten sind<sup>2</sup>, finden gleichfalls in den Intermezzis und gelegentlich sogar in den komischen Episoden der ernstern Oper Verwendung.

Die erste Blütezeit der Opera buffa beginnt ungefähr am Ende des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts in Neapel<sup>3</sup> mit den Buffokomponisten Antonio Drefice, Tommaso Mauro, Michele de Falco, G. Veneziano, Gius. de Majo. Neben diesen beteiligten sich auch berühmte Meister der ernstern Oper an dem musikalischen Lustspiel, wie A. Scarlatti und L. Leo, bis dann später gerade die Vertreter der Opera seria auch die Führung in der Opera buffa übernahmen, wie z. B. Leonardo Vinci und Pergolesi, auf deren Leistungen auf diesem Gebiete zum Hauptteil die Stellung beruht, die die Opera buffa bei ihren Zeitgenossen einnahm und ihr in der Musikgeschichte zukommt<sup>4</sup>. Aber die frühesten Versuche in der komischen Oper fallen schon viel eher und gehen bis in die Zeit der Maskenkomödien und madrigalesken Intermedienkunst eines Orlando di Lasso, M. Striggio, Giov. Croce, Adriano Banchieri und Drazio Vecchi zurück<sup>5</sup>.

Mit den römischen Opern Kospigliosis, der „commedia musicale: Che soffre, sperì“, Musik von Virgilio Mazzocchi und Marco Marazzoli (1639), und „Dal male il bene“, Musik von Marco Marazzoli und Antonio Maria Abbattini (1654), der florentinischen Musikkomödie, Jacopo Melanis „La Tancia ovvero il Podestà di Colognole“ (1657), Text von Andrea Moniglia, und Alessandro Stradellas „I Trespole Tutore“, Text von Dottore. Giambattista Riccardi (Bologna 1679 u. Modena 1689)<sup>6</sup> pflegt man musikgeschichtlich den Anfang der komischen Volloper zu datieren, da sich diese Stücke von der Antike abwenden und Stoffe aus dem Volksleben mit Verwendung der Volksdialekte — auch Vecchis „Anfiparnassos“ Haupterfolg beruhte z. T. auf dieser volkstümlichen Prägung, der Mischung von mehreren Sprachen — behandeln<sup>7</sup>. Schon Kretschmar hat darauf aufmerksam gemacht, daß man in den Werken der römischen Meister keineswegs die ersten komischen Opern im neuen Stil sehen dürfe, und auf die vollständigen komischen Opern der Venetianer, die sie gewöhnlich als „Tragikomödien“ bezeichnen, hingewiesen<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Fehr, a. a. D. S. 72.

<sup>2</sup> Albert, Paisiellos Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart. AfM I. S. 407.

<sup>3</sup> Eine der bedeutendsten neapolitanischen Vollopern aus dem 17. Jhd. war F. Cirillo's „Drontea“ (1659). Vgl. N. d'Arienzo, Die Entstehung d. komischen Oper (Deutsch v. Lugscheider. 1902. S. 25 ff).

<sup>4</sup> Vgl. Kretschmar, Gesch. d. Oper, a. a. D. S. 183.

<sup>5</sup> Vgl. Adolf Sandberger, Roland Lassus' Beziehungen zur italien. Literatur. SJMGS V, S. 410 ff. u. Fr. Chrysanther, WfM IX, S. 310.

<sup>6</sup> Auch Stradellas „Il Biantè“, ein halb gesungenes, halb gesprochenes Dialektstück aus dem Leben des Volkes mit allegorischen Intermezzis gehört mit zu den Erstlingen der musikalischen Komödie. Vgl. H. Heß, Die Opern A. Stradellas. Publ. d. Int. M. G. Weh. II. Folge 3, Leipzig 1906. S. 13 u. 28.

<sup>7</sup> Vgl. Goldschmidt, a. a. D.

<sup>8</sup> Kretschmar, a. a. D. S. 105.

Weitere komische, resp. tragikomische Opern aus dem 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, deren Mehrzahl noch vor Beginn der ersten Blütezeit der neapolitanischen Opera buffa fällt, sind u. a. folgende<sup>1</sup>:

Des Dichterkomponisten Benedetto Ferraris „favola boschereccia: La Ninfa avara“ (Ven. 1641 u. Bologna 1695), Cavallis „Alcibiade“ und „opera tragicomica musicale: La virtù degli strali d'amore“ (Ven. 1642), Cestis „La Magnanimita d'Alessandro“ (1662) und „Le disgrazie d'Amore, Dramma giocoso-morale“ (1667), P. A. Zanis „Scherzo musicale: Le congiura del vizio“ (Wien 1663) und „Ricreazione burlesca“ (Wien ?), die anonyme Wiener „Opera tragicomica: La simpatia nell' odio“ (1664), Amainolis „dramma burlesco: Girella“ (Bologna 1669), Antonio Draghis komische Wiener Opern „Ricreazione carnealesca: La mascherata“ (1666), „Comedia ridicola“ (1667), „Comedia per il . . . Il ringiovenito“ (1691) und „Comedia burlesca: Il Basilisco“ (1692), E. F. Pollarolos „Tragicomedia: La Fortuna per dote“, Text von Roberti (Ven. 1704), und „Tragedia satirica in musica: Il Dafni“, Text von Roberti (Ven. 1705), Francesco Gasparinis „Tragicomedia p. m.: Anfitrione“, Text von Zeno und Pariati (Ven. 1707), Ant. Caldara „Tragicomedia eroica pastorale: Un selvaggio eroe“, Text von Roberti (Ven. 1707), Carlo Manzas „Tragicomedia: Alessandro in Susa“, Text von Roberti (Ven. 1708), Franc. Gasparinis und Ant. Lottis „Scherzo comico pastorale in musica: La Ninfa Apollo“, Text von Fr. de Lemene (Ven. 1709) und Gius. Boniventis „Tragicomedia in musica: L'Endimione“, Text von Franc. Mazzari (Ven. 1709). Die erste wirkliche Musikkomödie, die in Venedig zur Aufführung kam, war G. M. Ruggeris dreiaktige „Comedia per musica: Elisa“, Text von Dom. Lalli, vom Jahre 1711 (Teatro di S. Angelo).

Die komischen Episoden mit ihren volkstümlichen Elementen (Gassenbauern) in den ernstern Opern bildeten seit Landis „Alessio“ (Dienerzügen) einen wesentlichen Bestandteil in den italienischen Opern, insbesondere in den venezianischen der Meister Cavalli, Cesti, Monteverdi, Voretti und den ersten neapolitanischen von Provenzale und A. Scarlatti. Monteverdis Pagenzene in seiner Oper „L'incoronazione di Poppea“ (1642), welche ebenso wie die in der römischen Musikkomödie „Che soffre spero“ dem 2. Akt angeschlossene selbständige Jahrmaktszene, mit der eigentlichen Handlung in keinem Zusammenhang steht, scheint, wie Goldschmidt vermutet, das erste Beispiel eines von der Handlung losgelösten Intermezzos in der ernstern Oper zu sein<sup>2</sup>. Für die außerordentliche Beliebtheit der komischen Opernszenen zeugt auch der Umstand, daß man die schönsten „Scene buffe“ aus den Opern berühmter Meister besonders sammelte. Die Sächsische Staatsbibliothek in Dresden besitzt z. B. eine solche Sammlung aus Opern Scarlattis, des Modeneser Luigi Mancina u. a.<sup>3</sup>. Als die spätvenezianische Oper am Ausgang des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Zenoschen Textbuchreform die possenhaften Elemente aus der eigentlichen Handlung auszuschalten begann — auch Silvio Stampiglia hat ein großes Verdienst an dieser für die Handlung heilsamen Eruerung —, schuf man für den Ausfall dieser populären Hauptattraktion ein Äquivalent in den selbstän-

<sup>1</sup> Vgl. hierüber die einschlägigen Werke L. N. Galvanis „I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII, Mailand 1878, L. Wiels „I Teatri musicali Veneziani del Settecento“, Venedig 1897. Corrado Niccis „I Teatri di Bologna“, Vol. 1888. Ferner L. v. Kschel, „Joh. Jos. Fur“, Wien 1872. A. v. Weilen, a. a. D. E. Wellesz, „Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708“ in *Stud. z. M. Weih. d. D. d. T. in Österr.* VI. u. a.

<sup>2</sup> Goldschmidt, a. a. D. II, S. 23.

<sup>3</sup> Vgl. Dommer-Schering, a. a. D. S. 472.

digen Intermezzis, welche zwischen die einzelnen Akte der Opera seria eingelegt wurden.

Eine der ersten venezianischen Opern mit selbständigen Zwischenspielen war das von Carlo Cajor komponierte Drama per musica „Il Don Chisciot della Mancia con prologo ed intermedii intitolati Il trionfo di Venere“, Text von Mario Morosini (Ven. 1680 u. 88)<sup>1</sup>. Auch die in Braunschweig 1697, 1699 und um 1703 mit großem Beifall gegebene fünfsaktige Tragedia pastorale per musica: „Il Pastore d'Anfriso“ von C. F. Pollaroli, Text von Roberti, deren Uraufführung im Jahre 1695 in Venedig stattfand, hatte selbständige Zwischenspiele: 4 Intermezzi. Aber erst seit dem Jahre 1706 erhielten die Zwischenakts-Intermezzi das anerkannte Heimatrecht in der venezianischen Oper.

Die komischen Intermezzi aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, welche Wiel<sup>2</sup> in seiner musterhaften Statistik der venezianischen Oper anführt, sind folgende:

1706:

„Lesbina e Millo“ in „Paride in Ida“, dr. p. m. in 3 atti, Text von Franc. Mazzari, Musik von Carlo Manza e Agostino Venno Colletti; „Bleso e Lesba“ in „La Regina eredita Re“, dr. p. m. in 3 atti, Text von M. Noris, Musik von Antonio Bononcini.

1707:

„Intermezzi comici musicali in tre azioni: Melissa-schernita, vendicata, contenta“ in „L'amor generoso“, Text von Zeno, Musik von Franc. Gasparini; „Intramezzi ridicoli: Melissa, Le Rovine di Troja“ in „Achille placato“, Trag. p. m. in 5 atti, Text von Urbano Rizzi, Musik von Ant. Lotti; „Frigiletta e Chilone“ in „Anfitrione“, Tragicomedia p. m. in 5 atti, Text von Zeno-Variati, Musik von Franc. Gasparini; „Melissa, Parpagnacco“ in „Flavio Anicio Olibrio“, dr. p. m. in 3 atti, Text von Zeno-Variati, Musik von Franc. Gasparini; „Melissa, Catulla e Lardone“ in „Tuzzone“, dr. p. m. in 3 atti, Text von Zeno, Musik von Lotti; „Lisetta e Astrobolo“ in „Taican Re della Cina“, Trag. p. m. in 5 atti, Text von Urb. Rizzi, Musik von Franc. Gasparini.

1708:

„Pimpinone, Catulla e Lardone“ in „Astarto“, dr. p. m. in 3 atti, Text von Zeno-Variati, Musik von Tomaso Albinoni; „Parpagnacco, Pimpinone“ in „Il falso Tiberino“, d. p. m. in 3 atti, Text von Zeno-Variati, Musik von C. F. Pollarolo; „Catulla e Lardone, Parpagnacco, La capricciosa e il credulo“ in „Engelberta“, dr. p. m. in 5 atti, Text von Zeno-Variati, Musik von Franc. Gasparini.

1709:

„Zamberluccho“ in „La principessa fedele“, dr. p. m. in 3 atti, Text von Co. Agostino Piovene, Musik von Franc. Gasparini; „Il nuovo mondo, Trilipano“ in „Ciro“, Text von Variati, Musik von T. Albinoni, und in „Sesostri Re d'Egitto“, Text von Zeno-Variati, Musik von Franc. Gasparini.

Das berühmteste italienische Intermezzo des 18. Jahrhunderts, Pergolesis noch heute beliebte „La serva padrona“, das den Weltruf der neapolitanischen Opera buffa in ganz Europa mit festigen half, gelangte zusammen mit desselben Komponisten ernster Oper „Il prigionero superbo“ im Jahre 1733 in Neapel zur Uraufführung.

<sup>1</sup> Salvani, a. a. D.

<sup>2</sup> Wiel, a. a. D.

In Venedig wurde dieses zweiteilige Meisterstück italienischer Buffokunst im Jahre 1740 zum erstenmal gegeben als Einlage in der Guglielmo Sbarrischen Oper „Zenobia“, Text von Pietro Metastasio, und daselbst oft wiederholt. In Hamburg wurde „La serva padrona“ am 31. Oktober 1743 durch die Mingottischen Operistentruppe<sup>1)</sup> und in Wien im Jahre 1747 erstmals aufgeführt; in Braunschweig wurde sie zuerst am 6. Februar 1768 als Intermezzo in der Opera Pantomima: „Harlequin in der Hölle“ von der Signora „Gineura, Magagnoli di Bologna“ und dem Signor „Alessandro Caffani“ gespielt. Während aber Pergoleſis Meisterwerk in Paris, wo es im Jahre 1752 von einer italienischen Buffonistentruppe gegeben wurde und den bekannten Streit zwischen den Buffonisten und Antibuffonisten entfachte, als unmittelbarer Anstoß zur Pflege einer nationalen komischen Oper, der Opéra comique, historische Bedeutung erlangte, gehörte es in Deutschland nicht zu den ersten Repräsentanten der italienischen Opera buffa. So z. B. brachte das Pantomimentheater Nicolinis in Braunschweig schon vor Pergoleſis „Serva Padrona“ (1768) eine stattliche Reihe anderer komischer Intermezzi und Opern italienischer und neapolitanischer Provenienz heraus<sup>2)</sup>, u. a.:

Goldoni's „Drama giocoso per musica: Bertoldo [in corte], Bertoldino e Cacasenno“ von der Komposition Vincenzo Legrenzo Ciampis u. a. Meister, ein Pasticcio (1750). Ignazio Fiorillo's „komische Opera Pantomima“: „Die Begebenheiten des Arlequins in dem Harz-Gebürge“ (Sommermesse 1759), „Il mondo della luna“ (Wintermesse 1753 u. 1760) von Baldassare Galuppi, das „Dramma giocoso per musica in 3 atti: Il Signor Dottore“ von Domenico Fischietti<sup>3)</sup> (1760 u. 1766), „La buona Figliuola Maritata“, Dr. giocoso p. m. in 3 atti (1763) von Nic. Piccini, B. Galuppi's „Drama giocoso per musica: Il paese della cuccagna“ (1765) und „Dr. gioc. p. m.: Li tre Amanti ridicoli“, Dr. gioc. p. m. in 3 atti (1765); Giuf. Scarlattis Dr. gioc. p. m. in 3 atti: „I portentosi effetti della madre natura“ (1765), das „Dramma giocoso p. m. in 3 atti: L'Avvocato cicalone“ von „Giovanni Paiselli [Paesiello]“, „Maestro di Capella Napolitano“ (Sommermesse 1766), B. Galuppi's dr. gioc. p. m. in 3 atti: „L'Economia a la moda“ (Wintermesse 1767), „Paiselli's“ „I francesi brillanti, Commedia per musica in 3 atti“ (1767) u. a.

Die erste Blüte der italienischen komischen Bolloper, der sogenannten neapolitanischen Opera buffa, in Deutschland fällt so ziemlich gleichzeitig zusammen mit dem Ende der ersten deutschen Nationaloper und dem Anfang des deutschen Singspiels. Aber schon am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind in Deutschland gelegentlich auch vollständige komische Opern in deutscher und in italienischer Sprache zur Aufführung gekommen. Allerdings wurden für sie im Gegensatz zur eigentlichen Opera buffa nur ganz selten Stoffe aus dem täglichen Leben gewählt. Die meisten Musiklustspiele waren in der Form der tragikomischen Oper der Venetianer abgefaßt, in welcher unter dem vorherrschend-

<sup>1)</sup> Schütze, a. a. D. S. 194.

<sup>2)</sup> Am Mannheimer Hof fand die Erstaufführung von Pergoleſis Intermezzo in Schwesingen zur Feier des Besuchs des bayerischen Kurfürsten im Jahre 1752 statt, wo bereits seit Ende der vierziger Jahre eine Anzahl anderer Intermezzi und Pantomimen gegeben worden waren. Vgl. Friedr. Walter, a. a. D. S. 145 u. 364/65.

<sup>3)</sup> Braunschweig und München (1760) waren die ersten deutschen Städte, welche Fischietti's Buffooper „Il Signor Dottore“ aufführten, in Dresden wurde sie erst im Jahre 1786 gegeben. Mich. Engländer kennt nur das Braunschweiger Textbuch der Wiederholungsaufführung v. J. 1766. *ZfM* II, 6, S. 330: „Dom. Fischietti als Buffokomponist in Dresden“.

den Einfluß der burlesken Dichtung, der Abenteuerromane und burlesken Epen des Cervantes<sup>1</sup>, Charles Sorel de Souvigny (um 1597—1674), Paul Scarron<sup>2</sup>, Furetière u. a. spanischer und französischer Tragikomödien- und Lustspieldichter (Molière) die Helden und großen Figuren der Sage und Geschichte, des Epos und der Tragödie in satirischer und oft niedrig-komischer Weise behandelt wurden<sup>3</sup>. Mattheson will im Kompositionsstil der „lustigen“, d. h. komischen und „satyrischen“ Oper den wesentlichen Unterschied dieser beiden Gattungsarten gewahrt wissen. Ist das Ende einer Oper „komisch und lustig“, definiert er im „Vollkommenen Capellmeister“, so bedient man „sich vornehmlich zur rechten Zeit, freudiger, fröhlicher und anmuthiger Melodien. Ist endlich der Inhalt satyrisch (wiewol deren wenige seyn werden, so müssen die Sang-Weisen hie und da etwas lächerlich, possierlich und stachelicht heraus kommen.“ Als „Exempel“ der ersten Art führt er Reisers Oper „Todeleth“ und der anderen Contis „Don Quirote“ an<sup>4</sup>.

Die berühmtesten italienischen musikalischen Tragikomödien des 17. und aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die in Deutschland Aufsehen erregten, lieferte die Wiener Oper. Draghis komische Opern standen als künstlerische Buffoleistungen nicht auf der gleichen Höhe wie Contis und Caldaras Meisterwerke. Diese wurden auch in Braunschweig und Hamburg mit großem Beifall aufgenommen<sup>5</sup>.

Als einer der ersten Komponisten komischer Opern, die in Deutschland gegeben wurden, muß der aus Bologna gebürtige Dresdener Komponist Giovanni Alberto Ristori mit Auszeichnung genannt werden. Für den sächsischen Hof komponierte er die „Commedia per musica“ in 3 atti: „Calandro“, Text von Stefano Pallavicino, welche in Pillnitz am 2. September 1726 zur Aufführung kam und als die erste Dresdener komische Oper geschichtliche Bedeutung hat. Der Wiederholungsaufführung dieser komisch-romantischen Oper im Karneval 1728 wohnte Friedrich der Große als jugendlicher Kronprinz mit seinem Vater bei und fand so großen Gefallen an der Musik, daß er sich vom Komponisten die Partitur erbat<sup>6</sup>. Ferner komponierte Ristori im Stile Contis und Caldaras auch eine musikalische Tragikomödie, die ihren Stoff ebenfalls aus Cervantes Abenteuerroman bezog; den Text verfaßte wiederum der Dresdener Hofdichter Pallavicino<sup>7</sup>. Diese dreiaktige komische Oper, betitelt: „Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chisciotte“, gelangte im Karneval 1727, am 2. Februar, in Dresden zur Uraufführung<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Cervantes Satire auf die sogen. Mitterromane „Don Quirote“ war bereits 1605 erschienen.

<sup>2</sup> „Roman comique“ 1651—57.

<sup>3</sup> Vgl. Ferd. Lottheisen, Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrh. Bd. I, S. 556 ff.

<sup>4</sup> Mattheson, a. a. D. S. 219.

<sup>5</sup> Contis „Don Chisciotte in Sierra Morena“; Text von Zeno und Variati (Uraufführung Wien 1719) wurde in Braunschweig 1720 italienisch und 1721, 1733 u. 1738 deutsch gegeben, in Hamburg 1722 u. 1724 deutsch. Caldaras „Don Chisciotte alla Corte della Duchessa“, Text v. Ab. Giov. Claudio Pasquini (Uraufführung Wien 1727), gelangte in den Jahren 1728 und 1738 in Braunschweig zur Aufführung. Contis Tragicomedia „Alessandro in Sidone“, Text von Zeno und Variati (Uraufführung Wien 1721), wurde in Braunschweig 1726 italienisch und 1740 ganz deutsch aufgeführt.

<sup>6</sup> Vgl. Curt Rudolf Mengelberg, Giov. Alberto Ristori. Lpzg. Dissert. Lpzg. 1916, S. 6.

<sup>7</sup> Krehßmar (Gesch. d. Oper, S. 184) verwechselt den Dichter St. Pallavicino mit dem bereits 1688 verstorbenen Dresdener Kapellmeister gleichen Namens (Carlo P.), wenn er meint, dieser, „dem der Stil vielleicht fern lag“, habe komische Opern in Musik setzen müssen.

<sup>8</sup> Mengelberg, a. a. D. S. 6 und Fürstena u., a. a. D. II, S. 161.

Am Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hofe wurde schon viel früher als in Dresden eine komische Oper aufgeführt, bereits im Jahre 1707, das „Drama per musica“ in 3 Acti „L' Armeno“ unter Schürmanns musikalischer Leitung<sup>1</sup>, das Chrysander mit Recht als „eine komische Oper, eigentlich ein erweitertes Zwischenspiel“ bezeichnet hat, da es „ganz in der spaßnarrischen Haltung solcher Spiele“ geschrieben ist<sup>2</sup>.

Die wenigen deutschen komischen Vollopern, die in der Frühzeit unseres nationalen Musikdramas mit der Musik deutscher, italienischer oder französischer Komponisten herauskamen, waren entweder übersezte oder bearbeitete italienische Tragikomödien und komische Schäferspiele, oder französischen Lustspielen, Ballettkomödien und Pariser Jahrmarktsschwänken (Vaudevilles) nachgebildete Stücke oder selbständige Musikkomödien mit lokalgeschichtlichem Kolorit. Die Mehrzahl von komischen Opern brachte die auf den Geschmack des Volkes angewiesene Hamburger Oper heraus. An der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hofbühne dagegen gelangten fast keine eigentlichen deutschen komischen Opern zur Aufführung<sup>3</sup>, und selbst die komischen Intermezzi waren ausnahmslos aus dem Italienischen übersezte Zwischenspiele. An der Residenz des Herzogs von Weissenfels scheinen außer dem „Carneval von Venedig“ (1705) und dem von Neumeister gedichteten dreiaktigen komischen Schäferspiel „Die getreue Schäferin Daphne“ (1698 u. 1709) keine weiteren komischen Opern gespielt worden zu sein. An der Leipziger Meß- und Volksoper gelangten auch nicht mehr als vier komische Opern zur Aufführung:

E. H. Grunewalds „Der ungetreue Schäfer Cardillo“ (Neujahrsmesse 1703), Telemanns „Der lachende Democrit“ (Text nach dem gleichnamigen italienischen Libretto Minatos bearbeitet) (Neujahrsmesse 1704), die nach Neumeisters Weissenfelsischem Stück bearbeitete und wohl von Telemann komponierte einaktige Opera: „Die getreue Schäferin Daphne“ (Neujahrsmesse 1710) und die Heinichen-Schürmannsche Opera: „Der angenehme Betrug oder Der Carneval von Venedig“ (1709, in der Ostermesse und am 5. Dezember).

Baden-Durlach war unter den deutschen Höfen die einzige Residenz, welche auf die Pflege der komischen Oper ein größeres Gewicht legte<sup>4</sup>. Hier wurden in der Zeit von 1712—1716 nicht weniger als 10 komische Opern gegeben:

„Der verstellte Dorindo“ (1712 und 1714—16) — dieses Stück würde von der Schweizelbergischen Operntuppe auch in Nürnberg (1718/19) gespielt als „Pastorello in 3 Actus und Prologus“ —, „Lustiger Trindbrüder falsche Freundschaft“ (1713), „Die Kunst zu Schmarozen“ (1714), „Fröhlicher Brüder Sauff-Lust“ (1714), „Lieb und Wein“ (1715), „Die ausgelernete Supplerin“ (1715), „Harlequins Hochzeit“ (1716), „Harlequins Kindbetterin Schmauß“ (1716), „Harlequins närrische Ehe und lustige Wirthschaft“ (1716) und die analog der Opera buffa auf Parodie der ernstern Oper abzielende Musikposse „Der betrogene Guillioth Gorin“ (1714—16)<sup>5</sup>.

Zwei ganz auf lokalem Hintergrund aufgebaute komische Operetten waren die von dem Rektor des Arnstädtschen Lyzeums Joh. Friedr. Treiber gedichtete und

<sup>1</sup> Wahrscheinlich zu Salzthal am 20. September 1707 aufgeführt.

<sup>2</sup> Chrysander, Jahrb. f. mus. W. I, S. 258.

<sup>3</sup> Contis und Caldaras deutsch gegebene Tragikomödien waren die einzigen deutschen komischen Opern, die in Braunschweig gegeben wurden. Vgl. vorige S., Anm. 5.

<sup>4</sup> Vgl. Schiedermair, a. a. D., S. 369 ff.

<sup>5</sup> Diese Musikkomödie bringt Parodien auf die schwülstige Ausdrucksweise der Hamburger Operndichter Postel, Feind u. a. und versetzt auch der in der ernstern Oper überwuchernden „Vergleichsarie“ satirische Seitenhiebe.

wahrscheinlich von seinem Sohn komponierte vieraktige, mit thüringischem Dialekt durchflochtene Operette „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens“, Arnstadt, Mai 1705<sup>1</sup>, der am 6. Juli 1708 ein gleichfalls in Arnstadt von Schülern und Handwerkern aufgeführtes Singspiel nachfolgte<sup>2</sup>, und die mit italienischen, französischen und lateinischen Arien versehene politisch-komische Operette in 2 Handlungen, mit Vorspiel und Balletten, welche am 12. Februar 1711 zu Hildburghausen „unter Anführung“ des Komponisten „Joh. Phil. Käfers, F. S. Capell-Directoris das., von einigen Hochfürstl. Domestiques vorgestellt“ wurde. Der Titel dieses lustigen Stückes lautet: „Des Teutschen Schulmeisters Anstalt zur Lust-Music . . . bey den über die zu dreyen mahlen in Spanien durch die Waffen der hohen Alliierten erhaltenen Victorie angeordneten Lust-Festm“<sup>3</sup>.

Das Hamburger Opernhaus brachte vom Jahre 1679 an, seit dem Erscheinen von Joh. Wolfgang Franck's komischer Oper „Don Pedro oder die abgestraffte Eysfersucht“, deren Text nach einem Molièreschen Lustspiel bearbeitet war, eine große Anzahl komischer Opern von Franck, Förtsch, Joh. Georg Conradi, Keiser, Graupner, Telemann, Conti und Mattheson zur Aufführung<sup>4</sup>, von welchen der wiederholt gegebene „Carneval von Benedig“, „Die Leipziger Messe“, „Der Hamburger Jahrmarkt“ und „Die Hamburger Schlachtzeit“ — lauter Keisersche Opern — den größten Beifall gefunden zu haben scheinen.

Mattheson<sup>5</sup> war im Prinzip gegen die komische Oper, da er meinte, daß man das „spöttische und lächerliche Wesen . . . billig den Comödiantenbühnen über-

<sup>1</sup> Phil. Spitta: Joh. Seb. Bach I, S. 222 u. 790.

<sup>2</sup> Ebenda S. 224.

<sup>3</sup> Textb. Landesk. bibl. Gotha, Ebd. 2171.

<sup>4</sup> Nach Franck's „Don Pedro“ gelangten in Hamburg noch weitere 15 komische Opern in deutscher Sprache zur Aufführung: 1680: „Sein selbst Gefangener“ [Jodeleth], Sing-Spiel in 5 Handlungen und Vorrede. Text a. d. Französl. v. Marsen, Musik von Franck. 1684: „Das unmöglichste Ding.“ Sing-Spiel in 3 Handlungen. Text von L. v. Postel, Musik von Joh. Phil. Förtsch. 1690: „Der irrende Ritter D. Quirotte de la Mancie.“ Lust-Spiel in 5 Handlungen. Text von Hintsch, Musik von Förtsch. 1691: „Diogenes Synicus.“ Sing-Spiel in 3 Handlungen. Text von Postel, bearb. n. d. dr. p. m. „La Lanterna di Diogene“ Nic. Minatos, Musik von Joh. Georg Conradi. 1707: „Der angenehme Betrug oder der Carneval in Benedig“, Sing-Spiel in 3 Handlungen. Text von Meiser und Cuno, Musik von Keiser und Graupner. (Wiederholt 1710, 1711, 1716, 1723 u. 1731). 1710: „Le bon Vivant oder Die Leipziger Messe.“ Sing-Spiel in 3 Handlungen. Text von Weidemann, Musik von Keiser. 1716: „Das Admische April-Fest.“ Musikalisches Lust- & Tang-Spiel in 5 Handlungen, Text von Feind, Musik von Keiser. 1721: „Der geduldige Socrates.“ Musikalisches Lust-Spiel in 3 Handlungen, Text von König, Musik von Telemann. 1722: „Don Quirotte in dem Mohren-Gebürge.“ Opera in 5 Handlungen. Text von Joh. Sam. Müller (übers. a. d. Italienischen d. Jeno: Variati), Musik von Conti. (Wiederholt 1724). 1724: „Der neumodische Liebhaber Damon.“ Scherzhafte Sing-Spiel in 3 Handlungen, Text(?) und Musik von Telemann. 1725: „Der Hamburger Jahr-Markt oder: Der glückliche Betrug.“ Scherzhafte Sing-Spiel in 5 Handlungen. Text von Joh. Phil. Praetorius, Musik von Keiser. „Die Hamburger Schlachtzeit oder: Der mißlungene Betrug.“ Sing-Spiel in 5 Handlungen mit Prolog. Text von Praetorius, Musik von Keiser. 1726: „Der lächerliche Prinz Jodeleth.“ Scherzhafte Sing-Spiel in 5 Handlungen. Text von Praetorius, bearb. nach d. Comédie „Jodelet ou le Maître Valet“ des Paul Scarron, Musik von Keiser. 1728: „Die verkehrte Welt.“ [Komische Oper] in 3 Handlungen, Text von Praetorius, bearb. n. d. Opéra comique „Le Monde renversé“ des Alain René Lesage, Musik von Telemann. 1729: „Aesopus bey Hofe.“ Sing-Spiel in 5 Handlungen. Text von Mattheson, Musik von Telemann, bearb. nach Contis „Tragicommedia per musica in 5 atti: Cresco“, Text von Variati (Wien 1723).

<sup>5</sup> Mattheson, Der musif. Patriot, a. a. D. Vgl. auch Lindner, a. a. D. S. 140 ff.



lassen" solle, damit „auf einem Operntheater nichts, oder gar wenig von dergleichen Dingen verspüret" werde. Zwar dürfe niemand denken, „daß er vom Operntheater jede erlaubte Kurzweil durchgehend verbannt nichts als ernsthafte Sachen darauf wissen wolle". Es müsse „eine Abwechslung der Lust halber da sein, und eine Lust der Besserung halber, welche Besserung man durch ergögliche Vorstellungen, wenn sie in ihren Schranken bleiben, oft mehr als durch trockene Lehrsätze erhält". Ein Singspiel dürfe aber „kein Geringspiel sein". Contis „Don Quichotte" ist, wie schon erwähnt, für Mattheson „ein vortreffliches Meisterstück komischer Musik". Man könne, meint er, „bisweilen herzlich darüber lachen", und es weise „ein ingenium aber kein iudicium". Die von Reiser und besonders von Telemann vertretene komische Opernrichtung nach Art der französischen Opéra comique macht Mattheson mit verantwortlich für den Verfall der Hamburger Oper, den „der verdorbene Geschmack mit den Operas comiques" verursacht habe, denn „eine Opera comique" widerspreche „sich selbst, wie ein höllisches Paradies". Telemanns „Die verkehrte Welt" gebe „eine gute, sinnreiche Comödie ab, dazu sie auch gemacht" sei, „aber eine verkehrte, böse Opera". Wenn man solche Dinge mit Melodien ziere, komme es ebenso heraus, „als wenn man Schlangen und Canarienvögel, Tiger und Lömer zusammenpaart". Reisers „Hamburger Schlachtzeit" habe „die Scene und Musik, ja den Staat selbst" verunehrt.

Auch Barthold Feind verurteilte diese komischen Opern. „Was bei der ganzen politischen Welt für abgeschmackt und ridicul passiret", schreibt er in seinen „Gedanken von der Opera", finde in Hamburg „die größte Approbation"<sup>1</sup>. Namentlich Reisers „Carneval" hat es ihm angetan. Diese Oper sei „von so absurden Zeug und abgeschmackten Fragen, daß sie fast eine Peter-Squenz-Opera" genannt werden könne. Man habe „auch nichts einfältigeres ersinnen können". Dennoch habe „das Sujet eine so allgemeine Approbation und Zulauff gehabt, daß es fast unglaublich. Die Brauer-Knechte selber mußten ihr Geld dahin tragen, darum kan man wol gedencken, daß dieses Venetische Carneval nicht le Carneval de Venise sey, so in Frankreich praesentiret worden".

Die Gebrüder von Uffenbach, welche im Frühjahr 1710 die Hamburger Oper besuchten u. a. auch Reisers „Carneval" und „Leipziger Messe" hörten, fanden ebenso wenig wie Feind und Mattheson Geschmack an diesen albernen Stücken, bestätigen aber gleichwohl in dem Tagebuch ihrer Reisebeschreibungen den durchschlagenden Publikumerfolg, den jene Opern damals erzielt haben. Da diese zeitgenössischen Berichte von musikgeschichtlichem Interesse und wohl noch unbekannt sind, mögen sie hier mitgeteilt werden<sup>2</sup>. Sie motivieren auch die bereits oft vermerkten Gründe des Verfalls der Hamburger Oper, welche oft schwer um ihre Existenz zu kämpfen hatte und deshalb auf solche Publikumschlager angewiesen war.

„Hamburg, d. 21. Febr. 1710.

... Abends sahen wir eine opera, das Carneval von Venedig genannt, In welcher die Music das Beste, die invention aber mehr lächerlich als Sinnreich, wie wohl mann uns versicherte, daß diese opera mit guthem gewinst sehr oft gespielt, und mehr damit verdienet worden, als

<sup>1</sup> Feind, a. a. O. S. 103.

<sup>2</sup> Cod. Uffenbach 251 Ms. Universitätsbibl. Göttingen S. 938 u. ff.



von zehen andern. Die Platt Teutsche Scene, ob sie sich gleich hierher nicht wohl schicket, ist sehr artig.

26. Febr. 1710.

. . . gingen in die opera also dießes mahl der angenehme Betrug oder das Carneval von Venedig vorgestellt wurde. Dießes stück ist mehr lächerlich und lustig als sinnreich, soll aber mehr Zulauf als zehen andere operen gehabt haben<sup>1</sup>, da in den besten manichmahl sonderlich gegen den Sommer so wenig Versohnen sich eingefunden, daß sie nicht einmahl spielen können sondern das Geld wieder gegeben. Die Composition und Music war dießesmahl so ziemlich.

d. 27. Febr.

. . . wir gingen . . . die neue opera le Bon vivant oder die Leipziger Messe zu sehen, und fanden fast keinen Platz mehr so voll war es; wiewohl dießes stück wie leicht zu errathen mehr eine lächerliche Comoedie als rechte opera dazu es ganz kein materie war . . .

3. Martij.

. . . des abends wären wir wiederum in die opera gegangen, wenn sie nicht die alberne neue von der Leipziger Messe wiederum vorgestellt hätten.

5. Martij.

. . . weiln aber die läppische Leipziger Messe abermahlen gespielt wurde, blieben wir lieber zu hauß."

Eine dem wirklichen Leben entnommene deutsche komische Oper schrieb Christian Reuter, der Verfasser von Pasquillen, satirischen Komödien und des Romanes „Schelmuffsky“. Der Titel dieser Musikkomödie, welche Reuter nach seinem 1695 erschienenen Lustspiel „Die ehrliche Frau zu Plinisse“ im Jahre 1696 auf dem Karzer in Leipzig dichtete und deren Stoff er dem Leben einer Leipziger Familie, der Gastwirtsmitwe Anna Rosine Müller, der Besizerin des Gasthofs zum roten Löwen, entnahm, lautete:

„Le Jouvanceau Charmant Seigneur Schelmuffsky et l'honnête, Femme Schlampampe représentée par une Opera sur le Theatre à Hambourg / Oder / Der anmuthige Jüngling Schelmuffsky und die ehrliche Frau Schlampampe, in einer Opera auf dem Hamburgischen Theatro vorgestellt. Hamburg, Gedruckt im güldenen ABC.“

Leider ist es nicht erwiesen, ob diese wahrscheinlich schon vor dem 30. April 1697 gedruckte komische Oper auch in Hamburg zur Aufführung gekommen ist. Reuters Biograph Zarncke nimmt an, daß der Dichter seinen Text selber in Musik gesetzt hat<sup>2</sup>. Für den Berliner Hof, an welchem sich Reuter 1703 bis 1712 aufhielt, verfaßte er mehrere Festspieltexte, wie z. B. „Die Frolockende Spree“ (18. I. 1703) und „Mars und Irene“ (12. X. 1703)<sup>3</sup>.

Einer nicht weniger großen Beliebtheit als die vollständigen komischen Opern erfreuten sich die in ernste Musikdramen eingeschobenen komischen Zwischenspiele. Kresschmar hat in seiner „Geschichte der Oper“ auf die bemerkenswerte Erscheinung hingewiesen, daß das Volk sich sogleich auf die Seite der Opera buffa stellte<sup>4</sup> und die Privattheater deshalb dem allgemeinen Verlangen nach lustigen Stücken Rechnung tragen mußten. In London forderte das Publikum gar bald fast in derselben

<sup>1</sup> Daß diese Oper noch im Jahre 1731 gespielt wurde, ist ein Beweis für ihre Beliebtheit. Hamburger Textbuchdrucke liegen vor von 1707, 1711, 1716, 1723 u. 1731.

<sup>2</sup> Vgl. Zarncke, Chr. Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1884, S. 548—554.

<sup>3</sup> Vgl. Goedecke, a. a. O. III, S. 262.

<sup>4</sup> Kresschmar, a. a. O. S. 183.

dringenden Weise, wie in Italien, die komischen Zwischenspiele, so daß es dort, wie uns Burney berichtet, „um 1720 ohne Intermezzi garnicht ging“<sup>1</sup>. In München gastierte im Jahre 1722 eine Operntruppe aus Darmstadt, um Intermezzi zur Aufführung zu bringen<sup>2</sup>. In dem am 25. Oktober 1717 zu Dresden aufgeführten von Luchini gebichteten und von Antonio Lotti komponierten Melodrama pastorale „Giove in Argo“ sangen die berühmten italienischen Opernkkräfte Constantini und Vorsari drei von Silvio Stampiglia verfaßte Intermezzi zwischen den Akten und am Schluß der Oper. Die ersten beiden Zwischenspiele waren von der Komposition A. Scarlattis, das dritte hatte der Wiener Hofkomponist Francesco Conti in Musik gesetzt<sup>3</sup>. Auch in der im folgenden Jahre zu Dresden aufgeführten Lottischen Karnevalsoper „Ascanio ovvero gli odi delusi dal sangue“, Text von Luchini, gab man von Francesco Gasparini und Giovanni Bononcini für Sopran und Bass komponierte Intermezzi<sup>4</sup>. Welch große Verbreitung die Haffeschen Intermezzi nicht nur im Ausland, sondern auch in Deutschland gefunden haben, wo sie zumeist ohne Angabe des Komponisten aufgeführt wurden, ist bekannt; sie bekräftigt die schon oft angeführte geschichtliche Tatsache, daß nicht nur die geborenen Buffokomponisten, sondern auch die Meister der ernsten Oper dem Zuge der Zeit folgen und komische Opernstoffe vertonen mußten.

In Hamburg gelangte das erste selbständige komische Intermezzo im Jahre 1708 zur Aufführung, und zwar als Einlage in Händels deutscher Doppeloper „Die verwandelte Daphne“. Es war dies ein Lokalstück im plattdeutschen Dialekt, das später im Jahre 1728 wiederholt wurde: das einaktige Zwischenspiel „Die lustige Hochzeit und dabey angestellte Bauern-Masquerade“, Text von Cuno, Musik von Reinhard Keiser und Graupner. Erst nach einer mehr als zehnjährigen Pause begegnen wir dem zweiten Hamburger Intermezzo, dem aus dem Italienischen übersetzten zweiteiligen Zwischenspiel „Dorimene und Tuberone“, welches im Jahre 1719 zusammen mit der von Gasparini, Orlandini und Conti komponierten Oper „Die über Haß und Liebe siegende Beständigkeit oder Tigranes“ gegeben wurde. Nach einer weiteren Pause von 5 Jahren beginnen dann die komischen Intermezzi für die Hamburger Oper unter der musikalischen Leitung von Telemann fast unentbehrlich zu werden. Unter dem gleichzeitigen Einfluß der italienischen Intermezzi, wie der französischen Opéras comiques, dieser beliebten aktuellen Pariser Jahrmarktstücke und der Opéra-Ballets, gelangten nun auch in Hamburg berühmte italienische und französische Schlager<sup>5</sup> oder diesen nachgebildete komische Intermezzi als ganz selbständige Stücke zur Aufführung<sup>6</sup>.

Das erste selbständige Intermezzo, das im Hamburger Opernhaus gespielt wurde, war die Opéra comique in 3 Handlungen: „Der Beschluß des Carnevals“ (1724). Der erste Akt bringt die vierte Entrée „La Turquie“ aus Camprás „L'Europe galante“ (1697), Text von

<sup>1</sup> Kresschmar, a. a. O. S. 183.

<sup>2</sup> Ebenda S. 184.

<sup>3</sup> Fürstenau, a. a. O. II, S. 114/115.

<sup>4</sup> Ebenda II, S. 125.

<sup>5</sup> J. B. Camprás „Festes Venitiennes“.

<sup>6</sup> So wurden, worauf auch Albert hinweist, z. B. die Intermezzi von Scarlattis „Scipione nelle Spagne“ (1714) in Bologna 1730 als selbständiges Stück gegeben. Vgl. H. Albert, Otto Johans Mozart. Leipzig 1919, I, S. 406, Anm. 4.

Ant. Houdart de la Motte, der zweite Akt die „Comédie: La Fille Capitaine“ von Antoine Jacob de Montfleury; beide Teile wurden in französischer Sprache gegeben. Den Schlußakt machte die von Telemann komponierte Operette comique „Il Capitano“, die von Schwemschu aus dem Italienischen übersetzt war. Auch Contische Musik soll nach Mattheson<sup>1</sup> in diesem dritten Akte Verwendung gefunden haben. Im Februar des nächsten Jahres kam unter dem Titel „Critique des Hamburgischen Schaulplatzes“ ein aus Prolog und drei Hauptstücken bestehendes komisches Intermezzo zur Aufführung. Der erste Teil hieß: „Die siegende Schönheit, oder Die in Ungnade verfallene Sultanin“, der zweite: „L'Amour Saltimbanque = Amor Marktschreier“ und der dritte: „Pourceaugnac“. Das zweite Hauptstück wurde von Schwemschu deutsch bearbeitet nach der dritten Entrée von Campra's „Les Festes venitiennes“, Text von Antoine Danhet. Die französische Originalmusik wurde von dem sich damals in Hamburg aufhaltenden berühmten Opern-, Kirchen- und Instrumentalmusikkomponisten Johann Paul Kunzen eingerichtet und mit Zusätzen versehen. Dem dritten Hauptstück lag das „Divertissement en 1 acte“ der dritten Entrée der Mascarade „Le Carneval“ (Text von Molière, Musik von J. B. de Lully) zugrunde; es war ebenfalls von Kunzen für Hamburg neu bearbeitet worden. Im gleichen Jahre kamen an der Hamburger Opernbühne noch zwei neue deutsche dreiteilige Intermezzi heraus, das nach dem italienischen Intermezzo „Pimpinone“ bearbeitete Zwischenspiel „Die ungleiche Heyrath zwischen Bepetta und Pimpinone“ und „La Capricciosa e il credulo = Die geliebte Eigensinnige und der leichtgläubige Liebhaber“, die beide von Praetorius aus dem Italienischen übersetzt und von Telemann in Musik gesetzt waren. 1726 wurde das dritte Hauptstück des „Beschluß des Carnevals“: „Il Capitano“ wiederholt. Außerdem gab man in diesem Jahre noch das zweiteilige Zwischenspiel „Barbacola“, deutsch bearbeitet nach der zweiten Entrée „Barbacole et ses Ecoliers ou le Barbacole“ der „Mascarade: Le Carneval“, mit der Musik Lullys und Keisers. Ein ebenfalls im Jahre 1726 gegebenes und für Hamburg ganz besonders sensationelles Stück war das zweiaktige Intermezzo „Buchhöfer oder Der stumme Prinz Altis“, Text von Praetorius, Musik von Keiser, das in ähnlichem Sinne, wie J. B. Lesages Opéra comique „Telemaque“ (Paris 1715) die gleichnamige Destouches'sche ernste Oper parodierte, die berühmte Keisersche Oper „Croesus“ parodierte. Die Keisersche Musik dieser Oper wurde sogar zum Teil beibehalten. „Die mit Astericis bezeichneten Passagen“, heißt es im Textbuch, „sind aus der Opera Croesus“ entlehnt. Außer kleineren komischen Stücken, zu denen Telemann und der Organist Provo die Musik schrieben<sup>2</sup>, ist aus der Schlußperiode der alten Hamburger Oper noch ein größeres selbständiges Intermezzo erwähnenswert, das vor und neben Pergolesis „La serva padrona“ zu den berühmtesten, auch europäischen Welttruf genießenden, italienischen Intermezzis gehörte. Dieses Zwischenspiel mit dem deutschen Titel „Das einander werthe Ehepaar, oder: Bacocco und Serpilla“ wurde in Hamburg im Jahre 1736 mit italienischen Arien und Duetten und deutschem Rezitativ gegeben<sup>3</sup>. Ob es hier mit der ursprünglichen Musik Leonardo Vincis, welcher das Intermezzo für die Karnevalsaußführung 1719 im Teatro S. Angelo zu Venedig komponiert hatte, herauskam oder in der Neubearbeitung Giovanni Maria Orlandinis aufgeführt wurde, läßt sich nicht entscheiden<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Mattheson, Verzeichnis Hamburger Opern im Musicalischen Patrioten.

<sup>2</sup> „Die Amours der Bepetta, oder Der Galan in der Kiste“, ein komisches Nachspiel, Text von Haken, Musik von Telemann (1727); „Buffonet und Alga“, ein zweiteiliges Intermezzo, Text von Christoph Gottlieb Wendt, Musik von Telemann (1727). „Herr Fähnrich Nothdurft“, Prolog und Nachspiel, Text von König, Musik von Telemann (1731); „Der Triumph des Bacchus“, Mascarade mit Prolog: „Das Lob der Musen“, Text von cand. theol. Schreiber, Musik von Telemann (1737) und „Der Jahrmarkt von St. Germain“, Pasticcio, Text von Wendt (1738 u. 1741). Die Arien dieses letzten Stückes stammten von verschiedenen Komponisten, das Rezitativ hatte der Organist Provo in Musik gesetzt.

<sup>3</sup> Wiederholt im Jahre 1741.

<sup>4</sup> Vgl. über dieses interessante Intermezzo die Aufsätze von Sonnck und Georgy Calmus. ZJM 1912/13, S. 114, 172/173.

Am der Herzoglichen Oper zu Braunschweig wurden außer der schon erwähnten, aus drei erweiterten komischen Intermezzis bestehenden Oper „L'Armeno“ (1707) vom Jahre 1716 bis 1731<sup>1</sup> fünf selbständige Intermezzi, aber nicht wie diese Oper als eigenes Stück, sondern als Einlagen in den Zwischenakten und am Schluß von ernstern Opern gespielt.

Dies waren das auch in Hamburg (1719) deutsch aufgeführte zweiteilige Intermezzo „Tuberone e Dorimene“, welches 1716 und 1721 zu Wolfenbüttel in dem Drama per musica „Teodosio ed Eudossa“ (vermutlich, wie in Hamburg, von Fur, Gasparini und Caldara komponiert) italienisch und 1730 in Schürmanns Oper „Minus und Semiramis“ (Braunschweig, Laurentii-Messe) deutsch gegeben und wohl auch von diesem neu in Musik gesetzt wurde; ferner die in das Drama per musica „Il Demetrio“ (Braunschweig 1717) eingeschobenen drei Intermezzi, die von folgenden Personen gespielt und gesungen wurden: „Pollastrella, Confidente di Lamia; Gelliro, paggio di Demetrio“ — diese beiden Personen kommen auch in der Oper selbst vor — und „Parpagnasso, vecchio Astrologo“; das dreiteilige Intermezzo: „Pimpinone e Grilletta“, 1720 in Contis Drama per musica „Sesostri Re di Egitto“, Text von Zeno und Pariati (ital.), und 1731 in der Opera: „Cyrus und Tomyris oder Haß und Liebe“, Musik von Giovanni Batt. Bononcini (?); die Musik der Intermezzi (deutsch) wohl von Tommaso Albinoni; die drei von „Farfalletta, amante di Lirone“, „Terremoto, un Soldato Fanfarone“ und „Lirone, un povero Studento“ in Contis Drama per musica „Astarto“ gespielten Intermezzi (Braunschweig, den 16. Aug. 1722) und das zweiteilige Intermezzo „Barlafuso e Pipa“ in Händels Drama per musica „Ottone re di Germania“ (Braunschweig, Sommermesse 1723) und in Giov. Batt. Bononcini's „L'Odio e L'Amore overo Ciro“ (Braunschweig 1724)<sup>2</sup>.

Von den zahlreichen Opern, welche auf dem baden-durlachischen Schauplatz bis zum Jahre 1733 zur Aufführung kamen, bringen nur drei Stücke selbständige komische Zwischenspiele.

In dem musikalischen Divertissement „Celindo [oder die] hochgepriesene Gärtnerentreue“ (1713), das der Verherrlichung der Gartenkunst dient, sind nach dem ersten und zweiten Akte lustige „Interludien“ eingeschoben, die von einer „Bäurin und ihrer Tochter“ und einem „gedultigen Mann und seinem Weib“ zum Vortrag gebracht werden<sup>3</sup>. Von den beiden im Jahre 1722 gespielten italienischen Opern „La virtu coronata“ und „La costanza della fede“ enthielt jene „rein deutsche Interludien“, welche ein einheimischer Durlacher Librettist der Bayreuther Arsaces-Oper (1716) entlehnt hatte, und diese drei in den ersten, dritten und fünften Akt eingeschobene „Intermezzi“<sup>4</sup>.

Während die selbständigen Intermezzi in der italienischen Opera seria seit Beginn des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Zenoschen Textbuchreform, also nach Ausschaltung des komischen Elementes aus dem Rahmen der Haupthandlung, keine Seltenheit waren, traten sie in den deutschen Opern jener Zeit nur ganz sporadisch auf. Die deutschen Operndichter behielten die altbewährte Methode der venetianischen Librettisten vom Schlage eines Aurelio Aureli und Nicolo Minato bei, indem sie die Haupt- und komische Nebenhandlung miteinander verbanden. Deutsche

<sup>1</sup> Von 1731—1750 lassen sich in Braunschweig keine selbständigen Intermezzi nachweisen.

<sup>2</sup> Das Provinzialarchiv Hannover besitzt unter der Signatur D2182P folgende 7 komische Intermezzi, welche wohl dem Repertoire der Braunschweiger Oper angehörten: 1. Dorimena, Tuberone (2 teilig), 2. Pipa, Barlafuso (3 teilig), 3. Terremoto, Farfalletta, Lirone (3 teilig), 4. Rubina, Pincone (3 teilig), 5. Pollastrella, Parpagnasso (3 teilig), 6. Lisetta, Astrobolus (4 teilig), 7. Bacocco, Serpilla (3 teilig).

<sup>3</sup> Schiedermaier, a. a. D., *SMG* XIV, S. 394.

<sup>4</sup> Ebenda S. 420/421.

Opern ohne komische Bestandteile, wie z. B. Förtschens „Cain und Abel“ (Hbg. 1689), Tert von Postel, „Maria Stuart“ (Durlach 1714—16), J. E. Fischers Singspiel: „Begnützte Ehe-Liebe und hochbeglückteste Wiederkunfft Ancaens zu seiner Ehe-Verlobten Alcothoe“ (Durlach 1721), Schürmanns Opern „Troja“ (Braunschweig 1706 u. 1724) und „Magnus Torquatus“ (Braunschweig 1730 u. 1739) und einige Bressand'sche Stücke gehören zu den Ausnahmen. In der französischen Oper haben sich die possenhaften Szenen nicht recht einbürgern können<sup>1</sup>. Quinault macht von den burlesken Elementen nur in seinen ersten Opern und selbst da nur ganz selten Gebrauch, wie z. B. in der „Alceste“. Auch Houdart de la Motte, nach Quinault einer der bedeutendsten französischen Operndichter, verwendet komische Episoden nur gelegentlich in solcher Breite und Ausführlichkeit, wie in seiner Pastoraloper „Tffe“, wo eine lustige Liebesgeschichte zwischen Pan und Doris eine Nebenhandlung für sich bildet, die neben der Haupthandlung einherläuft<sup>2</sup>. Mattheson, der bekanntlich ein Gegner der „Opéra comique“ war, aber sonst an den lustigen Episoden im ernsten Musikdrama, soweit sie sich von gemeinen Zoten freihielten, nichts auszusetzen hatte, bringt in seinem „Kern melodischer Wissenschaft“ (1737) eine interessante Kritik über den Brauch von komischen Szenen in den Opern und Schauspielen der Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen<sup>3</sup>:

„Noch ein besonderer Styl gehöret zum Theatro, nemlich der melismatische, welcher alle lustige Lieder und scherzende Arien begreift, die oft verschiedene Gesetze oder Abschnitte haben. Die Welschen halten ihre Schau- u. Singspiele für viel zu vornehm, daß sie dergleichen canzonetti da hinein bringen solten, es möchte denn bisweilen in Venedig ein anders melismatisches, den Bootslenten zu Gefallen, mit unterlauffen. Wiewohl auch die intramezzi oder Zwischen-Spiele bey den Italiänern den Verlust dieses Styls in der Haupt-handlung, an vielen Orten so reichlich ersetzen, daß man es schwerlich niederträchtiger und Gassenmäßiger erdenken kan. Die Franzosen und Engländer haben es gerne, daß diese Schreib-Art sich bisweilen bey ihren Oden hören lasse, aber von Pickel-Possen halten sie nichts<sup>4</sup>. Es wäre gut, wenn man diese Bescheidenheit auch von den Teutschen zu rühmen hätte.“

Unter den aus der damaligen Zeit bekannten deutschen Librettisten, die den komischen Episoden einen nicht übermäßig breiten Platz in ihren Texten einräumten und sich mit den Reden und Handlungen ihrer lustigen Personen noch auf einigermaßen

<sup>1</sup> Wie sehr man sowohl am Hofe des Königs von Frankreich, wie an dem ganz unter französischem Einfluß stehenden Turiner bemüht war, wenigstens nach außen hin formell die Etikette der Sittsamkeit zu wahren und allen Auswüchsen derberer Possenloft, wie sie die italienischen Komödianten aufzutischen pflegten, zu steuern, geht u. a. aus den beiden hier mitgetheilten Hofverordnungen hervor: „Paris, den 18. Mart. [1726]. Die Königin hat den Italienschen Comödianten aufs härteste verbiethen lassen, keine groben Zoten oder dergleichen mehr auf dem Theatro vorzubringen.“ (Hamburg. Correspondent 1726 Nr. 50.) „Turin 1705: Es müssen auch zu Turin die Italiänischen Melodien, vermöge Herzoglichen Befehls, welcher die Music sehr wohl verstehet, nach der Französischen Manier ungezwungen gesungen werden, und mit keinen zweydeutigen unnützen Worten, Narrenpossen und groben unsittlichen Bauer-Liedern, wie es öfters zu Venedig geschieht, untermischt seyn.“ (Histor. Remarques, Hbg. 1705. Vgl. MZ 1877, S. 312.)

<sup>2</sup> Vgl. Kurt Dulle, a. a. D. S. 36.

<sup>3</sup> Mattheson, a. a. D. S. 24.

<sup>4</sup> Über die Pariser Vaudevilles-Komödien und Parodien der Jahrmarktsbühnen von St. Germain und St. Laurent und über die seit 1728 ins Leben getretene englische „Beggars-Opera“ und ihre Nachahmungen schweigt sich Mattheson aus. Nur die Opéra-Ballets der Franzosen lobt er, „weil sie viel natürlicher fallen, als ganze, lange Opern; nicht so viele verliebte Händel und Staats-Sachen entweihen; keine Zoten zulassen.“ (S. 103.)

geschmackvollen Bahnen bewegten, verdienen vor allen Bressand und König hervor-gehoben zu werden. Alle andern Größen der deutschen Operndichtkunst, wie L. von Postel, Neumeister, Hunold, Feind, Joh. Sam. Müller ließen sich durch das Verlangen der großen Menge, auch in ernstern Stücken Belustigung und Gelegenheit zum Lachen zu finden, verleiten, die komischen Bestandteile ihrer dramatischen Werke, sehr zum Schaden der Handlung, allzubreit anzulegen und mit den derbsten Joten und Gassenbauern zu würzen, wenn sie auch bemüht waren, sich vor solchen gewagten Szenen zu hüten, wie sie kleinere Geister, wie Matsen und Feustking brachten<sup>1</sup>. So ist es nicht weiter verwunderlich, wenn ungefähr 50 Jahre später Wieland im „Teutschen Mercur“ mit berechtigter Entrüstung schreibt: „Welch eine Zeit war das! (werden manche unsrer Zeitgenossen denken). Wo man, in Städten wie Hamburg und Leipzig, auf der Schaubühne singen hörte, was man in unsrer Zeit nur noch in gewissen kleinen Reichs-Städten nachts auf den Gassen plärren hört.“

Obwohl die Operndichter in ihren theoretischen Abhandlungen wiederholt betonten, daß die „kurzweiligen Gesellen“ keine Schandreden führen und wider den Anstand und die guten Sitten verstoßen dürften, so gerieten sie dennoch bei der praktischen Anwendung ihrer Theorie gar zu oft mit dieser in Widerspruch. Indem sie ihren lustigen Personen, die sich bisweilen in nichts von dem ehemaligen Narren, Hanswursten und Spaßmacher der älteren Schauspiele unterschieden, ein moralisches Deckmäntelchen umhingen, glaubten sie sich der Verantwortung für etwaige vorkommende anstößige Redensarten enthoben. So z. B. entschuldigt und rechtfertigt L. von Postel in dem „Vorbericht“ seiner Oper „Cara Mustapha“ (Hbg. 1686) das Vorhandensein und die groben Späße des Narren Barac, des Großveziers „kurzweiligen Dieners“, den „Splitterrichtern“ gegenüber, die daran Anstoß nehmen möchten, damit, daß man solchen lustigen Personen, wie „denen Dienern und geringen Leuten“ keine „Lehr- und Denksprüche“ in den Mund legen dürfe, sie aber, da sie ja in einem Schauspiele unentbehrlich seien, „durch Satyrische Scherzreden zu einiger Nutzbarkeit fähig“ machen könne, um von ihnen „die heimliche Laster oder sonst in der Welt im Schwange gehende Mißbräuche, durch hönische Aufziehung zu Verbesserung der Sitten“, entdecken und durchhecheln zu lassen.

Mit ähnlichen Gründen sucht auch Postel die lustige Person in seinen Operndichtungen zu verteidigen, „mit dem Bedürfnis, die Speisen durch scharfe Würzen schmackhafter zu machen, sowie mit der Nothwendigkeit, Straf- und Stachelreden anzubringen“, die sogenannten „Moralia“, die nicht ohne Nutzen sein möchten<sup>2</sup>. Im „Vorbericht“ des übersetzten und bearbeiteten Corradischen Textes „Jerusalem“ (Hbg. 1692) fühlt sich Postel zu der Rechtfertigung“ veranlaßt, daß er „die untergemischten Lehr- und Strafreden zur Lust und Warnung nicht zum Stein des Anstoßes“ gebraucht habe. Daß es diesem unbestreitbar talentiertesten unter den Hamburger Dichtern wohl zuweilen gegen den Strich ging, dem kunstlosen Geschmack der Masse zu huldigen, bezeugen u. a. seine mitunter nicht ganz ohne Verlegenheit vorgebrachten Motivierungen

<sup>1</sup> Feustking scheute sich nicht, in seiner „Cleopatra“ (Musik von Mattheson, Hbg. 1704) ein Klittier auf offener Szene darstellen zu lassen.

<sup>2</sup> Teutscher Mercur. Weimar 1773, IV, S. 64.

<sup>3</sup> Vgl. Postels Vorbericht zu seiner Oper „Die heilige Eugenia“ (Hbg. 1691); ferner Chrysanders Ausführungen in der Allg. Musikal. Zeitung 1878, S. 325 u. 376.

über die Notwendigkeit eines Narren, wie z. B. in dem Vorwort des von ihm im Jahre 1694 für die Hamburger Bühne neu bearbeiteten Bressandschen „Porus“ (Braunschweig 1693), wenn er schreibt, daß er gezwungen war, die Partie des Planes, des Pardinus Dieners, neu zu erfinden, „da in dem Stück keine lustige Person“ war, „die aber nach dem Genio unserer hiesigen Zuschauer ein nothwendiges Stück ist“. Wie mit dem „Porus“, so verfuhr Postel auch mit anderen Bressandschen oder aus dem Italienischen und Französischen übersehten Dramen und Musiktexten, die er stets mit „komischen Anhängseln“ versah, falls diese fehlten. In der „Ariadne“ (Hbg. 1691, Musik von Conradi) durfte seiner Ansicht nach die lustige Person — Pamphilus, ein Scherenschleifer aus Athen, der sich dem Theseus als Diener verdungen hatte — schon „wegen Traurigkeit der Materie“ nicht fehlen. Aber nicht immer gelingt es Postel, wie in dieser Oper, daß die Äußerungen des Narren „natürlich aus der Scene hervorgehen und vortrefflich sich in das Ganze flechten“<sup>1</sup>. Gegenüber dem unter höfischem Zwang schaffenden Bressand mag wohl der derbere Postel als der für Komik Veranlagtere von beiden gelten, obwohl auch des Braunschweiger Hofdichters Lerte zuweilen feinsinnige humorvolle Züge aufweisen<sup>2</sup>. Auch Postels metrische Änderungen im Versbau und Kürzungen der oft übermäßig langen Dichtungen Bressands sind entschieden „überall Verbesserungen“, weil jener weit mehr als dieser den Anforderungen einer für musikalische Komposition geeigneten Poesie Rechnung trug. Aber Chrysanders Meinung, daß Postels komische Zusätze stets „mindestens unschädlich“ waren<sup>3</sup>, kann ich nicht teilen. Es ist nicht in Abrede zu stellen, wie sehr z. B. gerade die im Narrenposse gehaltene Klage des Lychas in der „Alceste“ (Hbg. 1680) die Stimmung der dichterisch sonst wohl gelungenen Szene plötzlich zerstört<sup>4</sup>.

Gleich Postel betont auch Neumeister die unumgängliche Notwendigkeit des Operndichters, die ernstesten Szenen gelegentlich mit heiteren zu verbinden:

„Nachdem es auch einmahl eingeführt ist, daß eine lustige Person darbey seyn muß, muß man ebenfalls darauf bedacht seyn, und die wird meistentheils fingiret. Es darff aber eben nicht allezeit ein Wickelhering seyn, sondern man kan einen Diener etc. etc. darzu nehmen. Manchmahl passiren auch wohl zwey solche kurzweilige Pursche, auch wohl eine alte Frau oder andre Weibes-Personen der Mittel-Sorte“<sup>5</sup>. Die Gründe, welche Neumeister gleichsam als Entschuldigung seiner eigenen oft nicht gerade recht geschmackvoll raisonnierenden lustigen Personen anführt, daß gar viele Opernfreunde „ihr Vergnügen in lustigen Chosen“ sehen, dürfen den Dichter aber keineswegs dahin bringen, sein Hauptaugenmerk nicht mehr auf die Ausarbeitung einer ernstesten Handlung zu richten, denn „die Wahrheit zu bekennen, so soll eine Opera mehr ernsthaftes als kurzweiliges in sich begreifen“<sup>6</sup>.

Auch der Herausgeber und Bearbeiter der Neumeisterschen „Poetik“, Hunold, bezeichnet die Einrichtung des Spasfmachers in den Opern jener Zeit als „ein nicht zu beseitigendes Übel“<sup>7</sup>. Die unter den Dichtern allgemein üblichen Klagen über diese

<sup>1</sup> Chrysander, Allg. Mus. Ztg. 1878, S. 776.

<sup>2</sup> Vgl. Bressands „Wettstreit der Treue“ (Br. 1693) u. „Celia“ (1694).

<sup>3</sup> Chrysander, Jahrb. f. m. W., a. a. D. I, S. 228.

<sup>4</sup> Hunold verlangt vom Dichter, daß er die lustige Person nicht in einer ernstesten Szene auftreten läßt. Vgl. weiter unten u. nächste S. oben.

<sup>5</sup> Hunold (Menantes), Die allerneueste Art, a. a. D. S. 401.

<sup>6</sup> Ebenda S. 396.

<sup>7</sup> Vgl. Vogel, a. a. D. S. 82.



zwingende Notwendigkeit bringt auch Hunold in seinen theoretischen Ausführungen über die Oper vor.

An der lustigen Person, schreibt er, haben viele „einen solchen N. [Narren] gefressen, daß, wenn diese nicht darinnen, so gehen sie nicht hinein, die andern Sachen mögen so schön seyn, als sie wollen. Also ist es hier in Hamburg ein notwendiges Stück und kan noch geduldet werden, wenn man klug damit verfährt . . . Es muß aber alles à propos und nicht das geringste an den Haaren herbei gezogen sein, dergestalt, daß, was man einer lustigen Person andichtet, solches aus der Materie, aus den Umständen und aus der Möglichkeit herfließe. Auch solle sie während erster Scenen nicht auftreten und nicht zotig sprechen<sup>1</sup>.“

Obwohl Hunold sich von den sonst üblichen unflätigen Redensarten, „die vor honette Ohren nicht kommen sollten“, ziemlich frei hielt, und es vermied, seinen lustigen Personen „fahle Fragen aufzusetzen“<sup>2</sup>, so fehlte ihm doch der künstlerische Blick für eine edle und gehaltvolle Kunst und kümmerte er sich in der Praxis ebensowenig um seine Theorien<sup>3</sup>, wie der ihm befreundete Barthold Feind.

Auf die rohe und unmoralische Auffassung der Fabeln in den Opern Feinds sind wir schon wiederholt zu sprechen gekommen. Obgleich Feind sich einerseits in seinen Theorien als offenen Gegner der lustigen Person bekennt, so entspricht es doch andererseits ganz seinem hitzigen und spottfüchtigen Naturell, die komischen Figuren mit einem brutalen Zynismus reden zu lassen, wodurch er aber seinen Opern den Ernst der Handlung nimmt, und sie zur bloßen Karikatur herabwürdigt<sup>4</sup>. Mit einem gewissen inneren Wohlbehagen rächt Feind sich bisweilen an dem auf den Spasmacher eingeschworenen Publikum, indem er den Narren unter spitzfindigen Redensarten die Geißel der beißenden Satire schwingen läßt. So z. B. in der Graupnerschen Oper „Antiochus und Stratonica“, wo der Kammerdiener Negrodorus folgende Arie singt (I, 2):

„Und sind die Opern noch so schön,  
Wenn Ulechino nicht  
Sein Ampt dabey verricht,  
So können sie doch nicht bestehn.  
Ein Thor muß seines gleichen sehn,  
Und sind die Opern noch so schön“<sup>5</sup>.

oder in der Reiferschen „Octavia“ (II, 13), wenn der lustige „Hof-Fourir Davus mit einigen Todten-Gräbern“ auf dem Friedhof erscheint und die Grabchrift eines Affen lesend ein auf sein eigenes närrisches Wesen gerichtetes Arioso singt:

„Ein Affe liegt allhier verscharrt,  
Der eben so, wie du, genarrt.  
Wenn alle Affen nun nach ihrer Thorheit ruhn,  
So geh du auch zur Ruh, was hastu hie zu thun?  
Hat die gehört für mich?“

<sup>1</sup> Menantes (Hunold), Theatral. Gedichte, a. a. D. S. 129. Vgl. auch Vogel, a. a. D. S. 83.

<sup>2</sup> Die allerneueste Art, a. a. D. S. 457 und Vogel, a. a. D. S. 70.

<sup>3</sup> Man vergegenwärtige sich nur die in der Oper „Salomon“ (Hbg. 1703) als Handlung ernst genommene Opferzene, die infolge der unangebrachten Komik eines dem Moloch als Opfer dargebrachten Schneidergesellen völlig eindrucklos verläuft, und doch bezeichnet der Dichter diesen, um einen Kretschmarschen Ausdruck zu gebrauchen, „widrigen Einfall“ als „ein Meisterbeispiel der Komik“. Vgl. Kretschmar, Gesch. d. Oper. S. 144.

<sup>4</sup> Vgl. den Schluß der „Lucretia“.

<sup>5</sup> Auch am Schluß der I. Handlung betont Negrodorus abermals die Unentbehrlichkeit des Narren in der Oper, indem er mit folgenden drastischen Worten zum Publikum spricht:

„Nun ist die erste Handlung aus, | Kam ich nicht wieder, gelt, ihr ginget bald nach Haus.“



In den „Gedanken von der Opera“ behandelt Feind ziemlich ausführlich diese heiklen Probleme über die von den Hamburger Zuschauern geforderte lustige Person und ihre Nichtberechtigung in den „Musicalischen Schau-Spielen“<sup>1</sup>:

„Noch einmahl mein Bedencken“ von dem „Mimus“ und der sogenannten lustigen Person“ zu sagen, wie oft geschehen“, beginnt Feind seine Theorien, „so gehdren dieselbe gar nicht in die Opera, und das Theatrum wird nur dadurch profituiret, denn es läßt, als wann man mit Gleiß die Leute zum Lachen wolte reizen, welches nicht allein allen ehrbaren Sitten zuwider, sondern auch eine Verachtung involviret, und nicht ein wares Plaisir; denn was mir gefällt, da erfreue ich mich wol über, aber ich verlache es nicht: Nur das belachet man, was einem verächtlich fürkömmt. In Hamburg ist die üble Gewohnheit eingerissen, daß man ohne Urlechin keine Opera auf dem Schauplay führet, welches warlich die größte bassesse eines mauvais goût und schlechten Esprit des Auditorii an den Tag leget. Was bey der gangen politen Welt für abgeschmackt und ridicul passiret, findet daselbst die größte Approbation.“ Indem er nun mit heftigen Worten gegen die unverwüßliche Oper „Der Carneval zu Venedig“ zu Felde zieht, bringt er auch seine Beweggründe vor, warum auch er die lustige Person in seinen Operntexten habe beibehalten müssen: „Daß ich aber einen Mimum eingeführet, hat man allemahl ausdrücklich verlanget, um dem Auditorio zu gefallen, da ich sonst dergleichen Actiones denen herumvagirenden Quacksalbern und Urlechino Italiano anständiger halte, als selbige bey einer weit honéttern Gemüths-Belustigung Musicalischer Schau-Spiele applicable zu machen. Hoffe jedoch dabey, daß ich die Geseze des Decorii nicht überschritten.“ . . . „Wenn es endlich ein unumgänglicher Zwang, lustige Personen einzuführen“, schließt Feind seine theoretischen Ausführungen über diesen Passus Hamburgischer Operngeschichte, „so tut man am sichersten und besten, daß man selbige das Amt eines Satyrici vertreten, und die gemeine, im Schwange gehende Laster, durchziehen läßt.“

Gleichwie in der italienischen Oper, begegnen wir auch in der deutschen unter den Repräsentanten und Vertreterinnen der Komik, die gelegentlich auch derbe volkstümliche vulgäre Redewendungen brauchen und in niederdeutschem, bayerischem, schwäbischem oder sächsischem Dialekt singen<sup>2</sup>, den mannigfaltigsten Gestalten, am häufigsten, wie schon angedeutet wurde, den aus der klassischen Lustspielliteratur und der italienischen Stehgreifkomödie her bekannten Bauerntypen, pfißigen, verschmitzten und verschlagenen Dienern, koketten Zofen und liebebedürftigen alten Jungfern, prahlerischen Soldaten u. a. m. Diese fast immer nur der dienenden Klasse angehörenden und in erster Linie um das leibliche Wohl besorgten, also einer realistischen Lebensauffassung ergebenden komischen Personen stimmen gern Lieder auf das Essen und Trinken an, auf den Tabak, das Lob der guten alten Zeit und Sitten, auf die Liebe in allen ihren Varianten, oder führen auch gelegentlich nach alten berühmten Mustern Klage gegen das schleimmerhafte und schicksalswendige Hofleben. Wie in der Opera buffa werden auch zuweilen die Charakterschwächen so mancher Berufsstände verspottet und die Zauberkünste der mit höheren Mächten in Verbindung stehenden bekannten Gestalten aus der griechischen Sage travestiert.

Den schon in der venetianischen Oper außerordentlich beliebten Stotterer finden wir wieder:

in dem groben Narren Hyrcander in Herzog Anton Ulrichs „Iphigenia“ (Musik von Löwe, Wolfenbüttel 1661), in Postels „Carolus Magnus“ (Hamburg 1692, Musik von Conradi) in

<sup>1</sup> Feind, Deutsche Ged., a. a. D. S. 103 ff.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die fast gleichlautenden Theorien L. v. Postels S. 526.

<sup>3</sup> Auch in D. Vecchis „Anfiparnasso“ und der neapolitanischen Opera buffa spielte der verschiedene mundartliche Dialekt eine große Rolle.

dem „pucllichten und stammelnden“ Narren Brillo und in Couffers „Erindo“ (Hbg. 1694) in dem bezechten „Lisbo“.

Das sowohl für die italienischen Karnevalsunzüge und Maskenkomödien, wie auch für die venetianische Oper typische altbewährte Verkleidungsmotiv findet u. a. Verwendung:

in Bressands „Wettstreit der Treue“ (Braunschweig 1694, Musik von Joh. Phil. Krieger): „Liro, ein Satyr, als eine alte Frau verkleidet“ (II, 7) oder in den beiden Bayreuther Opern „Ciridate“ (1722): „Schäfer Carasso, als ein Weibsbild“ und „Talestris“ (1727): „Drontes' Rat Morffus als Amazonin verkleidet“.

Mit Humor behandelt sind ferner u. a. die noch heutzutage in komischen Opern und Operetten gern gebräuchlichen Berufsstände des Nachtwächters („Il Tempio d'amore oder Der Tempel der Liebe“: „Zalo, einen Nachtwächter agierend“ (Leipzig 1713) und Schürmanns „Holofernis“ (1716)), des Schornsteinfegers (Matthesons „Cleopatra“, Hamburg 1704), des Scherenschleifers (Conradis und Reisers „Ariadne“ Hbg. 1691 u. 1720) und des Kerkermeisters (Reisers „Störtebecker“ II, Hamburg 1701, und „Der glückliche Wechsel unbeständiger Liebe“, Bayreuth 1714). Wig und wohlgetroffene Charakteristiken zeigen die auf berühmte Muster aus den Mysterienspielen und aus der Madrigal- und der noch älteren französischen Choraliedliteratur<sup>1</sup> zurückweisenden realistischen sogenannten Krämer- und Ausruferszenen:

z. B. Försch-Postels Oper „Xerxes“ Hbg. 1688 (II, 1): des Xerxes Diener Elvius tritt als „ein Gärtner-Mädchen verkleidet auf und bietet Blumen feil“; Keiser-Feinds „Massagniello furioso“ (Hamburg 1706): „Bassiano, ein Frucht-Krämer“; „Der verstellte Dorindo“ (Durlach 1712): „ein Brillenmacher“; „ein italienischer Maußfall-Träger“; Reisers „Erösus“ (Hamburg 1710) und Schürmanns gleichzeitige Oper „Atis“ (Br. 1717): „Elius als Brillen-, Schminck- und Schnupftabakhändler“<sup>2</sup>.

Das früheste Beispiel von Opernparodie, das mir aus der Geschichte der deutschen Oper bekannt ist, findet sich in Herzog Anton Ulrichs, von Löwe komponierten, Oper „Iphigenia“ (1661), wo der Narr in ähnlicher Weise, wie z. B. in Melanis „Lancia“ und Cavallis „Giasone“ die Beschwörungsszenen der großen Oper parodiert werden, die gleichfalls zum eisernen Bestand des damaligen Musikdramas gehörenden Orakelszenen travestiert. Der Narr verspottet hier die orakelspendende Göttin Diana, indem er sich für den Deus ex Machina ausgibt und sich wie auf einer Göttermaschine „vom Himmel herab läßt und Lügenorakel kund gibt“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. z. B. Jannequins „Les cris de Paris“ (1545).

<sup>2</sup> Auch Uffenbach hat ein Stück, scheinbar eine dramatische Kantate geschrieben, worin realistische Ausruferszenen humoristische Verwendung finden. Das Drama per musica ist betitelt: „L'Arti Comuni. Que vanno per la città. Oder: Bier auf den Straßen ruffende Landstreicher“, Frankfurt am Main 1723. Lumpenkrämer, Scherenschleifer, Wurmschneider und Maußfallenmacher treten auf und bieten ihre Waren feil. Vgl. W. Nagel, „Deutsche Musiker etc.“ *SJM* XIII, S. 73, Num. 1.

<sup>3</sup> Vgl. Chrysander, *Jahrb. f. musik. W.* I, S. 178.

## Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1923

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann, Berlin

### I. Autographe

- Bittner, Julius: Zweites Streichquartett.  
 Geisler, Paul: Prinzessin Ilse. Ouvertüre. Part. (Autogr.)  
 Hadeln, Mary v.: Mummelsee. Oper.  
 Kaun, Hugo: op. 114 Streich-Quartett.  
 Liszt: Vier Briefe an Kullak.  
 Marschner, Heinrich: Notizbuch a. d. J. 1860.  
 Moser, Andreas: Geschichte des Violinspiels; vollständige Niederschrift des Verf. des im Druck  
 (1923) verkürzt erschienenen Werkes.  
 Reiß, Karl: Otto der Schütz. Oper.  
 Wichmann, Hermann: Briefe (größere Sammlung).

### II. Handschriften

- Lorzing, Albert: Der Pole und sein Kind, Vaudeville. Part.  
 Mozart: Titus, mit Instrumental-Rezitativen von J. v. Seyfried. Part.  
 Pergolesi: Missa solemnis. Stimmen.  
 Vivaldi, Antonio: op. 3 L'estro armonico. Concerti. Nach den gedr. St. neu angefertigte  
 Part.

### III. Ältere Musikdrucke

- Bldhinger, P.: Geistliches Sion. Mainz 1682 [nicht im Citner].  
 Bonus, Joachim: Litanía teutsch. 4 St. Witten 1585. Sopran fehlt leider [nicht im Citner].  
 Campagnoli, Bart.: op. 4 Trois Duos p. Flûte et Viol. Lib. 2. Hummel, Berlin [nicht  
 im Citner].  
 Demachi, Giuseppe: op. 1 6 Duos p. 2 Viol. Hummel, Berlin [nicht im Citner].  
 Dreßler, Gallus: Magnificat octo tonorum 4 voc. Magdeb. 1571. Alt, Tenor u. Baß  
 [vollständig in Lübeck, bis auf die defekte Tenorst., u. in Rostock?]  
 Dreyer, Joh. Melchior: op. 13 6 Symphoniae a Viol. 1, 2, Alto Viola et Basso oblig.  
 Augsburg, Lotter 1799 [nicht im Citner].  
 Elsland, Jan van: Gezangen of het vrolyk gezelschap der negen Zangodinnen. Haar-  
 lem 1730 [bisher nur in Brüssel u. im Brit. Mus. nachweisbar].  
 Gesius, Barth.: Hochzeitgesänge mit 5, 6, 8 St. Frankfurt a. O. 1595; leider nur Alt, Ten.  
 u. Baß [nicht im Citner]; Hymni quinque vocum Witiberg. 1595, nur Alt, Tenor  
 u. Baß [vollständig nur in St.-Bibl. Breslau].  
 Giardini, Felice: op. 2 6 Duetti p. 2 Viol. Bremner, London [bisher nur Brit. Museum u.  
 Paris]; op. 11 desgl. [bisher nur im Brit. Mus.]; op. 14 desgl. [nicht im Citner].  
 Kammell, Anton: op. 2 u. 5 6 Duets f. 2 Viol. London [bisher nur Brit. Mus.]  
 Lassus, Orlandus de: Sacrae cantiones. Noribergae 1564. Alt u. V. vox. [vgl. Citner  
 VI, 62.]

- Neander, Val.: XII sacrarum cantionum 4, 5 et 6 voc., ohne Jahr und Ort, nur Alt und Bass [nicht im Citner].
- Oswald, Hein. Siegm.: Gesänge am Klavier mit willkürlicher Begl. von einer Flöte od. Viol. 2. Sammlg. 1800 [bisher nur in Breslau nachweisbar].
- Pichl, Wenzel: op. 11 Andante p. le Viol. av. 100 Variations. Hummel, Berlin [bisher nur ein engl. Druck im Brit. Mus. nachweisbar].
- Rosetti, Ant.: Quatuors concert. Sieber, Paris [wohl op. 7, bisher nur in Paris und im Brit. Mus. ?].
- Ruppe, Christ. Friedr.: op. 23 La grande bataille de Waterloo p. le Pfte. Leide [bisher nur in Amsterdam u. im Brit. Mus. nachweisbar].
- Scandello, Ant.: El 1. libro de le Canzoni Napolitane. Norib. 1572. Alt [vgl. Citner VIII, 449]. — Neue und lustige weltliche Deutsche liedlein. Dresden 1570; die beiden bisher fehlenden St.
- Simon, Victor: 6 Duos p. 2 Viol. Le Duc, Paris [nicht im Citner].
- Stamitz, Joh.: Three Duetts to bee play'd on one Viol. Bremner, London [nicht im Citner].
- Stamitz, Karl: The celebrated Duett f. Viol. and Viola. Forster, London [nicht im Citner].
- Theobald von Konstanz [Kapuziner]: Petra deserti. 24 Gesänge mit 2 Viol. u. B. Augsburg. 1703 (nach Citner nur bei Liepmannssohn).
- Bernier, A. J. père: op. 5 6 Duos p. 2 Viol. Paris [nicht im Citner].
- Voctus (Boigt), Michael: Praestantissimorum artificium lectissimae Missae. Witeberg 1568; die beiden bisher fehlenden Stimmen.

#### IV. Neuere Musikalien

Fast sämtliche Neuerscheinungen des Deutschen Musikverlags gingen der Deutschen Musiksammlung bei der Preuss. Staatsbibliothek als Geschenk zu; hier seien nur genannt:

- Malipiero, G. Fr.: Impressioni dal Vero. Part.
- Mespighi, Ottorino: Sinfonia drammatica. Part.
- Roger-Ducasse: Epithalame f. Orch. Part. (Durand, Paris).
- Roussel, A.: op. 23 Symphonie. Part. (Durand, Paris.)
- Strauß, Rich.: Couperin-Tanz-Suite. Part.
- Wagner, Rich.: Das Liebesverbot. Oper. Part.

## Bücherschau

Ubert, Hermann. Luther und die Musik. Vortrag. (Flugschrift der Luther-Gesellschaft.) 8°, 16 S. Wittenberg 1924, Verlag der Luther-Gesellschaft. —.75 Gm.

Urger, Jane. Initiation à l'Art du Chant. 8°. Paris 1924, Ernest Flammarion.

Auer, Max. Anton Bruckner (Monographie mit zahlreichen Abbildungen, Notenbeispielen und Faksimiles). fl. 8°, XI u. 439 S. Zürich—Leipzig—Wien [1923], Amalthea-Verlag.

Eine neue, zuverlässig zusammenfassende Darstellung von Bruckners Leben und Werken entspricht wirklich einem tief gefühlten Bedürfnis. Seltsam, ja einzigartig war des Meisters Lebenslauf. Ich würde mich nicht unterfangen, vor dem Leserkreise dieser Zeitschrift diese Einzigartigkeit noch eigens zu betonen, wenn es nicht einer meiner Freunde (J. Sch.) nach Lesung vorliegenden Buches besonders hervorgehoben hätte, der, von „leidenschaftlicher“ Vorliebe für Biographien besetzt, die gewiß ebenfalls einzigartige Leistung vollbracht hat, die sämtlichen Bände der Allgemeinen Deutschen Biographie und die ungefähr gleich vielen Bände von Wurzbachs Biographie des Kaisertums Österreich (mit alleiniger Ausnahme der seinem sanften Gemüt nicht zusagenden Militärs) bedächtig gelesen zu haben. In Anbetracht solch riesigen Vergleichsmaterials mag es also nicht uninteressant sein, auf das Ausnehmende von Bruckners Lebenslauf kurz hinzuweisen. Nicht weniger seltsam war der Werdegang der Anerkennung für Bruckner, den Arthur Seidl in seinem Festartikel „Bruckner-Skizzen“ zum Bruckner-Jubiläum 1921 in launigem Ton geschildert hat. Zuerst war die Wagnerianische Lösung ausgegeben, Bruckner galt als der „Wagner der Symphonie“; dann wurde er als der „große Adagio-Komponist schlechthin“ gezeichnet (Seidl); hierauf wurde er auch in seinen meisterlichen Finales geschätzt (Morold), bis endlich an dem weltfremden großen Wiener Kind die selbsteigene Natur des Genies entdeckt und die religiöse Wurzel und der metaphysische Kern in seinem Schaffen erkannt wurde (Deesey und Halm). Im Buch von Auer nun gilt Bruckner als das Genie im Sinne Schopenhauers und als der „einzig berechtigte Erbe Beethovens“.

Das Manuskript (gemeint ist wohl der „Hauptteil“) hatte Auer bereits seit 1908 im wesentlichen fertig, also noch vor dem Erscheinen von Halms Werk über „Die Symphonie Anton Bruckners“. Viel von seinen Forschungen, besonders auch über die verschiedenen Fassungen der Werke, hat er dem von Bruckner selbst und dessen Erben zum Hauptbiographen bestellten August Göllerich überlassen und hat auch mit der Drucklegung seines Buches, „dem Freund zulieb, so lange zurückgehalten, bis Göllerichs erster Band (bei Bosse, Regensburg) im Druck war“. Solchem vornehmen Freundesdienst, meiner Beobachtung nach in Göllerichs erstem Bande noch nicht erwähnt, gebührt besondere Anerkennung. Mittlerweile ist also auch dieser erschienen; er reicht bis zum Jahr 1845, d. i. bis Bruckner, noch immer im Schuldienst tätig, nach St. Florian übersiedelt. An Göllerich gemessen, zeichnet sich das Buch von Auer durch straffere Darstellung und eine kristallklare Sprache aus, die nicht nur durch die einbändige Anlage seines Werkes bedingt, sondern bereits in seinem Stil überhaupt wesentlich begründet ist.

Der „Hauptteil“ des Buches (S. 1—336) schildert Bruckners Lebenslauf und behandelt unter Beibringung zahlreicher Notenbeispiele dessen Werke im einzelnen, ihre Entstehung bzw. Umarbeitungen, ihren technischen Aufbau, ihre inhaltliche Deutung. Ein „Anhang“ (S. 341—407) gibt in kurzen Zügen eine Stilistik der Brucknerschen Kunst, geht näher ein auf die Form seiner Symphonie, wobei zwar die Übereinstimmung mit dem maßgebenden Werk von Halm unverkennbar ist, aber doch der Verf. unter dem unmittelbaren Eindruck von des Meisters Persönlichkeit einen selbständigen Blick keineswegs vermissen läßt, und untersucht ferner die geistlichen Werke und die Chörwerke. Ein Verzeichnis von Bruckners sämtlichen Werken und ein Auszug aus der Brucknerliteratur geben dem Buche den Beschluß. Jene Fragen, auf welche Göhler und Drel in *JfM* I, 293 als wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Bruckner hingewiesen haben, bedeuten wieder einen eigenen Forschungszweig, der naturgemäß außer dem Bereich von Auers Buch liegt. Der Verf. nennt es bescheiden eine populär-wissenschaftliche Arbeit; das ist es aber in des Wortes allerbesten Bedeutung. D. Ursprung.

Bauer-Lechner, Natalie. Erinnerungen an Gustav Mahler. Hreg. v. J. Killian. Eingeleitet v. Paul Stefan. 8°, XII, 188 S. Wien 1923, E. P. Tal & Co.

Dies Büchlein, zusammengestellt aus den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner (1858—1921), einst Mitglied des Soldat-Moeger-Quartetts, mit Mahler schon seit der Konservatoriumszeit bekannt, und ihm seit Ende der achtziger Jahre eng verbunden, könnte für Mahler den Dienst leisten, den Joseph Victor Widmanns Erinnerungen für Brahms geleistet haben. Es bringt den Menschen Mahler nahe, ohne ihm etwas von seiner beinahe mystischen Undurchdringlichkeit zu rauben — denn Mahler ist schon heute ein Mythos, indes manche seiner Zeitgenossen das in dreihundert Jahren noch nicht sein werden. Es führt von Mahlers Budapester Zeit bis zum Jahre 1902, d. h. es umfaßt in Spiegelungen von Erlebnissen und Gesprächen die Aufführungen der 1. und 2., und die Entstehung der 3. und 4. Sinfonie; auch die 5. wird noch gestreift; die Hamburger und die ersten Wiener Jahre. Daß es jäh abbricht, scheint — man muß das erraten — mit Mahlers Verheiratung zusammenzuhängen. Daß es von einer Frau geschrieben ist, hat seine Vorzüge und seine Schattenseiten. Mahler hat sich zu der Frau, obwohl der Fachgenossin, vielleicht nicht mit der Nüchternheit geäußert, mit der er einen Freund ausgezeichnet hätte; die liebevoll hingebende Bewunderung hat die Wärme, aber nicht die Schärfe und Treue der Wiedergabe für sich; ein Teil dieser Aussprüche leidet allein schon durch die Übersetzung in Hochdeutsch, Schriftdeutsch. Und dennoch sieht man durch die Übersetzung hindurch in biographisch und sachlich wichtige Dinge hinein: Bekenntnisse über Jugendeinflüsse, wechselnde Auslegung eigener Werke, namentlich der dritten Sinfonie, subjektiv immer wahre und richtige Gedanken über Schöpfertum im allgemeinen und Schaffen, Arbeiten, im besonderen: das Merkwürdigste, die Stelle über moderne „Polyphonie“ auf S. 147: — eine Stelle, die einmal in jeder Geschichte der „ars nova“ des 20. Jahrhunderts figurieren wird. Man muß dem Herausgeber, dessen Sichtungearbeit nicht leicht war, Paul Stefan für ein schönes Vorwort, und dem Verlag, der für würdige Ausstattung Sorge getragen hat, für die Rettung und Publizierung des Buches dankbar sein. U. E.

Dahms, Walter. Musik des Südens. Römische Ausgabe. 4°, 443 S. Stuttgart 1923, Deutsche Verlagsanstalt. 75 Gm.

Degen, Max. Die Lieder von Carl Maria v. Weber. gr. 8°, VII, 93 S. Freiburg 1924, Herder & Co. 2 Gm.

Draeske, Felix. Verzeichnis seiner sämtlichen Werke. 8°, 19 S. [Ohne Verlagsangabe.] Dresden-N. 1924, Druck von E. Stäglich.

Dresden, Sem. Het Muziekleven in Nederland sinds 1880. Vol. I. 8°. Amsterdam 1924, Elsevier.

Godfrey, Sir Dan. Memories and Music. 8°. London 1924, Hutchinson. 18 sh.

Hauer, Josef Matthias. Vom Wesen des Musikalischen. Ein Lehrbuch der atonalen Musik. Berlin-Lichterfelde 1923, Verlag der Schlesingerschen Buch- u. Musikhandlung. Wien, Carl Haslinger.

Hauers atonale Theorie ist in der gleichschwebenden Temperatur begründet, deren zwölf Stufen als eine Klangfarbentotalität (im Sinne je eines Hauptrepräsentanten von jeder Farbe) aufzufassen sind. Diese Klangfarbentotalität kommt bei der gleichschwebenden Temperatur am besten und reinsten zustande, weshalb atonale Musik lediglich auf Instrumenten mit dieser Temperierung und — mit der anpassungsfähigen menschlichen Stimme auszuführen ist. Der atonale Komponist hat unter Regierung der tonalen Gesetze immer und immer wieder die zwölf Töne der gleichschwebenden Temperatur (die „atonale Tonleiter“) abzuspielen, die Klangfarben in ihrer Gesamtheit zur Geltung zu bringen. Dabei gilt die Verbindung aller Töne mit allen; der Rhythmus, sowie die Klangfarbe ergeben sich hier aus dem Intervall, in dem überhaupt alles rein Musikalische enthalten ist. Es liegt im Wesen der atonalen Musik, daß sie als Ausdruck des rein Geistigen allen „natürlichen“ Verhältnissen widerspricht. —

Im Prinzip der tonalen Negation ist Hauer mit allen Neutönern einig, nicht aber in der Beziehung: nur der gleichschwebend temperierten Instrumente und der menschlichen Stimme. Diese Einschränkung wäre nicht notwendig, wenn man (wie der Schreiber dieser Zeiten in seiner

„Atonalen Satztechnik“) die atonale Musik als „erstarre Vorhaltsbildung“ im tonalen Sinne erklärt. Hauer geht aber nicht von der Tonalität aus, er kommt von der „Totalität“.

Anton Bauer.

Zensel, Sebastian. Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen u. Tagebüchern hrsg. Geleitwort: Paul Hensel. 18. durchgef. Aufl. Bd. 1/2. 8°, 419 u. 435 S. Leipzig 1924, Insel-Verlag. 13 Gm.

Zensel, Walthar. Über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk. (Deutsche Zukunft. Heft 1.) gr. 8°, 21 S. Rudolstadt 1924, Greifenverlag. —.30 Gm.

Jöde, Fritz. Ringel, Mangel, Rosen. 150 Singspiele u. 100 Abzählreime, ges. 3. unveränd. Aufl. kl. 8°, XI, 164 S. Leipzig 1923, Teubner. 2.20 Gm.

Kern, Walter. Das Violinspiel. Prakt. Anleitung f. die Vervollkommnung der Violintechnik. 8°, 142 S. Wien 1924, P. Knepler.

Key, Pierre B. N. Caruso. Einzig autor. Biographie. Bearb. (unter Mitarbeit von Bruno Zirato.) Deutsch v. Curt Thesing. Mit ein. Anhang: Carusos Gesangsmethode (v. Salv. Fucito u. Barnet J. Bayer). 8°, 395 S. München [1924], Buchenau & Reichert. 8 Gm.

Kirsch, Ernst. Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16.—18. Jahrhunderts. 8°, 84 S. Berlin 1922, in Komm. b. L. Liepmannssohn. 1.50.

Das Büchlein stellt den eigenartigen Versuch dar, aus den Beständen der Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau den Stoff zu einer einheitlichen regional-geschichtlichen Studie zu gewinnen. Voraussetzung dafür war: die Herkunft der einzelnen Drucke und Handschriften zu bestimmen; der Versuch konnte insoweit gelingen, als die Schätze der Sammlung sich ohne allzu große Lücken wenigstens für eine bestimmte Periode zu einem Ganzen zusammenfassen ließen. Das war nur für die Kirchenmusik in den schlesischen Zisterzienserklöstern des 18. Jahrhunderts der Fall. Das Institut für Kirchenmusik ist 1812 gegründet worden; die Säkularisation sorgte dafür, daß es (1819) in den Besitz der aus der Universität Frankfurt a. O. und den verschiedenen katholischen Orden und Stiften — Glatz, Glogau, Sagan, Liegnitz, Meisse und vor allem der Zisterzienserklöster Leubus, Kamenz, Trebnitz, Grüssau, Heinrichau, Himmelwitz — zusammengebrachten Musikalien gelangte. Die Untersuchung dieser Musikalien, so zersprengt und fragmentarisch sie auch vorliegen, ergibt nun schon für das 16. und 17. Jahrhundert sehr wertvolle Ergebnisse; eine eingehendere Behandlung des bedeutendsten schlesischen Zisterzienserkomponisten, des Johannes Nicius, hat der Verf. aus äußeren Gründen sich versagen müssen. Die reiche handschriftliche Kirchenmusikliteratur des 18. Jahrhunderts in den schlesischen Klöstern, in der sich italienische, heimische, böhmische und wienerisch-mannheimerische Einflüsse eigentümlich treffen, hat er im einzelnen untersucht; er gelangt dabei zu einer richtigen und positiven Wertung dieser als oberflächlich und unkirchlich verschrienen galanten Kirchenmusik. Das Büchlein birgt, außer seinem biographischen Wert — Bohn und Eitner müssen sich manche Korrektur gefallen lassen — in knapper Form eine Fülle selbständiger musikgeschichtlicher Erkenntnis. U. C.

Landormy, Paul. Georges Bizet. (Les Maîtres de la Musique.) 8°. Paris 1924, Alcan. 7.50 Fr.

Leichtentritt, Hugo. Handel. (Klassiker der Musik.) gr. 8°, 871 S. Stuttgart 1924, Deutsche Verlags-Anstalt. 16 Gm.

McC Colvin, Lionel R. Music in public libraries. A guide to the formation of a music library etc. 8°. London 1924, Grafton. 7 sh. 6 d.

Aus dem Musikleben des Steirerlandes. Geschichtliche u. biographische Skizzen zur steirischen Musikgeschichte. Hrsg. v. Steirischen Sängerbunde. (Geleitwort: Karl Hafner.) 8°, 148 S. Graz 1924, Leuschner & Lubensky. 2.50 Gm.

Rabich, Ernst. Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. Heft 2. (Musikal. Magazin S. 70.) 8°, 45 S. Langensalza 1924, H. Beyer & Söhne. —.60 Gm.

Russo, Joseph L. Lorenzo da Ponte, poet and adventurer. 8°. London 1924, Milford. 11 sh. 6 d.

Sachs, Curt. Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatl. Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog. 4<sup>o</sup>, VIII S. u. 384 Sp. Mit 30 Lichtdrucktafeln u. 34 Textabbildungen. Berlin 1922, Julius Bard.

Zwei Jahre nach dem Erscheinen von Julius Schlossers schönem Wiener Katalog (s. *ZfM* III, 440 u. IV, 162f.) ist die Instrumentenkunde um einen zweiten Hauptkatalog bereichert worden, dessen Fehlen in den Fachkreisen seit langen Jahren als fühlbarer Mangel empfunden wurde: das von dem jetzigen Verwalter des Museums verfaßte Verzeichnis der Berliner Instrumentensammlung, das nun in einem mustergültig ausgestatteten Quartband vorliegt und die dürftigen und inhaltlich unzulänglichen älteren Verzeichnisse von Fleischer (1892) und Snoeck (1894) überflüssig macht. Die Sammlung, deren Hauptbestand auf die Vereinigung der beiden ersten Sammlungen Paul de Wits in Leipzig mit der 1902 erworbenen großen Kollektion des Genter Advokaten E. C. Snoeck zurückgeht, umfaßt rund 3200 Nummern. „Da in dieser Zahl nur etwa 250 außereuropäische Stücke einbegriffen sind, so ist das Museum an die Spitze aller Sammlungen europäischer Tonwerkzeuge getreten . . . Ihr innerer Wert liegt in der Darbietung eines Studienmaterials, wie es in gleicher Vollständigkeit nirgends geboten wird“. (Diese Angabe des Vorworts darf wohl zugunsten des Kölner Heyer-Museums insofern eingeschränkt werden, als dies Museum der Berliner Sammlung in den meisten Hauptgruppen — abgesehen von den alten Holzblasinstrumenten — auch zahlenmäßig die Wage halten kann, an besaiteten Tasteninstrumenten, Orgeln, orgelartigen Instrumenten und Zupfinstrumenten ihr sogar überlegen ist. Der Berliner Katalog weist insgesamt 2150 Nummern zum europäischen Instrumentarium auf; der Rest verteilt sich also auf Bogen, Bestandteile, Bruchstücke und ähnlichen Kleinkram, mit dem jede derartige Sammlung belastet ist.) Als besondere Pierden des Museums verdienen die Gruppen der niederländischen Clavicymbel, der Reliquien-Instrumente berühmter Musiker und der für die Forschung überaus wertvollen alten Blasinstrumente aus der Naumburger Wenzels- und der Danziger Marienkirche an erster Stelle genannt zu werden.

Daß der neue Katalog als hervorragende wissenschaftliche Leistung zu bewerten ist, bedarf bei dem Namen des Verfassers des Real-Lexikons und des Handbuchs der Musikinstrumentenkunde keiner Erwähnung. Um den ganzen umfangreichen Stoff in einem Bande unterzubringen, ist die Textfassung mit Weglassung allen Beiwerks so knapp wie möglich gehalten, auch im Gegensatz zu dem Kölner und Wiener Katalog auf geschichtliche Einleitungen, Angaben über die Instrumentenmacher usw. verzichtet worden. Dafür ist aber mit Recht besonderer Nachdruck auf die den wichtigeren Abschnitten beigefügten typologischen Vorbemerkungen gelegt, die über Sachs' Bestimmungsmethoden und die von ihm gewählten wissenschaftlich wie praktisch brauchbaren Benennungen für bautechnische Einzelheiten berichten. Die hier gebotenen scharfsinnigen Untersuchungen — beispielsweise zur Typologie der Clavichorde, der Kiel- und Hammerklaviere, der Schalllochformen der Liebesgeigen, der Ventile und Klappenlager-Einrichtungen der Blasinstrumente — sind weit mehr als bloße Anregungen, haben vielmehr (unbeschadet mancher späteren Ergänzung) grundlegende Bedeutung und werden bei der Bestimmung und Einreihung unbezeichneter Instrumente von größtem Nutzen sein. — Wohlthuend berührt auch die bei vielen Gruppennamen und Fachausdrücken angestrebte Verdeutschung, in der sich Sachs als geschickter Sprachschöpfer im Sinne Eduard Engels bewährt (vgl. Selbsflinger, Wölbgitarren, Zungenspiele, Spaltflöten, Flankenzüge u. v. a.) Die in dem Katalog durchgeführte Bezifferung — Inventarnummern und die um 2000 erhöhten Zahlen des Snoeckschen Verzeichnisses — erleichtert zwar nicht gerade die Übersicht, kann aber immerhin als eine annehmbare Lösung gelten, einen Ausweg aus dem früheren Nummernwirrwarr der Sammlung zu finden.

Auf den reichen Inhalt des Werkes ausführlich einzugehen, verbietet der Raumangel; es seien daher hier nur einige kurze Hinweise und Randnoten angereicht. Nr. 8: Die Bezeichnung als Reiseklavier Mozarts ist anscheinend eine Etikettierung de Wits und gehört wohl in das Kapitel der Harfe Marie Antoinettes. Auch die Echtheitsfrage des berühmten Kielflügels 316 als Instrument Joh. Seb. Bachs steht meines Erachtens nur auf recht schwachen Füßen; „der Thomasfantor Rust und dessen Sohn Wilh. Rust“ sind überdies ein und dieselbe Person! Den Hammerflügel 312 kaufte E. M. v. Weber i. J. 1813 in Wien (s. Nohls Musikerbriefe 2 S. 224). Die Signaturen der Hubert-Clavichorde 528 (Huber!) und 1272 sind wohl kaum echt, ebensowenig die Inschrift des Clavichords 344 (Hicronymus Albrecht Haß kommt mit datierten Instrumenten



1721—44, sein Sohn Johann Albert 1747—67 vor; Burneys Übersetzer, der Hamburger Bode, bezeichnet sie 1773 beide bereits als verstorben). Stimmt bei der Siffer 267 die Lesart „Bochum“ (statt: Bochem) und bei der Trompete 773 die Jahreszahl 1615? (Joh. Wilh. Haas starb 1723). Der Verfertiger der Blockflöte 2803 ist der Pariser Meister Nippert aus der zweiten Hälfte des 17. Jhdts.; von ihm stammt u. a. das schöne Stimmwerk Elfenbein-Blockflöten im Münchener Nationalmuseum. Der Großbasspommer 289 ist nicht „das einzige erhaltene Exemplar dieses Instruments“; weitere Stücke sind im Besitze der Museen zu Salzburg (Länge sogar c. 2,95 m, Grenzton: F<sub>1</sub>; Nachbildung: New York 2538) und Lübeck (1893 aus der dortigen Marienkirche überwiesen; Länge 2,72 m, also genau Berlin 289 entsprechend); dazu kommt noch ein drittes, 2,68 m langes Exemplar aus dem alten Bestand der Hofkapelle zu Sondershausen (lt. G. Luge). Oboen mit einfacher Dis-Klappe (Sp. 275 f.) sind schon vor Mitte des 18. Jhdts. gebräuchlich gewesen. J. G. Waver (Nr. 581; nicht mit dem späteren J. Waur oder Bauer in Wien zu verwechseln!) wirkte um 1720 (vgl. die älteste datierte Oboe d'amore v. J. 1719; Nr. 150 des Stockholmer Museums). J. F. Engelhard (Nr. 239) lebte in Nürnberg (+ 1801), E. F. Niedel (Nr. 69 u. 589) in Dresden, Joh. Heinrich Eichentopf (Nr. 73) in Leipzig (um 1725). Ob den Poitou-Schalmeien (Sp. 281) — trotz H. Burgelmairs Darstellung — die Bezeichnung „Mauschpfeifen“ beizulegen ist, bleibt einstweilen zweifelhaft. Herzog Albrecht in Preußen läßt 1541 bei dem Nürnberger Meister Jörg Neuschel „große lauterschallende Instrumente oder Mauschpfeiffen“ bestellen (MfM IX, 149), und das Weimort „lautschallend“ ist doch wohl auf ein enggebohrtes Mundkapselinstrument mit gering ausladendem Schallbecher nicht gut anwendbar. Die Angabe beim Klaviaturnumfang des Bibelregals 233 muß richtig C—h<sup>2</sup> lauten (vgl. die Abbildung auf Tafel 30); die fehlenden Obertasten sind also nicht Fis und Gis, sondern Eis und Dis.

Möge der schöne Berliner Katalog als Ansporn und Vorbild dienen, die Lücken zu schließen, die noch immer auf unserem Sondergebiete bestehen; sind ja „kataloglose Sammlungen der wissenschaftlichen Benutzung und Fruchtbarmachung entzogen“. Eine sachgemäße Beschreibung der wichtigen Sammlung des Germanischen Museums zu Nürnberg ist nun wohl bald zu erwarten — daß aber Universitätsstädte wie München (das kleine Verzeichnis von 1883 ist längst veraltet) und Breslau noch immer mit den entsprechenden Arbeiten im Rückstande sind, ist eine Unterlassungssünde, die weniger den dortigen Sammlungsleitern als den musikwissenschaftlichen Fachvertretern zur Last fällt!

G. Kinsky.

Schmitz, Arnold. Beethovens „zwei Prinzipie“. Ihre Bedeutung für den Themen- und Satzbau. 80, 105 S. Berlin u. Bonn 1923, Ferd. Dümmler.

Die Untersuchung des Verfassers schlägt die Richtung auf rein musiktheoretische Klarlegung des musikalischen Sachverhalts ein. Diese Tendenz macht die Arbeit von vornherein sympathisch. Wie sie in die Tat umgesetzt wird, das erscheint nicht recht geglückt. Man vermißt Plan und Methode. In so engem Rahmen hätte der ebenso umfangreiche als schwerwiegende Stoff nur übersichtlich skizziert, und manche genauere Einzelausführung hätte geboten werden können. Der Verfasser aber springt zuviel hin und her, er zitiert sehr viel, biegt zu historischen Fragen ab, polemisiert, und kommt darüber kaum zu einer überzeugenden Herausarbeitung seiner Aufgaben. Ich halte mich an die Kernstücke seiner Beweisführung, seine Analysen, die mir nicht ausreichend erscheinen. Das liegt daran, daß der Verfasser seine Technik des Analysierens nicht an einem System einer reinen Musiktheorie (d. i. einer reinen Lehre vom musikalischen Bewußtsein und dem durch es erformten musikalischen Gegenstande) orientiert, und er muß wohl darauf verzichten, weil ein solches System heute noch fehlt. So gelingt ihm weder eine klare Darstellung des Tonfolgegliedbaues (Vers und Strophenordnung) noch eine Begründung der Klangbewegung. Erst wenn durch solche grundlegenden Nachweise das Bild der Strophen, Themen und Teile theoretisch festgelegt ist, kann man, was der Verfasser in erster Linie anzustreben scheint, das Verhältnis dieser Bausteine als Glieder eines größeren Aufbaues beschreiben, und indem man mehrere Fälle gegeneinander hält, zu Regeln gelangen, z. B. wie ein Meister in der Anlage des ersten Eckteiles eines Sonatenbaues verfährt. Dergleichen Ergebnisse erzielt Schmitz nicht, und darum erscheint mir seine Arbeit nur als ein Beitrag zur Kompositionslehre, dem man mannigfache Anregungen entnehmen kann, der aber Prinzipielles kaum bietet, vielleicht auch nicht bieten will.

Hermann Wegel.

Skalastudier, studier over skalaens genesis på norrønt område, av Erik Eggen. 8<sup>o</sup>, 100 S. Oslo. Oppi's forlag MCMXXIII.

Der Titel dieses Werkes würde auf Deutsch lauten: „Skalastudien, Studien über die Genesis der Skala auf westnordischem Gebiet“. Es ist ein bahnbrechendes Werk der germanistischen Musikforschung und der internationalen Volksmusikforschung. Seit ungefähr 30 Jahren hat sich der Verfasser mit seinem Thema befaßt und vergleichenden Stoff aus allen Weltteilen durch Forschungsreisen und Bücher gesammelt. Doch behandelt sein Werk, wie auch der Titel zeigt, hauptsächlich die Volksmusik des Nordens, des höchsten Nordens, Islands und Norwegens, und faßt damit die nordische Tonalität bei der Wurzel. Erik Eggen stützt sich in seiner Untersuchung auf überlieferte Musikmanuskripte, auf eigene Notierungen von Musik aus dem Volksmunde, auf phonographische Aufnahmen nach dem Volksvortrag und vor allen Dingen auf die nordischen Instrumente, die Luren, „Langspiele“, „Fiedel“ und deren Intervalle. Überall findet er eine Tonalität, die der traditionellen Kunstmusik Europas fremd ist. Er findet, daß die Abweichungen der Volksmusik von der Kunstmusik so weit gehen, daß man außer Ganztönen und deren Kombinationsintervallen nicht Vierteltöne und selten Halbtöne, sondern Dreivierteltöne findet. Das nordische Saiteninstrument „Langspiel“ (nordw. langeleik) hat auf dem Griffbrett Striche bzw. Drahtzeichen zum Angeben der Intervalle, ähnlich wie die Mandoline, die Gitarre usw. Durch diese Zeichen stellt Eggen die Dreivierteltöne fest. Wenn man verfolgt hat, wie die Vorliebe für den übermäßigen Quartenschritt immer als nordisch galt, dann wird einem der herbe Ausdruck der Dreivierteltöne logisch erscheinen. Der Verfasser verfolgte diese Tonalität bis zur Wikingerzeit und fand auch seine Untersuchungen durch eigenes Nachforschen in Island bestätigt. Dieselbe „Tonleiter“ findet er in den Naturtönen der Luren, so daß der 8. bis 12. Oberton (= 5 Töne) genau dieselbe Tonleiter ergeben, die häufig bei den „Langspielen“ zu finden ist. Durch den 11. Oberton entstehen Dreivierteltonschritte, was übrigens auch bei den heutigen Instrumenten beobachtet werden kann. An einem „Langspiel“ findet Eggen durch alle seine angegebenen 18 Töne nur Dreivierteltonintervalle (c:130 mo). Er geht mit peinlicher Genauigkeit vor und findet auch einmal ein Dritteltonintervall. Man wäre geneigt zu glauben, daß jede Melodie ihre Tonart haben könnte. Der Verfasser weist geschichtlich nach, wie der wurzelfeste Nordländer sich in Island und in Norwegen gegen die Einführung des temperierten Systems der „Kunstmusik“ hartnäckig gewehrt hat und z. B. einen barbarischen Haß gegen die vom Süden kommenden Orgeln der Kirche entwickelte. Auch zeigt Eggen an geschichtlichen Beispielen, wie man oft die volkstümliche Tonalität erkannte, ohne ihr eine wissenschaftliche Darstellung zu geben. Jón Leifs.

Sordet, Dominique. Douze chefs d'orchestre. 8<sup>o</sup>. Paris 1924, Fischbacher. 8 Fr.

Villar, Rogelio. Soliloquios de un musico español. 8<sup>o</sup>. Madrid 1924, Union Musical Española.

Wellesz, Egon. Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik (Liturgiegeschichtliche Forschungen, Heft 6). 8<sup>o</sup>, 120 S. Münster i. W. 1923, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Wellesz' Buch ist ein großzügiger Versuch, die bisherigen Forschungsergebnisse aus dem Bereich der orientalischen Kirchenmusik in das Gesamtbild der Musikgeschichte einzufügen.

Recht trostlos steht es noch um unser Wissen von der äthiopischen, abessinischen, koptischen, syrischen und selbst von der hochbedeutsamen armenischen kirchlichen Tonkunst, deren Überlieferung durch die Reformen des 19. Jahrhunderts zerrissen ist. Gibt Wellesz hier nur kurze Literaturübersichten, so wird er in dem Abschnitt über Byzanz sehr ausführlich. Er tritt mit großem Recht, wie mir scheint, gegen die Anschauung auf, es sei die byzantinische Musik eine Tochter der griechischen. Nirgends hat griechische Kultur die einheimisch-morgenländische zurückdrängen oder gar vernichten können; die hellenistische Bildung war im antiken Orient immer nur Sache einer dünnen Oberschicht gewesen, und ganz und gar nicht derjenigen Kreise, die zum Aufbau der christlichen Liturgie beigetragen haben. Byzanz selbst aber ist ein Sammelpunkt der verschiedensten, im wesentlichen orientalischen Kräfte, und seine Musik hat alle morgenländischen Einflüsse durchzumachen, von dem syrischen, der die Hymnenform hineinbringt, bis zum arabischen des 13. und 14. Jahrhunderts mit seiner üppig kolorierten Melodik. Auch die Neumen sind orientalischer Herkunft. Ihre Besprechung durch Wellesz gipfelt „in der Erkenntnis, daß jedes der sechs *Somata*,

welches eine aufsteigende Sekunde bedeutet, auf eine verschiedene Art gesungen werden muß. In der Zusammensetzung mit einem nach- oder untergesetzten Pneuma, welches die Intervallbedeutung des Soma aufhebt, gibt das Soma die Art und Weise an, wie das ihm verbundene Pneuma vorgetragen werden soll". Für die Erforschung der Einflußrichtungen, die gerade im vorderen Orient sehr mannigfaltig sind, kommt dem Verfasser seine große Kenntnis auf dem Gebiete der Dichtung und vor allem der bildenden Kunst zugute. So vermag er seine Ausführungen auf einen breiteren und festeren Boden zu stellen. Umgekehrt kann er den Orientalisten, Slavisten und Liturgiehistorikern zeigen, daß heute ohne die Hilfe des Musikwissenschaftlers die Geschichte der östlichen Liturgie nicht zu behandeln ist. Das wird besonders an einem Beispiel klar, wo sich die Literaturhistoriker über die verhältnismäßige Abtrennung der einzelnen Gedichtzeilen nicht einigen können, die Analyse der Melodie aber jeden Zweifel behebt. Stellt die gediegene Schrift das Postulat eines Zusammenwirkens der einzelnen an der Liturgiegeschichte beteiligten Wissenszweige auf, so ist sie in sich selbst ein weiterer Schritt zum Erfüllen der Forderung, die sich uns immer stärker aufdrängt: der Verschmelzung von Musikgeschichte und vergleichender Musikwissenschaft.  
Curt Sachs.

### Dissertationen

Kuckul, Ludwig. Peter Winter als deutscher Opernkomponist. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der zweiten deutschen Opernbewegung. (Heidelberger Dissertation.)

## Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Werke. Ausgewählte Arien f. Tenor mit einem obligaten Instrument u. Klavier- oder Orgelbegleitung. 3. Heft. (Bearbeitung v. Eusebius Mandyczewski.) Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrg. XXIV, Heft 1. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel.

Klavierstücke berühmter Meister des 16.—18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Heinrich Schwarz. 68 S. Leipzig [1924], Steingraber-Verlag.

Mozart, W. A. Jupiter-Symphonie. Faksimile-Reproduktion der Handschrift. 93 S. Wien 1923, Philharmonischer Verlag. 18.75 Sm.

Naumann, J. G. (1741—1801). Zehn Stücke . . . für Klavier bearbeit von Robert Sondheimer. 24 S. Basel u. Berlin [1923], Edition Bernoulli.

Auf diese Stückchen, die der Ballettmusik zu Naumanns Berliner Opern Medea (1788) und Proteus (1789) entnommen sind, sei trotz und wegen der Bearbeitung hingewiesen; sie stecken voll der entzückendsten melodischen Einfälle, und die Fassung für Klavier ist vorbildlich fein und im Geiste des Jahrhunderts. Um wenigstens eine „kunstgemäße“ Bemerkung zu machen, möge die merkwürdige Vorahnung des allerspezifischsten Weber zitiert werden (Nr. 2, Grave):

A. C.

**Organum.** Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke, kritisch durchgesehen u. zum praktischen Gebrauch hrsg. unter Leitung von Max Seiffert. Leipzig 1924, Fr. Kistner & E. F. W. Siegel.

Das neue Unternehmen Seifferts hat seine Wurzel im Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin: Werke, „deren bleibenden Kunstwert wiederholte Aufführungen innerhalb und außerhalb des Instituts erwiesen haben, sollen durch eine . . . für den praktischen Gebrauch hergerichtete Neuausgabe weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden“. Vier Reihen sind zunächst vorgesehen: Geistliche Gesangsmusik, mit den Unterabteilungen Evangelische und Katholische Musik; Weltliche Gesangsmusik; Kammermusik; Orgelmusik.

Aus dreien dieser Reihen liegen die ersten Hefte vor, und es ist besonders dankenswert, daß Seiffert sich nicht darauf beschränkt hat, bereits vorhandene Neudrucke für die Aufführung zu bearbeiten, sondern auch unbekannte Werke zu erschließen: die Sammlung wird dadurch auch für die Forschung wertvoll. So beginnt gleich die erste Reihe, die im übrigen bis jetzt Weckmanns „Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion“ (DdI), J. Ph. Kriegers Duett „Wo wilt du hin, weil's Abend ist“ (DdI), das so deutlich den Einfluß Agostino Steffanis verrät, und Franz Tunders Aria „Ein kleines Kindelein“ (DdI) enthält, gleich mit einem bisher ungedruckten, von Seiffert selbst noch 1900 als verschollen betrachteten, durch Mich. Buchmayer wieder entdeckten Stück Matthias Weckmanns: „Wie liegt die Stadt so wüste“, komponiert 14. Okt. 1669; für Sopran, Baß, Streicher und Continuo. Wenn Heinrich Schütz diese Schöpfung seines einstigen Schülers noch zu Gesicht bekommen hat, muß er seine Freude an ihr gehabt haben: er hätte in einzelnen ausdrucksstarken Wendungen, namentlich in dem grandiosen, begleiteten Duett: rezitativ „Ach Herr siehe an mein Elend“, seine eigene Art wiedererkannt, aber auch in der gleichsam kompakteren Verwebung der Begleitung mit dem Arioso, in einem neuen kantablen, melodischen Element, das Weckmanns Bekanntschaft mit römischen Kantatenmeistern bezeugt, den Fortschritt freudig gepriesen.

Aus der Reihe der weltlichen Gesangsmusik liegt Sweelincks launige, graziose und raffinierte fünfstimmige Chanson vor „Tu as tout seul“ (1597), mit guter deutscher Übersetzung. Die vierte Reihe (Orgelmusik), in der man bei Seiffert die reichste Ernte erwartet, ist noch unbesetzt; dafür enthält die dritte außer einer Triosonate (III, 4) und Solosonate (V, 11) von Corelli und einer in grauen Zeiten von mir zuerst veröffentlichten Triosonate für Violine und Gambe von Ph. H. Erlebach (1694), zwei neue Werke: eine Triosuite von Johann Bierdank aus dessen „Neuen Pavanen“, Moskau 1641, eine richtige Variationsuite, bestehend aus Pavane, Sagliarda, Ballo, Corrente, fortschrittlich in der Besetzung, altertümlich nur noch in einer mirolidischen Wendung; — und eine Violin-Solosonate (op. I, 3) des Nürnbergers Johann Graff, 1718 zu Bamberg, seinem damaligen Wirkungskreis, gedruckt: ein Werk, das in seinem ersten Satzpaar Adagio-Fuge noch ziemlich von Corellis op. V abhängt, in einem Cantabile  $\frac{6}{8}$  und einem kurzen zweiteiligen Presto aber schon den Einfluß von Italienern wie Geminiani (1716!) bezeugt; im Ganzen eine tüchtige Durchschnittsarbeit. — Wir hoffen, bald über die Fortsetzung der ausgezeichneten Sammlung berichten zu können. U. E.

**Pedrell-Angles.** Els madrigals i la missa de difunts d'En Brudieu, transcripció i notes històriques i crítiques. Neuausgabe, veranstaltet in den Publ. del Dep. de Música de la Bibl. de Catalunya. 8<sup>o</sup>, 244 S. Barcelona 1921. Institut d'estudis Catalans, palau de la diputació. 20 Pes.

Mit dieser für die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts hochwichtigen Publikation tragen die Spanier eine Ehrenschuld ab gegenüber einem bisher unbekanntem Großmeister katalanischer a cappella-Kunst. Den einleitenden Notizen zufolge empfing der aus dem Limusinischen stammende Juan Brudieu seine Ausbildung in Frankreich, trat um 1538 zunächst als Sänger, dann als Dirigent in den Dienst der Kathedrale von Urgel und leistete der genannten Kirche als Kapellmeister und nicht zuletzt auch als Priester, kurze Unterbrechungen abgerechnet, bis zum 1591 erfolgten Ableben treue Dienste. Mit seinem ebenso berühmten Sevilaner Zeitgenossen Guerrero hat er manche persönliche Schicksale gemein; gleich jenem war er der aus finanziellen und beruflichen Gründen schwierigen Aufgabe der Chorknabenziehung nicht gewachsen und geriet deshalb mit der vorgesetzten Behörde in ernsten Streit. Die Sammlung der 1585 bei Hubert Gotard in

Barcelona edierten Madrigale geschah zur Erinnerung an die von Meister Brudieu im Auftrag Philipps II. geleiteten Musikfeste anlässlich der Vermählung der spanischen Königstochter mit dem Großfürsten Karl Emanuel von Savoyen. Diese Gelegenheitskompositionen gingen aus dem Nachlaß des Tarragoner Bischofs Antoni Agustín auf Philipp II. für die Escorialbibliothek über, wo sie Barbieri auffand und Professor Pedrell zur Spartierung in moderner Notenschrift übermittelte. — Nun zum Inhalt der wertvollen Sammlung! Es sind sechzehn, meist großangelegte vorwiegend zu vier Stimmen gesetzte Vokalstücke im Stile der fortgeschrittenen a cappella-Villancicos; sie tragen den in Spanien so seltenen Namen „Madrigal“. Den einzelnen Nummern sind häufig Varianten beigegeben. Als Texte dienen dramatisierende Schilderungen von Turnier- und Lanzenspielen, Huldigungs- und Siegesgedichte, beispielsweise auf Johann von Österreich, den Helden bei Lepanto; dann vierzeilige Estrabillos und achtzeilige Koplas aufweisende spanische und katalanische Liebespoesien, darunter einige von dem berühmten Valenzianer Luján March. Nur ein Poem, das erste, hat religiöse Färbung; es bezieht sich auf die „sieben Freuden“ der Jungfrau Maria. Die Thematik der Stücke ist fast durchweg einheimischen Volksweisen, selten dem mozarabisch-gregorianischen Melodienschatz entnommen. Zur Verwendung gelangen folgende Villancicomelodien: „Adeu clavell morenet“, „La filla del marxant“, „D'ací estant veig una estrella“, „La dida i l'infant“, „La figuera n'es molt alta“, „Vora voreta la mar“, „Caragol bover trau la banya“, „El pardal“, katalanische Volksweisen, die in bäuerlichen Kreisen und bei Kinderspielen sehr beliebt waren. Die dritte und siebente Nummer der „Las Cañas“ überschriebenen Gesangssuite benützt als melodische Grundlage einen in der 1655 aufgeführten Amazonenkomödie wiederkehrenden menuettartigen Kriegsvillancico, und der geistliche Liederzyklus Nr. I kontrapunktirt in verschiedenen lehrreichen Formen den Cantus firmus eines Marienwallfahrtgesanges vom Berge Montserrat. Die im Stimmengewebe verflochtenen Choräle entstammen dem Kyrie der Messe, „Fons bonitatis“, dem Alleluja von Marienhimmelfahrt, dem mozarabischen Passionale, dem Vesperale des „Commune confessoris pontificis“ und dem Weihnachtsinvatorium. In bezug auf Stilistik eilt Brudieu seiner Zeit vielleicht um 100 Jahre voraus; nirgends die streng kanonische a cappella-Manier der Niederländer, meist die entwickelte mittlere Schreibart zwischen Affordik und Kontrapunktik mit besonderer Betonung des homophonen Elements. Der „Las Cañas“-Zyklus, der in sieben oft bis zu 200 Takten ausgedehnten Partien mit nicht zu verkennender Realistik den Kampf zwischen „Magestad“ und „Amor“ bzw. des letzteren Sieg und Triumph vertont, ist der Anlage nach nichts anderes als eine wunderbar durchkomponierte Kleinfantate. Innerhalb der einzelnen Partien ist hier die Mehrteiligkeit so durchgeführt, daß in nicht weniger als zwei Fällen sechsmaliger Tempowechsel stattfindet, wobei die Ganztaktperioden mehr polyphon, die im Tripeltakt stehenden Episoden mehr homophon bearbeitet sind. Manche Madrigale zeigen im allgemeinen dreiteilige Grundform nach dem bewährten Schema ABA. Die Eckzüge sind dabei mit gutgegliederten Reprisenbildungen versehen, die Mittelpartien erfahren durch Dehnung interessante Bereicherung, dem Finale wird zuweilen eine Art Koda angehängt. Da es sich bisweilen um ausdrucksvolle Texte mit dem Wechselspiel von Frage und Antwort handelt, ist selbstverständlich auch Anlaß zu dialogischen Bildungen gegeben: bald kontrastieren parallel duettierende Oberstimmen gegen 2 Unterstimmen und umgekehrt, bald werden in dieser Weise Innen- und Außenstimmen gegeneinandergestellt, bald alterniert eine solistische Kurzepisode mit einer knappen Chorphomophonie. In ähnlicher Weise fortschrittlich wie Stilistik und Formgebung zeigt sich auch die Harmonik. Modern klingende Dissonanzgänge, Sept- und Nonvorhalte, Sekundenfolgen, übermäßige Dreiklänge und verwandte Bildungen sind keine Seltenheit. Hier einige Beispiele:

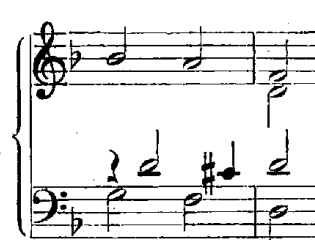
Nr. III 1 Abschn. 45.



Nr. VIII Abschn. 17.



Nr. I.



Weichtönende Fortschreitungen wie:

Abshn. 43 XV.



erinnern an Clemens non Papa, bzw. an Vitoria.

Neben diesen über die Zeit hinausgreifenden Zusammenklängen finden sich auch Archaismen, organale Wendungen, altertümliche Sequenzen, fabordonartige Sextenparallelen und altniederländische Chansonkläufeln.

Inbezug auf madrigaleske Tonmalerei können manche unserer Stücke wie die großartige Fanfarenmusik in V 3 u. 4, oder die pompöse Batalla in V 7 den besten derartigen Kompositionen von Jannequin, Vitoria, Comes und Durón ebenbürtig zur Seite gestellt werden. Mit welcher feierlicher Pracht läßt doch der Meister von Urgel am Ende des „Las Cañas“-Zyklus zu Ehren des triumphierenden Amor folgende Siegeslänge erschallen:

Vic - to - ria, vic - to - ria, se - ño - res fa - ra la lan fan fa - ra la - ran

Die der Madrigalpublikation angefügte vierstimmige Totenmesse, welche die Thematik dem liturgischen „Canto llano“ entlehnt und sehr häufig das auf- und absteigende Tetrachord verwendet, ist mit reicherer Melismatik geschmückt als die diesbezüglichen Parallelen bei Guerrero, Morales und Vitoria, ohne an Strenge und Herbitheit den letztgenannten Meistern nachzustehen. Der Ausdruck ist weniger charakteristisch als in den einzig dastehenden Madrigalen.

Dieser skizzenhaften Erdreterung möchte ich den Wunsch beifügen, in den deutschen Kunstzentralen wie München, Wien, Berlin einmal Ernst zu machen mit der Aufführung der eben- geschilderten lebensvollen spanischen Tonwerke.

Albert Geiger.

Polaci. Sinfonie in Ddur. Hrsg. u. bearb. v. Robert Sondheim. Nr. 6 der „Sammlung Sondheim“. Partitur. Berlin-Basel 1923, Ed. Bernoulli

Polaci dürfte mit dem Bernardo Polazzi identisch sein, von dem Citner nicht weniger als 43 Sinfonien auf der Darmstädter Bibliothek verzeichnet. Wenn sie der vorliegenden einigermaßen gleichstehen, so wäre ihr Schöpfer würdig, daß man seinem Schaffen ein wenig nachgeht. Es ist eine richtige italienische Opersinfonie: kurzes zweiteiliges Maestoso, Moll-Andante ohne die 4 Hörner, Menuett (2 Hörner)  $\frac{3}{8}$ ; Sondheim hat den drei Sätzen noch ein wichtiges Grave in Moll angefügt, das die Theatersinfonie mehr zur Konzertsinfonie umwandelt. In der „neuen“ Form spricht ein durchaus altklassischer Geist, besonders das abschließende Grave erinnert unmittelbar an Händel; die „Galanterie“ des 18. Jahrhunderts ist in den Mittelsätzen noch gebunden, in den Eckfäden überhaupt noch nicht erwacht.

A. G.

Praetorius, Michael. Zwiegesänge. Ausgewählt u. übertr. aus dem 5. u. 9. Teil der Musae Sioniae (1605—1611). (Zbde: Der Musikant. Beiheft Nr. 1.) fl. 8<sup>o</sup>, 40 S. Wolfenbüttel 1924, J. Zwifler. 1.25 Gm.

Strauß, Richard. Tod und Verklärung. Faksimile-Reproduktion d. Handschrift. 84 S. Wien 1923, Philharmonischer Verlag. 25 Gm.

## Mitteilungen

Trauerfeier für Hermann Kreschmar. Am 14. Mai 1924, nachm. 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr, fand in der Kapelle des Waldfriedhofs Nikolassee bei Berlin die Trauerfeier für Hermann Kreschmar statt, zu der zahlreiche prominente Vertreter der Musikwissenschaft und des praktischen Musiklebens aus ganz Deutschland sich eingefunden hatten. Die Universität Berlin wurde vertreten durch Se. Magnifizenz den Herrn Rektor Geh.-R. Prof. Dr. Noethe, das preussische Kultusministerium durch Prof. Kestenberg. Einleitend trug der Madrigalchor der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik das „Ecce quomodo moritur justus“ von Handl in einer Bearbeitung von Kreschmar vor; nach der Rede des Geistlichen spielte das Klingler-Quartett das Adagio aus Beethovens Streichquartett op. 135. Herzliche Gedenkworte widmete dem Heimgegangenen im Namen der Universität und der Philosophischen Fakultät Prof. Dr. H. Albert als Nachfolger Kreschmars im Ordinariat. Für die Staatl. Hochschule für Musik sprach Prof. Dr. Schünemann, für die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik Prof. Thiel. Kreschmars Geburtsort, Olbernhau i. Erzg., hatte seinen Bürgermeister delegiert, der dem Verewigten den letzten Abschiedsgruß zurief. Den Ansprachen folgte der Vortrag des Bachschen Grabliedes „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“ durch den gleichen Chor. Am offenen Grabe sang dann die studentische Sängerschaft „Organum“ ein von Kreschmar bearbeitetes Lied von G. E. Claudius „Im Grabe ist Ruh“ und beschloß damit die würdige Feier. B.

Dr. Reinhard Dypel hat sich am 4. März an der Universität Kiel für Musiktheorie habilitiert. Seine Habilitationsschrift lautet: „Beiträge zur Melodielehre“. Er liest im Sommersemester: Theorie der Kirchentönen, einstündig. — Harmonie, Kontrapunkt und Analyse, je einstündig.

Prof. Dr. Hermann Albert hat vom 19.—24. Mai auf Wunsch der Fakultät sechs Vorlesungen über Mozart und eine über antike Musik (mit Vorführung einiger antiker Tondenkmäler) an der Universität Hamburg gehalten.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser (Halle) ist vom Dekan der Philos. Fakultät Hamburg eingeladen worden, in der zweiten Jahreshälfte an der dortigen Universität je drei Vorträge über „Das Lied im deutschen Mittelalter“ und über „Die deutsche romantische Oper“ zu halten.

Am 18. April 1924 ist zu Eisleben, 76-jährig, Carl Eiz gestorben. Sein Tod wird die Freunde und die Gegner seiner Tonwortmethode nochmals auf den Plan rufen: wir sind hier in der glücklichen Lage, die Logik und Konsequenz dieser Methode konstatieren zu dürfen und E.'s wissenschaftliche Erstlingsarbeit „Das mathematisch-reine Tonsystem“ (1891) rühmend zu erwähnen. Ein eingehenderer Nachruf auf ihn von Herm. Stephani wird im nächsten Heft folgen.

Alfred Sittard (Hamburg) hat am 31. März Heinrich Schützens „Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach . . . Matthäus“ zum erstenmal und erfreulicher Weise in der originalen Gestalt, mit dem Michaeliskirchenchor zur Aufführung gebracht; am 8. Mai im Rahmen eines Volkskonzerts die „Tafelmusik III“ für Streichorchester, 2 Oboen und Cembalo von G. Ph. Telemann, in einer Bearbeitung von Max Seiffert.

Deutsches Händelfest in Leipzig. Ende September findet in Leipzig ein großangelegtes, dreitägiges Händelfest statt, dessen Aufführungen und Programme alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen werden. Von besonderem Interesse wird die szenische Aufführung des Dramas „Belsazar“ sein. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händelfestes befindet sich in Leipzig



(bei Breitkopf & Härtel) Nürnberger Straße 36. — Dazu eine, hoffentlich noch rechtzeitige Bitte: das Datum des Festes nicht mit der musikwissenschaftlichen Zusammenkunft in Basel zusammenfallen zu lassen, sondern lieber bis zum Oktober zu verschieben.

Bei dem Internationalen philosophischen Kongress in der Universität Neapel, anlässlich deren 700-Jahrfeier, hat Dr. Herbert Wiehle einen Vortrag über den „Einfluß Italiens auf die deutsche Musik“ gehalten.

Die Historische Kommission der Stadt Frankfurt a. M. beabsichtigt, zum 100. Geburtstage des Sängers und Gesangspädagogen Julius Stockhausen sein Lebensbild herauszugeben und im Verlag Englert u. Schlosser zu Frankfurt a. M. erscheinen zu lassen. Alle diejenigen, die im Besitz von Briefen Stockhausens oder von Programmen und Erinnerungen sind, die sich auf ihn beziehen, werden gebeten, sie leihweise an Frau Julia Wirth-Stockhausen, Frankfurt a. M.: Süd 10, Paul Ehrlichstraße 50, zur Einsicht zu überlassen. Postgeldauslagen werden gern erstattet.

Herr Dr. D. Pelka in Leipzig-Dylich, Hauptstraße, bittet um die Identifizierung der folgenden Menuettmelodie, die sich auf dem Notenbuch einer Meißener Porzellangruppe, etwa aus der Zeit von 1735—1740 befindet. Der Notentext ist sehr verdorben; ich teile die ersten vier Anfangstakte in ihrer mutmaßlich richtigen Gestalt mit:



Heinrich Strobel spricht in seiner Arbeit im Aprilheft d. J. auf S. 362, Anm. 3, von einer „Geringschätzung“, mit der ich Glucks Melodik abtue und fährt fort: „Glucks Drama kann und darf eben nicht unter dem Gesichtswinkel des damaligen Fortschritts betrachtet werden“. Bedenklich findet er auch die Anwendung von Erkenntnissen aus dem Gebiet der Instrumentalmusik auf die gleichzeitige Oper.

Es handelt sich um eine stilistische Untersuchung und Vergleichung, die mich befähigte, in wissenschaftlicher Begründung Glucks Melodik in den siebziger Jahren als veraltet zu bezeichnen. Hierdurch wurde ich aber nicht verhindert, Glucks Musikdrama als leuchtenden Mittelpunkt der Operngeschichte zu preisen, gerade weil meine Gesamtbetrachtung des Gluckschen Werkes nicht unter den einseitigen Gesichtswinkel des damaligen Fortschritts gestellt wurde.

Robert Sondheimer.

Das nächste Heft der *ZfM* wird als Doppelnummer am 20. August erscheinen.

Juni	Inhalt	1924
		Seite
	Alfred Einstein (München) Hermann Krehssmar . . . . .	481
	Hermann Weigel (Berlin), Musiktheorie und Musikästhetik . . . . .	485
	Gustav Friedrich Schmidt (München), Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1760) . . . . .	496
	Wilh. Altmann (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1923 . . . . .	531
	Bücherschau . . . . .	533
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	539
	Mitteilungen . . . . .	543

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38



# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zehntes/Elftes Heft

6. Jahrgang

Juli/August 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?

Von

Jacques Handschin, Zürich (vormals Petersburg)

### I.

Beim Versuch, die mehrstimmige Gesangsmusik des 12. und 13. Jahrhunderts nach Gattungen zu gliedern, löst sich zunächst die Motette mit Leichtigkeit heraus, deren Merkmal es ist, daß die gegebene Grundmelodie und die Oberstimme (bzw. die Oberstimmen) verschiedenen Text haben. Innerhalb der übrigen Masse gilt die gemeinsame und gleichzeitige Aussprache des Textes durch beide (bzw. alle) Stimmen. Wie gliedert sich nun diese Masse?

Schon ein oberflächliches Durchmustern des Stoffes weckt das Gefühl, hier müsse eine Zweiteilung durchgeführt werden, doch ist das Definitionsmerkmal nicht so leicht zu finden. Der Schreiber dieser Zeilen schlägt in einer nächstens erscheinenden Skizze („Über Voraussetzungen, sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit“) folgende Unterscheidung vor.

Auf der einen Seite steht alles, was mehrstimmige Bearbeitung eines (gregorianischen) Chorals ist. Und zwar handelt es sich innerhalb der von uns betrachteten Zeit hauptsächlich um Bearbeitungen folgender sehr melismatischer Arten von Propriumsgesängen: der zur Messe gehörenden Gradualien und Alleluias (auch die Tractus kommen daneben in Betracht) und der zum Offizium gehörenden Responsorien. Eine weitere, numerisch viel schwächere Gruppe bilden Kompositionen von Stücken des Ordinariums; hier steht das gleichfalls recht melismatische *Benedicamus domino* des Offiziums im Vordergrund, während das *Messordinarium* höchstens etwa durch ein *Sanctus* vertreten ist<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Der Grund des starken Zurücktretens dieser zweiten Gruppe liegt darin, daß in jener Zeit das Ordinarium auch bei einstimmigem Vortrag meist durch Tropen verschiedener Art vertreten war, die wir nicht mehr zum eigentlichen Choral und deren mehrstimmige Version wir nicht mehr zur Choralbearbeitung zählen.

Überblicken wir nun das Residuum. Hier sehen wir in der Grundstimme an Stelle des Chorals ein liedmäßiges Gebilde, das entweder vor dem mehrstimmigen Stück selbständig existierte oder mit dem speziellen Zweck, letzterem als Basis zu dienen, geschaffen wurde. Der Text ist ein in modernem Sinn rhythmischer<sup>1</sup>. In der musikalischen Einkleidung kommt der Versrhythmus teils mit der ihm eigentümlichen Gleichmäßigkeit zur Geltung, teilweise jedoch — speziell da, wo auf die Silben melismatische Floskeln treffen — erleidet er Verzögerungen, und zwar kleinere wie größere. Solche Dehnungen hemmen indessen den Gang des Versrhythmus nicht in dem Maße, wie man annehmen sollte. Denn die kleineren unter ihnen ersetzen entweder bloß die der zweisilbigen Gruppe (Hebung und Senkung) entsprechende rhythmische Normalperiode durch eine gedehnte (Me monoculum statt Me monoculum), oder sie bringen eine einzeln für sich stehende Senkungssilbe auf das Maß einer rhythmischen Periode (Concurrunt statt Concurrunt); und die größeren Melismen sind, weit systematischer als es im Choral der Fall ist, auf die Einschnitte der Text-, im gegebenen Fall der Versform verlegt.

Für diese Gruppe mehrstimmiger Stücke wurde die Bezeichnung „Komposition mit rhythmischem Text“ gewählt (nicht „Komposition mit metrischem Text“, da dies die mißverständliche Vorstellung hätte wecken können, als spielte hier noch die antike quantitative Messung der Silben eine Rolle). In der Tat bringen gerade die hier in Betracht kommenden, mit der Geschichte der Musik eng verknüpften Dichterschulen (welche unsres Wissens literarhistorisch noch nicht beschrieben sind) das moderne rhythmische Element im Versbau stark zur Geltung. Wie wir sehen werden, lag vielleicht ein Element von Prädestination darin, daß die Mehrstimmigkeit gerade in dem Augenblick, als sie zuerst über das primitive Stadium (Fortschreiten beider Stimmen Note gegen Note und in gleichen, langen Zusammenklängen) hinausschritt, mit Texten dieser Art arbeitete.

Die ange deutete Unterscheidung enthält bereits den Keim einer divergierenden Entwicklung der beiden Gattungen. Die Choralbearbeitung mit ihrer stark melismatischen Grundlage und ihrem Prosatext wird kaum einen Textrhythmus zur Geltung bringen und statt dessen darauf angewiesen sein, eine rein musikalische, vom Komponisten gesetzte rhythmische und formale Gliederung zu empfangen. Im andern Fall dagegen, wo das melismatische Element, soferne vorhanden, dem Versrhythmus und der Versform untergeordnet ist, werden sich diese beiden gegebenen Elemente der Gestaltung wie in der einstimmigen, so auch in der mehrstimmigen Komposition durchsetzen<sup>2</sup>.

Der Genauigkeit wegen ist noch zu bemerken, daß für eine kleine Anzahl von Werken der zweiten Gruppe die Bezeichnung „Komposition mit rhythmischem Text“

<sup>1</sup> Sogar innerhalb des Tropus und der Sequenz, die bekanntlich ursprünglich vom Textieren eines Choralmelismas ausgingen und also nicht rhythmische Form hatten, macht sich sodann das Abstreifen jener Fessel und der Übergang zur rhythmischen Versform bemerkbar; Zwischenstufe ist eine Art silbenzählender Form, teilweise auch die Hexameterform (letzte gelehrte Form scheint im Mittelalter, wie die musikalische Einkleidung — wenigstens auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit — zeigt, nicht als eigentlicher Versrhythmus wirksam geworden zu sein).

<sup>2</sup> Über das Verhältnis unserer beiden Grundbegriffe zu den mittelalterlichen Bezeichnungen organum und conductus wäre vielleicht einmal besonders zu sprechen.

nicht zutrifft, insbesondere für mehrstimmige Bearbeitungen von Ordinariumstropfen der älteren Art, deren Text noch eine bloß silbenzählende oder die Hexameterform hat (über letztere gelehrte Form vgl. oben in der Anmerkung). Dies hindert uns jedoch nicht, jene Bezeichnung beizubehalten, da sie das Typische hervorhebt.

## II.

Das die Pariser Notre Dame-Schule vorbereitende Stadium repräsentiert, wie Fr. Ludwig erkannte (s. dessen Aufsatz: Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts, abgedruckt im Bericht über den Wiener Kongreß der *MG*), die Schule von St. Martial in Limoges. Diese setzt, sofern mehrstimmiges Schaffen in Betracht kommt, am Ende des 11. Jahrhunderts ein und beherrscht mit ihren Abzweigungen die 1. Hälfte des folgenden Jahrhunderts<sup>1</sup>; sie ist insofern von Bedeutung, als in ihrem Bereich anscheinend zum erstenmal ein Hinausgehen über die oben (S. 546) gekennzeichnete primitive Mehrstimmigkeit verwirklicht wird. Diese Schule pflegte von den beiden oben definierten Gattungen vornehmlich, wenn nicht ausschließlich diejenige der Komposition mit rhythmischem Text. Hierbei sind, sofern sich nicht noch jene primitive Faktur bemerkbar macht, zwei Stilrichtungen zu unterscheiden. Die eine, auf die bereits Fr. Ludwig (im erwähnten Aufsatz) nachdrücklich hinwies, besteht darin, daß Töne der Grundmelodie teilweise stark gedehnt werden, während die hinzugesetzte Stimme sich darüber in belebterer Koloratur ergeht; so entstehen mitunter regelrechte Orgelpunkte<sup>2</sup>. Dies setzt voraus, daß die gegebene Melodie vorwiegend syllabisch ist, d. h. auf eine Silbe im allgemeinen nur einen Ton bringt. Die zweite Art (inbezug auf die wir bei Fr. Ludwig nur einen beiläufigen Hinweis finden, indem er bemerkt, auch „beiden Stimmen gemeinsame Melismen“ kämen vor) tritt dort in die Erscheinung, wo die gegebene Grundmelodie bereits melismatisch stark verziert ist. Hier behauptet die Oberstimme inbezug auf rhythmische Belebung nur ein geringeres, zwangloses Übergewicht, da eine weitgehende Ausgestaltung der Melodietöne zu Orgelpunkten die Komposition unmäßig in die Länge ziehen würde.

Wie verhält es sich nun bei alledem mit dem Gang des musikalischen Rhythmus? Unsere Hypothese ist folgende: Grundmaß ist der Wert einer normalen, d. h. nicht gedehnten Silbe — ein Maß, das der *longa ultra mensuram* der Theorie des früheren 13. Jahrhunderts bzw. der *longa perfecta* der späteren Theorie entspricht. Treffen auf die Silbe — sei es in einer der Stimmen oder in beiden — mehrere Noten, die als zusammengesetzte Figur geschrieben sind, so tritt Teilung des Einheitswertes in zwei Hälften ein (also sind z. B. drei Noten als  $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$  aufzufassen)<sup>3</sup>. Dafür,

<sup>1</sup> Hier sei bemerkt, daß wir dem St. Martial-Zusammenhang außer dem mehrstimmigen Inhalt der eigentlichen St. Martial-Handschriften auch diejenigen der Hs. aus Santiago de Compostella, aus welcher Dreves, *AH* (*Analecta hymnica*) XVII, Proben bietet, eingliedern möchten, sowie das *EEH* (*Early English Harmony I*; die Übertragungen des 2. Bandes lassen wir unberücksichtigt), pl. 9/10 veröffentlichte Blatt aus B. M. Burney 357 und schließlich den gesamten, *EEH* pl. 25/30 fast ganz veröffentlichten mehrstimmigen Inhalt von Cambridge Un. L. Ff I 17 B (daß letztere Hs. mit einer der eigentlichen St. Martial-Hss. eine mehrstimmige Komposition gemein hat, bemerkte Fr. Ludwig, *UfM* V, 190).

<sup>2</sup> Hierfür, wie für alles folgende, findet man Beispiele in der oben genannten Studie des Verfassers.

<sup>3</sup> Dieses Stadium der mehrstimmigen Notation könnte man vielleicht (einerlei, ob dabei noch

daß hier tatsächlich der Grundwert geteilt ist, spricht vor allem der rhythmische Charakter der Texte; der Versrhythmus birgt natürlicherweise die Tendenz in sich, auszierende Noten dem Silben-Einheitswert unterzuordnen ( $\overset{|}{\underset{|}{\text{d}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{d}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{d}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{d}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{d}}}$ ), da bei Gleichsetzung aller Noten, der auszierenden wie der syllabischen, die Verlangsamung eine für den Versrhythmus vernichtende wäre. Auch so würde, sobald mehr als zwei Noten auf die Silbe treffen, eine Verlangsamung vorliegen, aber lange nicht in jenem Umfang; und da die größten Auszierungen auf die Einschnitte der Textform treffen, kann der Versrhythmus, wie oben bemerkt, doch seine Geltung behaupten. So ist die Teilung des Einheitswertes von vornherein wahrscheinlich. Andererseits erscheint es a priori naheliegend, daß diese Teilung mit dem Bescheidensten begann, d. h. anfangs nur bis zur Hälfte ging — eine Vermutung, die ferner durch einen Satz des wohl am Anfang des 14. Jahrhunderts in England schreibenden W. Odington (CS = Couffemaker, *Scriptores* I, 235b) gestützt wird: *longa autem apud priores organistas (bei den früheren Meistern der Mehrstimmigkeit) duo tantum habuit tempora (Teilzeiten), sic in metris (in Kompositionen mit metrischem, genauer rhythmischem Text)*<sup>1</sup>.

Hieraus würde sich ergeben, daß es vielleicht gerade das im Versrhythmus wurzelnde Wesen dieser Kompositionsgattung war, welches sich in der Geschichte der Mehrstimmigkeit als über das primitive Stadium (s. oben) hinausdrängender Faktor erwies.

Es ist noch darauf hinzuweisen, daß die Verlegung der Melismen auf die Einschnitte dieser Stücke eine wichtige formale Rolle spielt, da so die Gliederung des Textes nach Strophen, Versen und anderen Gruppen ins Relief gesetzt wird.

### III.

Was brachte nun die Notre Dame-Schule? Schon die Kompositionen desjenigen, der als Begründer dieser Schule anzusehen ist, die Werke Leonins (dessen Tätigkeit bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts anzusetzen sein dürfte) sind in der von Fr. Ludwig in ihren Grundzügen erforschten „Quadratnotation“<sup>2</sup> überliefert, welche eine ternäre Teilung des Einheitswertes (d. h. der *longa ultra mensuram* bzw. der *longa perfecta*) ergibt. Nun wäre es nicht ganz ausgeschlossen, daß die ternäre Rhythmik erst durch spätere Umschrift in Leonins Kompositionen gebracht wurde (wir besitzen von diesen nämlich nur Niederschriften, die mindestens um ein

neumenähnliche oder sich bereits der Quadratnote nähernde Formen verwendet werden) das „syllabische“ nennen, da es im wesentlichen auf der Unterscheidung zwischen der zusammengesetzten Figur, die nur zu einer und derselben Silbe gehörige Töne vereinigen kann, und der Einzelnote, welche beim Treffen eines einzigen Tones auf die Silbe obligatorisch ist, beruht.

<sup>1</sup> Für die Anwendbarkeit dieses Satzes spricht im gegebenen Fall der Umstand, daß, wie die oben erwähnte Hs. Cambridge zeigt, Werke der St. Martial-Schule und des St. Martial-Stils in England noch im 13. Jahrhundert überliefert wurden.

<sup>2</sup> Vgl. hierüber LR (so bezeichnen wir Fr. Ludwigs unentbehrliches Repertorium organorum . . . et motetorum . . . I, 1) 42–57. Statt des etwas äußerlich anmutenden, anscheinend auch Ludwig nicht ganz befriedigenden Namens „Quadratnotation“ würden wir eher etwa „modale Notation“ vorziehen, da eben die Lehre von den Modi den Schlüssel zum Lesen dieser Notation bietet. Vgl. unten; Nachtrag.

Jahrhundert jünger sind), doch ist ein solch grundlegender Eingriff an und für sich nicht wahrscheinlich. Vermutlich war also Leonin derjenige, der zur Dreiteilung fortschritt (vgl. Dbington, l. c.: *sed postea ad perfectionem ducitur* — bei CS steht *dicatur*, gemeint ist die Longa — *ut sit trium temporum ad similitudinem beatissime trinitatis, que est summa perfectio*). Man darf vielleicht die weitere Vermutung wagen, daß die ternäre Teilung ursprünglich aus der binären durch bloße Differenzierung entstand, welche letztere zweierlei Form annehmen konnte:  $\text{J} = \text{J} \text{J} = \text{J} \text{J} = \text{J} \text{J}$  (erste Grundformel oder „Modus“) =  $\text{J} \text{J}$  (zweiter Modus)<sup>1</sup>.

Ein anderer Unterschied ist, daß Leonin sich — wenigstens soweit wir wissen — im Gegensatz zur St. Martial-Schule nur auf dem Gebiet der Choralbearbeitung betätigte.

Bei alledem ist jedoch Leonins methodisches Anknüpfen an St. Martial unverkennbar, speziell insofern, als bei ihm eine den beiden charakterisierten Stilarten jener Schule entsprechende grundlegende Differenzierung zu erkennen ist. Wurde dort bei einfach-syllabischer Faktur der benutzten Liedmelodie die Grundstimme mit gedehnten Tönen und die Oberstimme mit Koloraturen versehen, so werden auch hier in dem Fall, daß nur wenige Töne der Choralmelodie auf die Silbe treffen, diese Töne zu Orgelpunkten ausgestaltet; und wenn dort bei ausgezierterer Liedmelodie die Oberstimme in bezug auf Beweglichkeit relativ wenig über die untere hinausging, so sehen wir auch bei Leonin Choralstilarten, welche zahlreiche Melodietöne enthalten, vorzugsweise in der Weise komponiert, daß diese Töne als Einheitswertnoten angeordnet sind, während die Oberstimme, wie in den übrigen Stellen, eine den Einheitswert zerlegende Koloratur ausführt. Der Unterschied ist, daß in St. Martial die ganze Komposition der einen oder andern Stilart angehört, während Leonin beide Arten innerhalb derselben Choralbearbeitung anwendet; ferner ist innerhalb von Leonins zweiter Methode die rhythmische Differenzierung von Ober- und Unterstimme eine systematischere als im zweiten St. Martial-Stil (vgl. die Beispiele in unserer vorausgreifend zitierten Studie), was gewissermaßen den größeren historischen Abstand zwischen der Entstehung der Choralmelodie und der Gegenstimme symbolisiert. Ein wesentlicher Unterschied ist ferner, daß, während die St. Martial-Schule in ihren Kompositionen mit rhythmischem Text immerhin eine genügende Anzahl von Silben nur je eine Longa gelten ließ (ja, es kommen sogar Kompositionen vor, die in diesem Sinne fast ganz syllabisch sind), eine Leoninische Choralbearbeitung durchweg Melisma oder, genauer, eine Reihe von Melismen ist, was den den Einheitswert ternär teilenden Formeln die Möglichkeit bietet, sich im Rahmen jeder Silbe als wirkliche Rhythmen zu entfalten und rhythmische Perioden zu bilden (vgl. unten S. 551); so führt Leonin eigentlich nur die Melismen der St. Martial-Schule weiter, aber gerade weil dieses Element hier vom syllabischen isoliert ist, kann die Entwicklung innerhalb desselben auf eine höhere Stufe geführt werden.

<sup>1</sup> Bekanntlich kommen diese beiden Grundformeln, zu denen sich noch einige abgeleitete gesellen, nicht nur in der angeführten schematisch-nackten Gestalt vor, sondern sie werden vielfach in kleinere Notenwerte aufgelöst (*fractio modi*). Indessen möchten wir angesichts der entwicklungsgeschichtlich frühen Stellung Leonins nicht annehmen, daß letzterer auf diesem Wege bereits ein großes Stück fortgeschritten war.

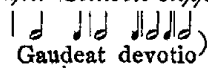
## IV.

Der zweite Hauptmeister der Notre Dame-Schule ist Perotin, der wahrscheinlich zu Ende des 12. Jahrhunderts und noch bis in den Anfang des 13. hinein tätig war. Sein Schaffen auf dem Gebiet der Choralbearbeitung ist uns bereits ein etwas vertrauterer Boden, da einerseits dreistimmige Choralbearbeitungen Perotins (und des Perotinstils) im ersten Faszikel der bekannten Montpellier-Hs. in mensuraler Umschrift vorliegen (wonach bereits Couffemaler, *L'art harmonique aux XII. et XIII. s.*, das Alleluia *Posui adjutorium* publizierte; untergeordnete rhythmische Änderungen sind allerdings in dieser Umschrift nicht ausgeschlossen), andererseits sehr viele von Perotin komponierte Choralbearbeitungsteile in Motettenform gleichfalls in mensuraler Notation überliefert sind. Der Hauptunterschied von Perotins und Leonins Schaffen auf diesem Gebiet betrifft die Partien mit stark melismatischer Choralmelodie. Hier bevorzugt der jüngere Meister besonders die Methode, die Melodienoten in der Grundstimme in ostinaten rhythmischen Gruppen anzuordnen (vgl. hierüber LR und Ludwigs in der Riemann-Festschrift erschienenen Aufsatz: *Die liturgischen Organa Leonins und Perotins*, auch Ludwigs Veröffentlichung „*Musik des Mittelalters usw.*“, ZfM V, sowie wiederum unsere zitierte Studie), wodurch der Sondercharakter der Choralstimme noch besser hervorgehoben erscheint<sup>1</sup>. So stehen sich Leonin und Perotin etwa gegenüber wie die Verkörperung naturhafter Freiheit und rationaler Gebundenheit.

## V.

Die Tätigkeit der Notre Dame-Schule auf dem Gebiet der Komposition mit rhythmischem Text, an der Perotin teil hatte (während ähnliches von Leonin nicht bezeugt ist), zeigt die Entwicklung hier im Vergleich zur St. Martial-Schule um einen bedeutenden Schritt weitergeführt. Es ist, wie wenn sich jetzt die Synthese zwischen der alten Komposition mit rhythmischem Text der St. Martial-Epoche und den durch die Notre Dame-Schule auf dem Gebiet der Choralbearbeitung gemachten Errungenschaften vollzöge.

In erster Linie handelt es sich um die Ersetzung der Zweiteilung des Einheitswertes durch die Dreiteilung. Um uns die Voraussetzungen der Anwendung dieses Systems innerhalb der Komposition mit rhythmischem Text zu vergegenwärtigen, müssen wir uns vor Augen halten, daß eine solche Komposition zum Unterschied von einer Leoninisch-Perotinischen Choralbearbeitung auch Teile enthält, in denen die Silbe

<sup>1</sup> Es waren vorzugsweise derartige Choralbearbeitungsteile, d. h. Teile mit einem melismatischen, rhythmisch fest organisierten Choralbruchstück in der Grundstimme, die zu Motetten wurden, indem man den Oberstimmen einen neuen Text unterlegte (letzterer, der sich der Musik syllabisch anschmiegte, vermählte den musikalischen Teilwert-Rhythmus mit dem dem Versrhythmus eigenen Wechsel von Hebung und Senkung: ). W. Meyer, (*Der Ursprung des Motetts*), der zuerst auf den Zusammenhang zwischen der melismatischen und der syllabisch tertierten Form dieser Teile hinwies, lieferte hiermit zugleich eine neue Handhabe zur Entzifferung der modalen Notation (die andere Handhabe lag darin, daß, wie erwähnt, ganze Perotinische Choralbearbeitungen außer in der modalen, auch in mensuraler Notation vorliegen); denn die betr. Choralbearbeitungsteile sind vielfach sowohl vormensural melismatisch, als mensural in Motettenform überliefert (gewisse rhythmische Änderungen sind allerdings auch bei diesen Umschriften nicht ausgeschlossen).

nur je einen Einheitswert gilt, ja, daß Kompositionen mit rhythmischem Text sogar ausschließlich aus in diesem Sinne syllabischen Teilen bestehen können. Demnach wird sich hier das neue System in zweierlei Form manifestieren. In den Melismen entfalten sich, wie in der Choralbearbeitung, auf Grund dieses Systems eigentliche Rhythmen (d. h. die in Betracht kommenden Formeln, unter denen  $\text{||} \text{♪} \text{||}$  und  $\text{||} \text{♪} \text{||}$  — der erste und zweite Modus. — die hauptsächlichsten sind, dienen als Material zum freien Aufbau rhythmischer Perioden); der Unterschied ist nur, daß hier Unter- und Oberstimme — gewissermaßen in Ausprägung der Tatsache, daß sie einander historisch viel näher stehen als in der Choralbearbeitung — rhythmisch ungefähr auf gleichem Fuße stehen, d. h. es fallen sowohl die ostinaten Grundstimmenformeln (an welches Verfahren höchstens Anklänge vorliegen) als auch die großen Orgelpunkte (welche hier im Zusammenhang der Melismen nur eine untergeordnete Rolle spielen) dahin<sup>1</sup>. Was dagegen die syllabischen Partien betrifft (und diesen möchten wir in diesem Zusammenhang auch solche beizählen, in denen nur gelegentliche kleine Dehnungen von Silben vorliegen), so bildet hier die Silbenschranke ein Hindernis zur freien Entfaltung eigentlicher Teilwertrhythmen; es handelt sich also bloß um eine Neuordnung innerhalb der figurativen Auflösung des Silbenschlags, um eine Neuordnung, die ihrem Ursprung nach als Schärfung der beiden gleichen Teilwerte aufzufassen sein dürfte ( $\text{♪} \text{♪} = \text{♪} \text{♪}$ ; wir glauben Grund zu haben, um hier die zweite Grundformel in den Vordergrund zu stellen).

So besteht in der Komposition mit rhythmischem Text der Notre Dame-Schule ein höchst eigenartiger Kontrast zwischen dem durch den Versrhythmus bestimmten Gang der syllabischen Partien und dem rein musikalischen Rhythmus der Melismen. Wie in St. Martial, und in noch höherem Maße, sehen wir ein feines Unterstreichen der formalen Gliederung durch die Anordnung der Melismen, indem dem wichtigeren Einschnitt das größere Melisma entspricht. Syllabische Partien und Melismen verhalten sich gegenseitig zueinander wie Bild und Rahmen, aber auch wie Spannung und Auslösung<sup>2</sup>.

Als Beispiel führen wir in der Beilage das dreistimmige *Dic Christi veritas an*, das zwar nicht zu den ausdrücklich Perotin zugeschriebenen Stücken gehört, aber allem zufolge von diesem Meister komponiert sein könnte.

Das Stück liegt dreistimmig vor in Wolfenbüttel 677, Florenz Bibl. Laur. plut. 29, cod. 1, Wolfenbüttel 1206 und London, B. M. Egerton 2615, ferner

<sup>1</sup> Also ergibt ein spezieller Vergleich zwischen diesen Melismen und denjenigen der St. Martial-Kompositionen, daß von den beiden St. Martial-Stilrichtungen im wesentlichen die zweite weitergeführt ist, die auf der Voraussetzung einer melismatisch ausgezierten Grundstimme beruht; daß eine schmucklose einstimmige Melodie mit rhythmischem Text durch bloße Oberstimmenkoloratur zur ausgedehnten Komposition würde, kommt nicht mehr vor.

<sup>2</sup> In diesem Zusammenhange sei eine Franco-Stelle erwähnt, die unseres Wissens bisher stets eine, wie wir glauben, irreführende Interpretation gefunden hat. CS I, 130a heißt es: *cum littera et sine (mit und ohne Text) fit discantus in conductis*. Der Begriff des Conductus entspricht hier ungefähr demjenigen der Komposition mit rhythmischem Text der Notre Dame-Schule, und so erscheint es uns naheliegend, den Satz auf das Nebeneinanderbestehen von melismatischen und „Text“-Partien zu beziehen. Hierbei stützen wir uns ferner auf die Aristoteles-Stelle CS I, 269b: *sine littera, ut in neumatibus conductorum* (statt *neuma* finden wir sonst die Bezeichnung *cauda*, die zum Ausdruck bringt, daß das Schlußmelisma die Hauptrolle spielt), sowie auf die Stelle aus der einen Version des J. de Garlandia CS I 177b: *sine littera, ut in caudis vel conductis* (wohl statt: *in caudis conductorum*, vgl. den Ausdruck *conducti caudas habentes* des Anonymus IV, CS I, 360).



in reduzierter zweistimmiger Form in Madrid Bibl. Nac. Hh 167 und einstimmig in zwei Hff. deutscher Provenienz (vgl. LR 39, 98f., 133, 164f., 224, 241f., 267, 320f.). Der Text (außer den beiden LR 98 erwähnten Orten auch bei Delisle, *Annuaire-bulletin de la société de l'histoire de France* 1885, 109 veröffentlicht; am bequemsten zugänglich AH 21, 215) hat drei zu derselben Musik zu singende Strophen und stammt möglicherweise von Philippe de Greve.

Unser Übertragungsversuch beruht auf den drei erstgenannten Hff.<sup>1</sup> Er enthält an Dissonanzen, was sich nicht umgehen ließ, wenn wir der rhythmischen Lesung nicht direkt Gewalt antun wollten; zum Zweck tunlichster Milderung machen wir über den Noten Interpretationsvorschläge, die sich teils auf eine bestimmte Messung der Pfliken beziehen (letztere, die wir als Verzierungsnoten wiedergeben, lassen an sich eine verschiedenartige Lesung zu), teils auf der Möglichkeit eines gewissen Fluktuiierens zwischen zwei Formen der Auflösung der ersten Grundformel beruhen (♩ = ♩♩ oder ♩♩). Im übrigen ist dies-

bezüglich zu bemerken: 1. ein Grund, warum uns diese Zusammenklänge schlechter erscheinen als sie sind, ist unser „griffmäßiges“, klavieristisches Harmoniegefühl, dem ein Zusammendrängen der Stimmen im engsten Raum unangenehm ist; 2. in theoretischen Bewußtsein des Mittelalters gilt die Regel, daß die dritte Stimme, wenn sie mit der ersten dissoniert, dies mit der zweiten nicht tun soll, und um-

gekehrt (CS I, 132b; dies begünstigt die Bildung von Zusammenklängen wie  $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$  oder, wenn wir Stimmenkreuzung voraussetzen,  $\begin{matrix} 5 & 4 \\ 2 & 2 \end{matrix}$  bzw.  $\begin{matrix} 4 \\ 1 \end{matrix}$  bzw.  $\begin{matrix} 5 & 4 \\ 1 & 1 \end{matrix}$ ); 3. praktisch

läßt sich in der Verwendung der Dissonanzen eine weit über diese Schulregeln hinausgehende Logik feststellen, eine Logik, welche durch den Satz des Anonymus II CS I, 311b (*componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter, ut discantus sit per se pulchrior, et ut per ipsas magis consonantias delectemur*) nur ganz allgemein umschrieben wird. — Was die Akzidentalien betrifft, so setzen wir nur die beiden in Wolfenb. 677 notierten, während man in Wirklichkeit wohl auch sonst hin und wieder, besonders zur Vermeidung des Tritonus (*causa necessitatis*; vgl. die Zitate bei J. Wolf, *Gesch. d. Mensuralnotation* I, 111f. u. 115), sowie ferner etwa aus melodischen Gründen (*causa pulchritudinis*) dazu wird gegriffen haben. — In der Darstellung des Rhythmus wären wir gern der von U. Gastoué (*The Musical Quarterly* 1917) gemachten Anregung gefolgt, den Longawert äußerlich als Bestandteil eines größeren „Taktes“ kenntlich zu machen (Gastoué wünscht nicht nur eine dementsprechende Setzung der Taktstriche, sondern auch die Schreibung der Longa als ♩), doch taten wir dies nicht, weil die Art dieser Taktperioden unsrer Ansicht nach im allgemeinen noch einer näheren Untersuchung bedarf (im gegebenen Stück erscheint freilich ein zweischlägiger Rhythmus vollständig durchgeführt).

Außerordentlich fein ist in rhythmisch-quantitativer (d. h. formaler), wie in rhythmisch-qualitativer Hinsicht die Verteilung der Melismen. Das größte von ihnen steht wie üblich am Schlusse, während drei andere, ungefähr gleich große, je am Anfang der drei vierversigen Gruppen der Straphe stehen (wo jedesmal das Versmaß wechselt). Glücklicherweise ist ferner die Art, wie kleinere (zweischlägige) Dehnungen im zweiten, dritten, vierten und elften Vers angewandt sind; die Frage, ob etwa auch die mit NB. bezeichneten weiblichen Endungen im fünften bis achten Vers zu dehnen wären (wobei auf die vorletzte und letzte Silbe je zwei Schläge

<sup>1</sup> Wir verdanken es der Liebenswürdigkeit Fr. Ludwigs, daß wir noch in der Korrektur die Version Florenz (die, wie gewöhnlich, derjenigen von Wolfenb. 1206 näher steht als derjenigen von Wolfenb. 677), sowie den Anfang der Version London mitberücksichtigen konnten.



entfielen), bleibe dahingestellt. Besonders interessant ist in seinem Bau das Schlußmelisma: je eine zwei- bzw. vierschlägige Periode umrahmt dessen Hauptteil, in welchem die (den Stimmen gemeinsamen) Haupteinschnitte diese Gliederung ergeben: 8+8+12+16 (der letztere Teil zerfällt in der Unterstimme in 8+3+5). Ferner ist innerhalb der Melismen die — anscheinend besonders für Perotin charakteristische — thematische Durcharbeitung bemerkenswert, die sich nicht nur auf die einzelnen Stimmen erstreckt, sondern diese miteinander verknüpft und (was selten ist) sogar voneinander abgelegene Teile verbindet (so finden sich Motive des Schlußmelismas schon in der Unterstimme des Dic- und des Vel-Melismas). Diese motivische Verknüpfung der Stimmen, wie auch das rhythmische Zueinandergreifen derselben macht es wahrscheinlich, daß Perotin wenigstens teilweise in den Melismen von der schulmäßigen Methode der sukzessiven Stimmenkomposition abwich und die Stimmen gleichzeitig konzipierte.

Einen im Bereich der Gattung mit rhythmischem Text einzigartigen Fall stellt die mitgeteilte Komposition insofern dar, als die Unterstimme des Schlußmelismas durch Philipp de Greve mit einem neuen, sich dem Rhythmus der Melodie genau anschmiegenden Text ausgestattet wurde, der gleichfalls mehrere Strophen hat (vgl. die zitierten Stellen aus LR). Diesen Text bietet u. a. AH 21, 126; die Melodie dazu steht ebenda S. 216 auf Grund der Hs. London, B. M. Egerton 274 in einer (gemäß Fr. Ludwigs frdl. Mitteilung einige kleinere Ungenauigkeiten enthaltenden) Transskription, die indessen nicht rhythmische Übertragung ist. Wir legen die erste Strophe dieses Textes in kleiner Schrift unter unsere Unterstimme; im Vergleich zu letzterer bietet die Version der genannten Hs. — abgesehen vom Schluß, den wir gesondert nachtragen — nur geringfügige Abweichungen. So ist die Melisma-Unterstimme zum für sich bestehenden Lied geworden.

## VI.

Etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts, also bereits nach dem Verblühen der eigentlichen Notre Dame-Schule sehen wir in Kompositionen mit rhythmischem Text ein neues Verfahren angewandt, indem die Silben selbst ternären Rhythmen unterworfen werden, ähnlich wie es im angeführten Bulla fulminante der Fall ist. Wir möchten auch hier wiederum das Resultat eines Differenzierungsprozesses sehen (Ersetzung des die zweisilbige rhythmische Gruppe ausdrückenden  $\dot{\text{J}} \text{J}$  durch  $\circ \text{J}$  bzw.  $\dot{\text{J}} \text{J}$ ), obgleich innerhalb der Motette (vgl. S. 550, Anm.) Teilwerte ( $\text{J} \text{J}$  bzw.  $\text{J} \text{J}$ ) gelten und solche auch in diesen neuartigen Kompositionen mit rhythmischem Text in der jetzt beginnenden Mensuralnotation geschrieben werden. Mit diesem Verfahren, die Silben gemäß dem ternären System anzuordnen, ging unsrer Gattung übrigens nicht nur die Motette, sondern vermutlich auch das einstimmige Lied voraus<sup>1</sup>. Typische Beispiele für die Anwendung dieser Methode innerhalb der Komposition mit rhythmischem Text bietet die Mehrzahl der „Rondeaux“ von Adam de la Hale, welche übrigens die melismenlose, einfache Geschmacksrichtung verkörpern. Mit dem Sieg dieser Neuerung zeigt sich auch die Gattung der Komposition mit rhythmischem Text von rein musikalischen rhythmischen Elementen vollständig durchdrungen.

<sup>1</sup> Ob die eigentliche Priorität dem einstimmigen Lied oder der Motette gehört, ist vorläufig schwer zu entscheiden. Durch Textierung von Oberstimmen entstandene Motetten kannte jedenfalls bereits das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts. Die Verfechter der auf das einstimmige Lied anzuwendenden syllabischen Modaltheorie möchten über diesen Termin zurückgehen; indessen scheint es, daß sie der Theorie auch Lieder unterwerfen, die sich natürlicher auf Grund des Prinzips der gleichen Silbenscläge (mit gelegentlichen melismatischen Dehnungen) interpretieren lassen.

Beilage.

Dic,

Chris-ti ve-ri-tas, Dic, ca-ra-ra-ri-tas, Dic,

ra-ra ca-ri-tas, U-bi nunc ha-bi-tas?

Aut

in val - le vi - si - o - nis, Aut in thro - no Pha - ra - o - nis, Aut in

al - to cum Ne - ro - ne, Aut in an - tro cum The - o - ne, Vel

in fis - cel - la scir - pe - a Cum Mo - y - se plo - ran - te, Vel

13) 14)

15)

16) 17)

in do - mo Ro - mu - le - a Cum bul - la ful - mi - nan

18)

19) 20) 21)

22)

[Bul - la ful - mi - nan - te, Sub - ju - di - ce to - nan - te Re - o ap - pel -

23)

lan - te, Sen - ten - ti - a gra - van - te Ve - ri - tas sup - pri - mi - tur, Dis -

f? d?

tra - hi - tur Et ven - di - tur, Jus - ti - ti - a pro - stan - te; I - tur et re -

h?









cur - ri - tur Ad cu - ri - am, nee an - te Quid con - se - qui - tur, Quam ex -

u - i - tur qua - dran - ] te? qua - dran - te.

Verzeichnis einiger abweichenden Lesarten.

(W<sub>1</sub> = Hs. Wolfenb. 677, W<sub>2</sub> = Hs. Wolfenb. 1206, F = Hs. Florenz)

- 1) Hs. London: g f e.
- 2) W<sub>2</sub> und F statt f g nur f .
- 3) Statt der drei Noten haben W<sub>2</sub> und F nur .
- 4) Die Plica g fehlt in W<sub>1</sub>.
- 5) W<sub>2</sub> und F statt : .
- 6) F statt a g nur g .
- 7) Wie bei 5).
- 8) Wie bei 3).
- 9) W<sub>2</sub> und F statt nur a .
- 10) W<sub>1</sub> und W<sub>2</sub> statt : .
- 11) Die Plica e fehlt in W<sub>2</sub>.
- 12) W<sub>2</sub> und F statt : .
- 13) Das Erhöhungszeichen fehlt in W<sub>2</sub> und F.
- 14) Das Auflösungszeichen fehlt in W<sub>2</sub> und F.
- 15) W<sub>2</sub> und F statt a h nur h .
- 16) Die Plica a fehlt in W<sub>1</sub>.
- 17) W<sub>2</sub> und F statt nur f g .
- 18) W<sub>1</sub> statt : .

- 19) Die Plica e fehlt in  $\mathbb{W}_1$ .  
 20)  $\mathbb{F}$  hat Plica d:   
 21) Die Plica fehlt in  $\mathbb{F}$ .  
 22)  $\mathbb{W}_1$  statt : e d e h   
 23)  $\mathbb{W}_1$  statt : e d e h a g   
 24) Die Plica e fehlt in  $\mathbb{W}_2$  und  $\mathbb{F}$ .  
 25)  $\mathbb{W}_1$  statt der Pause: e   
 26)  $\mathbb{W}_1$  statt : h a 

## Nachtrag (zu S. 548).

Mit Vergnügen sehen wir soeben, daß A. Michalitschke, *Die Theorie des Modus* (Regensburg 1923), S. 40f., die Bezeichnung „Modusschrift“ vorschlägt und anwendet.

In einem andern Punkt geht der Verfasser dieser geistvollen Schrift mit uns nicht einig (siehe l. c. 107), nämlich in der Interpretation der beiden von uns angeführten *Obington*-Stellen. Nach M. bedeutet das „Vollkommenwerden“ der Longa im Sinne *Obingtons* nicht den Übergang von einer Zweiteilung des Einheitswerts zur Dreiteilung, sondern bloß die Übertragung des Namens longa vom längeren Teilwert des bereits ternär geteilten Einheitswertes, d. h. vom Zweidrittelwert auf den Gesamtwert. Tatsächlich heißt in der älteren Theorie der Zweidrittelwert longa recta (im Gegensatz zur longa ultra mensuram =  $\frac{3}{2}$ ), was darauf deutet, daß ursprünglich der Name longa nur dem längeren Teilwert zukam und der Gesamtwert außerhalb des Gesichtskreises der Theorie blieb. So wäre es im Rahmen des von M. mit so eindringender psychologisch-logischer Schärfe dargelegten Entwicklungsganges der Theorie an und für sich sehr wohl denkbar, daß ein Schriftsteller jenes „Zur Vollkommenheit-Führen“ nur im terminologischen Sinne verstand. Aber im gegebenen Fall scheint uns die reale Deutung naheliegender; d. h. *Obington* wäre sich wirklich der Filiation vom binär geteilten Einheits-Silbenwert der „alten“ Kompositionen mit rhythmischem Text zum ternär teilbaren Gesamtwert der späteren Theorie bewußt gewesen. Speziell möchten wir darauf hinweisen, daß gemäß M.'s Interpretation nicht klar ist, was *Obington* unter metris versteht (selbst wenn man, wie M. es tut, zwischen sic und metris ein ut ergänzt), während metrum in dem Sinne, wie wir es verstehen möchten, auch sonst vorkommt (CS I, 96b: conductus — über diesen Begriff siehe oben S. 551, Anm. — autem est super unum metrum multiplex consonans cantus; hier bedeutet metrum einen metrischen, genauer rhythmischen Text oder ein solches Textschema). Auch ein Analogie-Grund für unsere Auffassung ließe sich anführen, indem *Obington* etwas weiter unten von der brevis, dem Drittelwert, etwas Ähnliches ausfragt: er sei erst binär, dann ternär geteilt worden (*Ob.* drückt sich zwar nicht genau so aus, doch glauben wir dies aus seinen Worten herauslesen zu müssen), was anscheinend durchaus dem historischen Tatbestand entspricht. Indessen möchten wir hiermit die Frage nicht entschieden, sondern nur eine Diskussionsgrundlage aufgestellt haben.

## Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonfäßen des 15. Jahrhunderts

Von

Alfred Drel, Wien

In stilkritischen Untersuchungen, die sich mit mehrstimmigen Kompositionen des 15. Jahrhunderts befassen, erscheint mit Recht das Augenmerk vor allem darauf gerichtet, die kompositionstechnische Faktur der Tonfäße darzulegen, soweit sie aus dem äußeren Notenbilde erkennbar ist. Allein während unsere heutige Notenschrift die Mittel bietet, fast alle maßgebenden Momente auch äußerlich zum Ausdruck zu bringen, ermangelte die Notation früherer Zeiten in mancher Beziehung dieser Fähigkeit. Es bedurfte eines jahrhundertelangen Entwicklungsprozesses, um zu dem Punkte zu gelangen, an dem wir heute halten. Daß auch dieser vielleicht noch nicht den Abschluß bedeutet, darauf deuten die bis in unsere Tage reichenden Versuche hin, „Verbesserungen“ einzuführen<sup>1</sup>. Die Notenschrift ist lediglich Mittel zum Zweck und sucht nur den Erfordernissen der Zeit Rechnung zu tragen, sich ihnen anzupassen. Dadurch gibt sie aber auf der anderen Seite wieder wertvolle Aufschlüsse über die Richtung, in welcher in den einzelnen Stilperioden die Entwicklung der Tonkunst vor sich geht. Allerdings wird die Notenschrift gleichwie die Musiktheorie der inneren Entwicklung der Tonkunst stets um Einiges — manchmal auch um Bedeutendes — „nachhinken“. Man wird sogar vielfach aus dem Vergleiche der Notenschrift einer Stilperiode mit der der vorhergehenden Schlüsse ziehen können über das Verhältnis dieser „vorhergehenden“ Stilperiode zu der ihr wieder vorangehenden.

Das 15. Jahrhundert wird gewöhnlich zusammen mit dem 16. als die Periode der ausgebildeten Mensuralnotation bezeichnet. Der notationsgeschichtliche Weg bis dahin erscheint uns heute als der einer durchaus folgerichtigen Entwicklung; die vorgenommene Erforschung ihrer Einzelercheinungen ermöglicht uns — da wir die nötige Distanz gewonnen haben — die richtige Zusammenfassung größerer Abschnitte nach inneren Gesichtspunkten und damit die Erkenntnis des den äußeren Tatsachen zugrundeliegenden Kernes. Dies aber ermöglicht erst die richtige Einstellung zu den Erscheinungen einer bestimmten Epoche.

Der Vergleich der Hauptphasen in der abendländischen Notation ergibt hinsichtlich des für die vorliegende Untersuchung maßgebenden Gesichtspunktes ungefähr folgendes Bild: Die Neumenschrift läßt anfänglich wohl die Kurven der melodischen Linie erkennen, es läßt sich feststellen, ob eine Bewegung nach auf- oder abwärts stattfindet, oder ob die erreichte Tonhöhe festgehalten wird; allein weder die absolute Tonhöhe kommt in dieser Notation deutlich zum Ausdruck, noch die relative (Größe der Intervalle). Wohl können — wie P. Wagner andeutet — die verschiedenen Formen eines und desselben Zeichens verschiedene Intervalle bezeichnet haben, oder man denke an die byzantinische Notation, in der, wie E. Wellesz dargetan hat, mehrere

<sup>1</sup> Vgl. ihre Behandlung im 2. Bande von Joh. Wolfs Notationskunde.

Zeichen das gleiche Intervall aber verschiedene rhythmische (agogische) Bildungen darstellen; doch ist an der „Tatsache nicht zu rütteln, daß die Neumen in der Verwendung, die sie in den lateinischen Gesangsbüchern gefunden haben, als Ganzes eine tonische Bedeutung so gut wie nicht besitzen oder dieselbe verloren haben<sup>1</sup>. Man kann der Vermutung kaum ausweichen, daß die Neumen auf dem Wege zu den Lateinern ihren konkreten Intervallsinn verloren haben<sup>2</sup>. Ebensovwenig kommt in der Neumenschrift der absolute Dauerwert der einzelnen Töne und Tongruppen oder auch der genaue relative (rhythmische Quantität) zum Ausdruck<sup>3</sup>. Daß diese Mängel schon früh als solche empfunden wurden, dafür zeugen die verschiedenen Versuche, ihnen abzuhelfen, die uns, sei es in einigen wenigen erhaltenen Denkmälern, sei es in theoretischen Schriften der damaligen Zeit überliefert werden. Die Klarstellung der Tonhöhe bezwecken die verschiedenen Buchstabentonschriften<sup>4</sup>, die die Neumenschrift ergänzen oder ersetzen sollten. In rhythmischer Hinsicht sind die sogenannten „Romanus-Buchstaben“<sup>5</sup> bedeutungsvoll, die durch den Neumen beigefügte Buchstaben (c = celeriter, t = trahere, tenere, usw.) die rhythmische Quantität verdeutlichen sollten, zudem aber auch Zusätze zu den Neumen bilden, die das Vertikale in der melodischen Linie deutlich ausdrücken sollen. Durchzusetzen vermochte sich keiner dieser Versuche.

Auch das nächste Stadium der Notenschrift brachte noch keine Änderung hinsichtlich der rhythmischen Deutlichkeit (oder besser Undeutlichkeit) der Zeichen. Die Entwicklung geht vor allem in der Richtung der Diastematik weiter, die durch die Einführung der Linien klargestellt wird. Auch hier wird nicht mit einem Schlage das Ziel erreicht. Je kleiner die Intervalle der Töne sind, die durch die einzelnen Linien bezeichnet werden, desto mehr nähert sich die Notation diastematischer Eindeutigkeit. „Terzenweiser Aufbau des Liniensystems, Vierzahl der Linien, Buchstaben-schlüssel oder Färbung der Linien, diese Elemente zusammengenommen bedeuten die Vollendung der Diastematik und die endgültige Herstellung einer befriedigenden liturgischen Tonschrift“<sup>6</sup>.

Damit war aber in rhythmischer Hinsicht noch nichts gewonnen. Hier bedeutet die Moduslehre den Fortschritt nach der Richtung des Ausdrucks der rhythmischen Quantität im äußeren Notenbilde; die Notwendigkeit dieser Entwicklung der Notenschrift war wohl nicht zuletzt durch die Mehrstimmigkeit gegeben. Auch in diesem Stadium kann man noch nicht davon sprechen, daß jede einzelne Note ihrer äußeren Gestalt nach schon einen bestimmten rhythmischen Dauerwert habe. Erst die Zusammenstellung mehrerer Noten und Notengruppen ergibt deren relativen Dauerwert.

<sup>1</sup> P. Wagner, Einführung in die gregor. Melodien II<sup>2</sup>, 1912, S. 166.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 211.

<sup>3</sup> P. Wagner vertritt allerdings (a. a. D. S. 165) die Ansicht, daß außer der „Zahl der Töne“, „ihrer Gruppierung“ und der „allgemeinen Richtung der Bewegung“ auch der „rhythmische Wert“ der einzelnen Töne in vielen Fällen den neuemierten Aufzeichnungen zu entnehmen sei; dennoch dürfte die Frage der Neumenrhythmik noch nicht endgültig geklärt sein und der Standpunkt auch nicht ohne Berechtigung sein, daß die Neumen in ihrer ursprünglichen Form und vor dem schon frühen Nachlassen der Schreiber in der Genauigkeit durch verschiedene Zeichen für das gleiche Intervall Länge und Kürze anzeigten, nicht aber in genauer relativer Mensur.

<sup>4</sup> Vgl. P. Wagner, a. a. D. Kap. 11, J. Wolf, a. a. D. 1. Abschnitt u. 2. Abschn. Kap. 3.

<sup>5</sup> P. Wagner, a. a. D. S. 233 ff.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 281.



Immerhin liegt aber schon in der Feststellung der *Discantus positio vulgaris*<sup>1</sup>, die *Brevis* gelte 1 *Tempus*, die *longa* 2, der Anfang des langen Prozesses, der über die vollausgebildete *Mensuralnotation* zu unserer Notenschrift führt, in der die Form jeder Note auch schon deren relative Dauer ausdrückt. Der Weg, auf dem sich diese Entwicklung bewegt, ist der, daß die Dauerwertbestimmung auf immer kleinere Notenwerte übergreift und *Ligatur* und *Einzelnote*, aus der Kette losgelöst, eigenwertig werden<sup>2</sup>.

Allein die Entwicklung der Notation auch zur größten Klarheit in rhythmisch quantitativer Hinsicht bedeutet nicht das Endziel. Das nächste Erfordernis ist Klarheit in rhythmisch qualitativer Beziehung. Und bis zu diesem Punkte war die Notenschrift auch im 15. Jahrhundert noch nicht gelangt. Die Entwicklung bis dahin stellt sich — grob betrachtet — als Schematisierung nach verschiedenen Richtungen hin dar. Der Freiheit des Tonsystems zur Zeit der *Neumen* — man denke an die Vierteltonstufen des *Cod. Montpellier*<sup>3</sup> — folgt die Festlegung auf unser heutiges diatonisches Tonsystem. Als nächstes wird nun die rhythmische Quantität ihrer Freiheit beraubt und immer mehr in das Schema der genauen *Mensuration* eingezwängt. Ist dies geschehen, tritt das Stadium der Vereinheitlichung der rhythmischen Qualität zu unserem Takte ein. Die *Freischwebigkeit* der *Akzente*<sup>4</sup> muß der Schematik unseres Taktes weichen. Erst „vom 17. Jahrhundert an tritt die taktische Notation in ihre vollen Rechte, als Begleiterscheinung der Vorherrschaft, der Alleinherrschaft des Taktmaßes“<sup>5</sup>.

Die Frage nach der rhythmischen Qualität ist für Stilperioden, in denen die schweren, betonten Zeiten nicht in regelmäßigen Abständen aufeinanderfolgen, vielleicht eines der heikelsten Probleme der Stilkritik. Einerseits ist es in dieser Hinsicht besonders schwer, uns von Vorurteilen frei zu machen, in denen wir durch *Anerziehung* und *Gewöhnung* befangen sind, andererseits muß man bei derartigen Versuchen über das im äußeren Notenbilde Gegebene hinausgehen. Man kann also nur vom inneren Wesen der Tonsätze ausgehen; seine Erkenntnis ist Voraussetzung. Schon daraus folgt, daß darauf geachtet werden muß, die Einstellung völlig aus dem Stande der damaligen Entwicklung erfolgen zu lassen, dieser ja nicht vorzugreifen.

Die meisten Forscher, die sich mit *Mensuralmusik* befassen, gelangen nach Untersuchung der aus dem äußeren Notenbilde sich ergebenden kompositionstechnischen Fragen schließlich dazu, auch der rhythmischen Qualität näherzutreten, die das Notenbild nicht zum Ausdruck bringt. Es seien hier nur Mesbezügliche Forschungen *Leichtentritts*<sup>6</sup>, *Riemanns*<sup>7</sup>, *Schünemanns*<sup>8</sup> und *Scherings*<sup>9</sup> erwähnt. Die verschiedenen Ansichten,

<sup>1</sup> Coiffemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*.

<sup>2</sup> Die fast unzähligen Merkmale der Entwicklung ab 1250 zeigt J. Wolffs „Geschichte der *Mensuralnotation* . . .“

<sup>3</sup> Vgl. Smelch, *Die Vierteltonstufen des Cod. Montpellier*.

<sup>4</sup> Adler, *Der Stil in der Musik*, I, S. 77.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 137.

<sup>6</sup> *Meisterwerke deutscher Tonkunst*.

<sup>7</sup> *Studien zu J. Wolffs neuem Faaband*, *SJM* X.

<sup>8</sup> *Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik*, *SJM* X, S. 73 ff.

<sup>9</sup> *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, und der Aufsatz: *Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts*, *AM* II, 465 ff.

die in diesen Arbeiten zutage treten, zeigen, wie schwankend noch der Boden ist, auf dem man sich bei derartigen Untersuchungen bewegt. Schering befaßt sich nun in dem erwähnten Aufsätze eingehend mit diesem Problem und setzt sich bei dieser Gelegenheit auch mit den Ansichten der anderen Gelehrten auseinander.

In erster Linie behandelt er allerdings die mehrstimmige Musik des 16. Jahrhunderts; allein er zieht auch das 15. in den Kreis seiner Betrachtungen, wenn er sich z. B. mit dem „Imperitante Octaviano“ der Trienter Codices befaßt<sup>1</sup>. Von den drei Leitsätzen, die er im Laufe seiner Ausführungen aufstellt, ist der erste ohne weiteres anzunehmen: „Das C ist nie Gewähr für immanenten geraden Takt“<sup>2</sup>. Die beiden anderen Leitsätze „sind musikalischer Natur; sie nehmen zunächst nicht den geringsten Bezug auf den Text der Stücke, sondern regeln Bau und Einteilung der Perioden nach der logischen Folgerichtigkeit der Gesamtgliederung. Tun sie dies aber, d. h. erreicht man auf diese Weise eine Taktgliederung, die vom musikalischen Gesichtspunkte ein Entweder—Oder ausschließt, so wird die so gewonnene Form auch die einzige sein müssen, welche der vom Komponisten gewünschten Textunterlegung entspricht“<sup>3</sup>. Soweit Schering. Wenn nun im Folgenden gerade dem Texte als Ausgangspunkt große Bedeutung zugemessen wird, so bedarf dies einiger kurzer Worte der Begründung.

Wie ich an anderer Stelle darzulegen versucht habe<sup>4</sup>, bedeutet die erste niederländische Schule in der Motettkomposition einen bedeutsamen Umschwung gegenüber der Kompositionstechnik, die bis dahin herrschte. Wohl finden sich auch unter den Motetten Dufays und seiner Zeitgenossen Stücke in der typischen Faktur der alten cantus firmus-Arbeit des „Pfundnoten“-Tenors, dem — soweit sich bis jetzt erkennen läßt — freie Gegenstimmen kontrapunktisch hinzugesetzt werden, von denen zumindest die Oberstimme durch ihre lebhaftere rhythmische Bewegung auffällt. Der Weise des cantus firmus sind original stets — wenn auch oft dem Sinne nach verwandte, so doch — vom Texte des mehrstimmigen Ganzen verschiedene Worte eigen. Diese Art von Kompositionstechnik erscheint aber in der erwähnten Komponistenschule fast nur auf solche Stücke beschränkt, deren Texten eine einstimmige originale Weise nicht schon eigen ist. Solche Kompositionen sind z. B. Dufays „Basilissa ergo gaude“<sup>5</sup> oder „Ecclesiae militantis“<sup>6</sup>. Allerdings zeigen solche, nach althergebrachter Weise vertonte Stücke ein hohes Maß der Beherrschung dieser Art von Kompositionstechnik, wie z. B. Dufays „Nuper rosarum“<sup>7</sup> einen verdoppelten cantus firmus.

Die weitaus größte Zahl aller Motetten dieser Zeit ist aber der Kompositionsgattung zuzurechnen, die ich<sup>8</sup> als die des verzierten cantus firmus bezeichnet habe. Die dem Texte des mehrstimmigen Ganzen schon in der einstimmigen Musik eigene Weise — der eigene cantus firmus — wird in verzierter Gestalt in der Regel von

<sup>1</sup> a. a. D. S. 478, nach *DL* VII, S. 1.

<sup>2</sup> a. a. D. S. 471.

<sup>3</sup> a. a. D. S. 471.

<sup>4</sup> Einige Grundformen der Motettkomposition im 15. Jahrhundert. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der *DL*, 7. Bd., S. 49 ff.

<sup>5</sup> *DL* XXVII/1, Bd. 53, S. 30.

<sup>6</sup> Cod. Tr. 87, fol. 85—86 a, 95 b—96 a.

<sup>7</sup> *DL* XXVII/1, Bd. 53, S. 25.

<sup>8</sup> Grundformen . . . S. 54 ff.

der Oberstimme vorgetragen, die anderen werden in der reinen Form dieser Kompositionsgattung auf homophoner, akkordlicher Grundlage als bloß begleitende Nebstimmen hinzugesetzt. Es ist dies ein Vorstadium unseres „Ausharmonisierens“ einer Melodie, wobei allerdings völlig von der Melodie der Oberstimme ausgegangen wird; diese, nicht — wie später — der Baß, bestimmt auch die „Harmonie“, indem die Baßfortschreitung anfänglich vollständig dem Gange der Oberstimme folgt und erst allmählich, zuerst in den Kadenz, Selbständigkeit erlangt. Als Ausgangspunkt für diese Technik ist der Faurlbourdon anzusehen, also hinsichtlich der mehrstimmigen Satzart der diametrale Gegensatz zur bisherigen, kontrapunktischen Schreibweise. Und von dieser Grundlage aus scheint mir ein gangbarer Weg zur Erkenntnis der rhythmischen Qualität in derartigen Kompositionen zu führen.

#### Aus dem Texte gewonnene Kriterien.

Wie Riemann aus den theoretischen Abhandlungen Chiffons und Lionel Powers<sup>1</sup> folgert, wurde der Faurlbourdon ursprünglich derart vorgetragen, daß eine notierte Melodie, auf drei verschiedene Arten (die „sights“) gelesen, die typische Folge von Sextakkorden mit Auseinandertreten in Unteroktav (und Unterquart) am Schlusse der Abschnitte ergab. Als Melodien, welche derart vorgetragen wurden, müssen wir uns wohl weltliche und geistliche Volkslieder und liturgische Weisen, insbesondere Hymnen vorstellen. Daß diese, in ihrer schematischen Gestalt wenig kunstvolle Singart ihre Wurzeln im volkstümlichen Gesange hat, ist mehr als wahrscheinlich. Das Ziel dieser Praxis war ursprünglich kaum darauf gerichtet, die Melodien irgendwie kunstvoll zu „bearbeiten“, sondern vielmehr, sie bloß mit dem reicheren Gewande des Mehrklanges zu umgeben. Irgendeine Veränderung der Melodie lag von vornherein nicht im Wesen des Faurlbourdon. Als Vorlage konnte jede Aufzeichnung eines Liedes oder einer Weise überhaupt dienen. Der Faurlbourdon bestand also anfangs lediglich in der schematischen Hinzufügung zweier Unterstimmen in den Intervallen der Unterquart und Untersext (Okta). Die Originatweise, auch deren Rhythmus, blieb wohl unverändert. Eine Änderung in rhythmischer Hinsicht, welche die Qualität der einzelnen Melodietöne ergriffen hätte, wäre nur in ganz bestimmter, geregelter Weise möglich gewesen, da alle drei Stimmen ihr hätten folgen müssen. Etwas anderes war es nun, wenn der die Oberstimme vortragende Sänger allein melodische Auszierungen anbrachte, die ja nach den Zeugnissen der damaligen Theoretiker nichts Ungewöhnliches waren. In diesem Falle mußte er bloß seinen Vortrag so einrichten, daß die übrigen Sänger in dem Vortrage der unverzierten Unterstimmen nicht gehindert wurden; dies wäre z. B. der Fall gewesen, wenn die Koloraturen keine längere Dauer beanspruchten als die Noten oder Notengruppen, an deren Stelle sie traten. Als nun die Kunstmusik sich des Faurlbourdons bemächtigte, die Komponisten darauf ausgingen, die einfachen Weisen kunstvoll auszuozieren, auf der anderen Seite die Stimmführung allmählich die harten Fesseln der strengen Parallelführung abstreifte, war es nötig geworden, auch Stücke, die in Faurlbourdontechnik geschrieben waren, aufzuzeichnen. Und dies tritt — soweit man dies heute feststellen kann — in größerem Umfange in der ersten niederländischen Schule, bei Dufay und seinen Zeitgenossen, ein.

<sup>1</sup> Geschichte der Musiktheorie . . . 7. Kap.

Mit der Notierung derartiger Sätze war auch wieder in gewissem Sinne eine Schematisierung verbunden: der quantitativ freie Rhythmus der einstimmigen Weisen wurde in die strenge Mensuration gezwängt, die freien Improvisationen der Sänger wichen vorgeschriebenen Verzierungen in genau bestimmten Notenwerten; daß aber die Töne der Originalweise prinzipiell ihre rhythmische Qualität hätten ändern müssen, war durchaus nicht notwendig. Man muß bedenken, daß die Choralweisen damals weit bekannter waren als heute, und eine „falsche Betonung“ gewiß als Verballhornung empfunden worden wäre. Eines trat allerdings ein: bei ausgedehnten Koloraturen wurden neben den Hauptakzent der Originalmelodie ein oder auch mehrere Nebenzente eingefügt. Hält man sich nun vor Augen, daß die Idee dieser Kompositionstechnik im Gegensatz zur alten cantus firmus-Arbeit nicht darin lag, über dem cantus firmus als Grundgerüst ein kunstvolles Gebäude zu errichten, wobei der cantus firmus nur als Untergrund durchschimmern sollte, sondern daß es eben die Melodie des cantus firmus ist, die in besonderer Weise ausgestaltet wird, dabei aber unbedingt im Vordergrund bleibt, so liegt es nahe, zur Lösung fraglicher Probleme in derartigen Kompositionen auf die Originalgestalt des cantus firmus zurückzugehen.

Könnte der Vergleich der Originalweise mit ihrer Gestalt in derartigen mehrstimmigen Tonsätzen zur Klarstellung dieser Kompositionstechnik und insbesondere der Melodiebildung der damaligen Zeit beitragen<sup>1</sup>, so wird auch die Betrachtung der rhythmischen Qualität im cantus firmus vielleicht nicht ganz ungeeignet sein, der Lösung des rhythmischen Problems in der mehrstimmigen Musik der damaligen Zeit etwas näher zu kommen. Mit einem Schlage all die Rätsel zu lösen, die uns die Musik des 15. Jahrhunderts in dieser Hinsicht noch bietet, kann allerdings nicht gelingen und liegt auch gar nicht in der Absicht der vorliegenden Studie; allein vielleicht gelingt es, wenigstens ein kurzes Stück auf einem Pfade vorzubringen, der im Verein mit Versuchen von anderer Seite her schließlich zum angestrebten Ziele führen kann.

Gerade für die Untersuchung der Rhythmik bietet die Kompositionstechnik des verzierten cantus firmus mancherlei Vorteile. Vor allem bedingt die absolute Vorherrschaft der Hauptstimme eine Vereinfachung der Rhythmik des mehrstimmigen Ganzen. Werden mehrere horizontal erfundene Stimmen mit Eigenberechtigung in der alten kontrapunktischen Weise übereinandergestellt, so können die einzelnen Stimmen ihre eigenen Akzentuierungen behalten, die untereinander durchaus verschieden sein können. Diese Komplikation fällt beim verzierten cantus firmus grundsätzlich weg. Der verzierte cantus firmus der Oberstimme herrscht in jeder Beziehung. Ein weiterer Grund, von hier aus den Weg zur rhythmisch-qualitativen Gliederung der mehrstimmigen Musik des 15. Jahrhunderts zu suchen, liegt in der entwicklungsgeschichtlichen Stellung dieser Technik. Gegen die frühere Zeit in sachtechnischer Hinsicht und auch dem Prinzip der vertikalen Schreibweise nach in der Kunstmusik anscheinend ein Novum, bildet diese Stilgattung die Grundlage für die immer mehr dem rein harmonischen Satz sich nähernde Schreibweise der späteren Zeiten; in ihr bildet sich ja der akkordische Satz aus. Denn wenn auch im 16. Jahrhundert Polyphonie und Kontrapunkt in der mehrstimmigen geistlichen Musik ihren Höhepunkt erreichen: vergleicht man kontrapunktische Stücke dieser Zeit mit solchen aus der Zeit vor Dufay,

<sup>1</sup> Näheres darüber siehe: Einige Grundformen . . .

so wird der bedeutsame Unterschied in der Schreibweise klar, den das inzwischen erfolgte Erwachen und Erstarren des harmonischen (vertikalen) Empfindens bewirkte. Denn die „Abklärung des Lonsatzes“ in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts besteht nicht zum geringsten Teile in dem Aufkommen einer Logik der Akkordfolgen trotz Kontrapunkt. Dieser ist nicht mehr rein horizontal, sondern wird immer mehr vertikal orientiert. Und dazu bildet die Technik des verzierten cantus firmus, in der das vertikale Kompositionsprinzip zum erstenmale bewußten Ausdruck findet, die Grundlage. Wie ich schon in der mehrfach erwähnten Studie bemerkte, beruht die Polyphonie der Zeit nach Dufay darauf, daß auf dem Wege der Imitation die reale Mehrstimmigkeit, d. h. eine mit mehreren selbständigen Stimmen, in diese, dem Grundzuge ihres Wesens nach homophone, akkordliche Satztechnik eindringt. Die Untersuchung setzt daher im Anknüpfungspunkte einer neuen Entwicklung ein.

Die Vorherrschaft des verzierten cantus firmus in der Motettenkomposition des 15. Jahrhunderts — insbesondere zur Zeit der ersten niederländischen Schule — bedeutet zugleich eine über das bisher angenommene Maß hinausgehende bedeutsame Stellung des gregorianischen Gesanges in der mehrstimmigen Musik. Während in vielen Lonsätzen freie Melodieerfindung vorzuliegen schien, ergibt sich nunmehr, daß die Melodiebildung in großem Umfange auf einer künstlerisch ausgebildeten Kolorierungstechnik beruht, welcher die liturgischen Weisen zur Grundlage dienen.

Daß der gregorianische Gesang vom Texte und seinen Akzenten stark beeinflusst ist, wurde — sowohl was die Melodik, als auch was die Rhythmik anbelangt — in den grundlegenden Abhandlungen der „Paléographie musicale“<sup>1</sup> nachgewiesen. Dieses Verhältnis von Wort und Ton beim cantus firmus führt nun darauf, auch die ihn verziert enthaltenden mehrstimmigen Kompositionen auf ihren Zusammenhang mit dem Texte hin zu betrachten. Schon in dem erwähnten Werke der Solesmenser Benediktiner wurde bei der Untersuchung von der Psalmodie ausgegangen, als jenem Teile des Chorals, der den Einfluß des Textes am deutlichsten erkennen läßt. Bei der in gewissem Maße analogen Untersuchung der mehrstimmigen Lonsätze empfiehlt es sich nun, in gleicher Weise vorzugehen. Und in der Tat bietet sich in den zahlreichen (62) Magnificat-Kompositionen der Trienter Codices mit ihren ausgedehnten, rein rezitierend gehaltenen Teilen in erster Linie geeignetes Material dar.

Schon der Rhythmus der einzelnen Worte findet durchaus nicht zu übersehenden Ausdruck, soweit es natürlich die Mensuration zuläßt. Beispiele bietet fast jedes Magnificat aus den erwähnten Handschriften. Wie häufig gerade die Werke der größten Meister einer Stilperiode gewisse, der Epoche eigene Merkmale in besonders deutlicher Weise zur Anschauung bringen, so bietet hier das Magnificat sexti toni von Dufay<sup>2</sup> eine ganze Reihe von Belegen hiefür<sup>3</sup>. Man vergleiche z. B. die Stellen:

<sup>1</sup> Bd. 3, 4 und 7.

<sup>2</sup> *DE* VII, S. 169.

<sup>3</sup> Bei Erwähnung dieser Komposition sei auf ein Verschen Th. Werners hingewiesen, der in seiner Studie „Die Magnificat-Kompositionen Adam Weners“ (*AM* II, S. 195 ff.) schreibt, daß in den beiden im VII. Jahrgang der *DE* veröffentlichten Magnificat Dufays wohl das Prinzip der Wiederholung eine große Rolle spiele: „derselbe Satz gilt mit unwesentlichen Veränderungen für zwei, drei oder vier Verse des Textes. Ein Plan, nach dem die Verteilung geschehen könnte, ist nicht erkennbar, da im ersten auf den Satz des „Et exultavit“ die Sätze „Fecit potentiam“ und „Sicut locutus est“ treffen, während im zweiten der „Et exultavit“-Satz noch das „Et misericordia“, das „Esu-

<p>Et ex - ul-ta - vit</p> <p>Et mi - se - ri - cor - di - a</p> <p>Fe - cit po - ten - ti - am</p> <p>Si - cut lo - cu - tus est</p> <p>(Intonation):</p>	<p>oder auch</p> <p>A - - ni - ma</p> <p>sa - lu - ta - ri</p> <p>hu - mi - li - ta - tem</p> <p>po - ten - tes</p> <p>pu - re - rum</p>
--	--

In manchen dieser Bildungen fällt die verhältnismäßig lange Dauer der unbetonten Schlußsilbe auf. Diese immerhin auffällige Erscheinung weist wohl auf denselben Ursprung zurück wie die „mora vocis“ des Choral. Es dürfen daher auch Fälle wie:

an - cil - lae	be - a - tam	I - sra - el	se - mi - ni	pa - trem

nicht verwundern. Wenn auch vielfach die Akzentilbe eines Wortes die längste Dauer erhält, so ist dies doch in der damaligen Zeit noch durchaus nicht unbedingte Regel<sup>1</sup>. Das Prinzip der Übereinstimmung von Betonung und Länge ist in der damaligen Zeit noch nicht zum Durchbruch gelangt; hier zeigt sich ein Durchdringen der verschiedensten Faktoren, deren Klarlegung bisher nicht einmal im Einzelnen gänzlich gelungen ist. Nicht zu übersehen ist endlich auch die Gewohnheit, die erste Note über ihr anscheinend gebührendes Maß hinaus zu verlängern, ein Gebrauch, der schließlich auch der starren Regel Wilhelms des Mönchs zugrunde liegt, im Fauxbourdon sei die erste Note quantitativ zu verdoppeln<sup>2</sup>.

rientes“ und das „Gloria“ trägt“ (a. a. O. S. 200, Anm. 3). Vielleicht hängt diese Ansicht Werners mit der Tatsache zusammen, daß er im Verlaufe seiner ganzen Studie übersieht, daß die von ihm untersuchten Kompositionen — soweit sich dies aus den dort beigegebenen Beispielen usw. entnehmen läßt — die Psalmodie in verzierter Gestalt ganz durchführen (verzierter cantus firmus) und nicht nur durch gemeinsame Motive Beziehungen hergestellt werden. In dem Magnificat Dufays liegt der Fall so, daß im ersten fünf verschiedene Bearbeitungen der Psalmodie vorliegen, im zweiten vier. Die erste Fassung wird nun jedesmal nur dem ersten Verse zugeteilt, die andern werden der Reihe nach solange wiederholt, bis die Komposition zu Ende ist. Bezeichnet man die verschiedenen Bearbeitungen der gleichen psalmoidischen Formel mit Zahlen, so ergibt sich in dem einen Falle die Folge: I II III IV V II III IV V II III IV, im zweiten 1 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3. In Cod. Tr. them. Kat. Nr. 1042 liegt übrigens Dufays „Magnificat sexti toni“ ohne Autorangabe nochmals vor, doch sind nur die geradzahligen Verse notiert; es diente also zum wechselweisen Vortrag mit dem einstimmigen Choral. Für diese Komposition ergibt sich natürlich die Folge II IV II IV II IV; Es folgt dann noch ein „Sicut erat“, das mit der Bemerkung „vel sic“ die Fassung III bringt.

<sup>1</sup> Die Solesmenser Theorie, die für die „a cappella-Periode“ ebenso wie im Choral für den Akzent die Kürze, für die Senkung die Länge beansprucht, lehnt schon Schünemann (SMG X, S. 101, Anm. 6) ab.

<sup>2</sup> „Nota, quod prima nota cantus firmi, quamquam sit sola, debet esse duplicata, hoc est debet valere duas de aliis notulis“ (Aidler, Studie j. Gesch. d. Harmonie, Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss., Wien, phil.-hist. Klasse: Bd. 98 [1881], S. 797).

Beim Betrachten des Gesamtbildes derartiger Tonfäße fällt vor allem ins Auge, daß häufig der ganze rezitierend gehaltene Abschnitt (Vers) sich nicht in irgend eine Anzahl von Perfectionen einteilen läßt, sondern daß sich überzählige Noten ergeben:

Magnificat, them. Kat. Nr. 171:

tres no - - stros

Si - cut lo - co - tus est ad pa - tres no - - stros Ab - ra - ham et

e - ius in sae - cu - la.

se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

(: 23 Semibr. + Schlußlga.)

Magnificat Nr. 1307:

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - - -

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - - - nis (b)

E - su - ri - en - - tes im - ple - vit bo - - - -

nis et di - vi - tes di - mi - - sit

et di - vi - - - tes

nis et di - vi - tes di - mi - - - - -

NB! (# #)

in - - - a - - - nes

di - mi - sit in - a - - - - nes

sit in - a - - - - - nes

Es ist dies wieder neues Beweismaterial für die Tatsache, daß Mensur und Takt ihrem Wesen nach miteinander nichts zu tun haben, wenn es auch vorkommen kann, und auch tatsächlich vorkommt, daß Übereinstimmung vorliegt; denn „in jeder Stilperiode gibt es taktische Kompositionen“<sup>1</sup>. Allein dieses Zusammentreffen ist dann nicht im Wesen der Mensur begründet<sup>2</sup>.

Wie der Text das Notenbild beeinflussen kann, ja bestimmt, zeigt z. B. der Vergleich der einzelnen Verse im Maginfiat Cod. Tr. them. Kat. Nr. 167:

Intonation.

V. 2.

V. 4.

V. 6.

V. 8.

V. 10.

V. 12.

<sup>1</sup> Adler, Stil I, S. 74.

<sup>2</sup> Schönemann bezeichnet (SMB X, S. 96) die „vom Irdischen ganz losgelöste“ Rhythmik der Mensuralmusik als rein musikalisch. Das taktische Prinzip hat als erste Stätte seiner Auswirkung in der Kunstmusik anscheinend textlose (Instrumental-)Stücke, sowie Tanzlieder, also Werke jener Stilgattungen, in denen dem rein musikalischen Moment breiter Spielraum eingeräumt ist, der Text für die musikalische Gestaltung gar nicht oder nur in Unterordnung unter ein musikalisches Metrum in Betracht kommt. Ob man daher nicht gerade die auf der Freischwebigkeit der Akzente beruhende Rhythmik der textierten Mensuralmusik nicht als rein musikalisch, sondern vielmehr als textlich orientiert bezeichnen müßte, wäre zu bedenken.



V. 2. ( # # # )

in De - o sa-lu - - ta - ri me - - o

V. 4.

et san - ctum no - men e - - ius

V. 6.

dis-per - sit su-perbos men-te cor - dis su - - i

V. 8.

et di - vi - - tes di - mi-sit in - a - - nes

V. 10.

Ab-raham et se-mi - - ni e-ius in sae - cu - la

V. 12.

et in sae-cu - - la saecu - lo - rum A - - men

Dem ersten Akzent nach der Intonation gehen in den einzelnen Versen im Ganzen zwei oder drei Silben voraus. Stets wird mit dem Eintritt des ersten Akzentes die begleitende Sert durch die Oktave ersetzt. Die nicht mehr zur Intonation gehörige, allenfalls vorangehende unbetonte Silbe wird in der Regel durch Teilung der letzten Note der Intonation untergebracht (Vers 6, 8, 10). Nur in Vers 2 erscheint der Intonation eine unbetonte Semibrevis angefügt, die aber auch, dem unbetonten Charakter der ihr zugehörigen Silbe entsprechend, in der Unterstimme die Sert aufweist. In der Rezitation wird nun mit der Begleitung durch Sert und Oktav abgewechselt, und es ist wohl kein Zufall, daß in der Regel (außer in Vers 2) die dem Eintritt der Mediante vorhergehende Silbe in der Unterstimme die Sert aufweist. Die Ausnahme im zweiten Vers erklärt sich dadurch, daß dem ersten Akzent der Rezitation nur mehr eine Silbe folgt, die für die Rezitation angewendete Silbenlänge hier in der Regel die Minima ist<sup>1</sup>, die Änderung des begleitenden Tones aber in nicht kürzeren Abständen erfolgt als in Semibreven. Aus diesem schematischen Prinzip in diesem Tonstücke ergeben sich aber auch wieder Inkonssequenzen hinsichtlich der

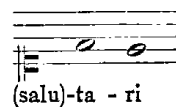
<sup>1</sup> Daß die Intonation sich stets in Semibreven bewegt, ist hierfür irrelevant, da sie als solche und als Anfang eine Gewichtsverstärkung durch Dehnung rechtfertigt.

Oktavbegleitung der betonten Silben. In Vers 4 entfallen auf die Rezitation sechs Silben. Bei Durchführung der Minima als Silbeneinheit ergäbe sich daher:

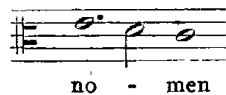


dann ginge aber dem Eintritt der Mediante die Oktave voraus. Es muß daher eine Erweiterung von drei auf vier Semibreven erfolgen. Am geeignetsten erscheint dafür vor allem der erste Akzent und naturgemäß erübrigt sich sodann für die letzte Silbe ebenfalls eine Semibrevis (*mora vocis*). Dadurch kommt aber die Akzentrhythmik — wie es dieser Vers zeigt — in Widerspruch zur musikalischen, die gleichsam die Herrschaft an sich reißt. Die Dehnung von Schlußsilben ist ja — wie schon oben erwähnt wurde — nichts Auffallendes. In Vers 8 ergibt sich die Dehnung der unbetonten Silbe ganz ungezwungen aus der Anzahl der vorhandenen Silben und der Forderung nach der Untersert. Der zwölfte Vers ist im Ganzen gedehnt, die Silbeneinheit bildet die Semibrevis; textliche (*Doxologie*) und musikalische Ursachen (*Schlußsteigerung*) mögen zugrunde liegen. Deutlich zeigt sich auch der textliche Einfluß in der Mediante im Einschube des *e* im zweiten, vierten und sechsten Vers. Auch die zweite Hälfte der Verse zeugt wieder von dem in dieser Komposition vorhandenen Streben, die Rezitation auf der *Repercussa* mit der Sert in der Unterstimme zu beenden. Die erste Silbe, die den Rezitationston verläßt, ist in der Regel betont, so daß wieder bei der vorhergehenden (unbetonten) Sertbegleitung und Fehlen der Betonung zusammenfallen. Vers 4 und 8 bilden Ausnahmen. Im ersten Falle zwingt wieder die Anzahl der Silben zu einer Abweichung. Da die Mediante mit dem durch die Oktave begleiteten Rezitationston schließt, setzt die zweite Vershälfte mit der Sert ein. Will man die drei Silben, die auf den Rezitationston entfallen, nicht in Semibreven vortragen — dies hätte aber eine durch nichts gerechtfertigte Hervorhebung derselben zur Folge — so bleibt stets für die dritte Silbe die Oktave als Begleitung. Da aber der Rezitationston am Schlusse mit der Sert zu begleiten ist, wird der Ausweg gewählt, die Melodie zu ändern, indem die betonte Silbe „no(-men)“ noch auf dem mit der Sert begleiteten Rezitationston einsetzt, das sonst betonte *f* aber durch Verkürzung zum bloßen Durchgang gewandelt wird. Den zweiten Ausnahmefall bildet Vers 8. Es ist dies das einzige Mal, wo die Rezitation mit der Oktave in der Unterstimme endet; allein hier handelt es sich um eine betonte Silbe. Bemerkenswert ist, wie in diesem Verse, im Gegensatz zu den übrigen, die Anfangsnote der zweiten Hälfte zur Semibrevis wird, wohl deshalb, um den Oktaveinsatz mit dem Akzent zusammentreffen zu lassen. Die Melodiegestaltung nach dem Verlassen der Rezitation läßt sich vielleicht auf folgende Art erklären:

2. Vers (reine Form):



4. Vers (s. oben):



## 6. Vers (Festhalten des Rhythmus aus Vers 4):

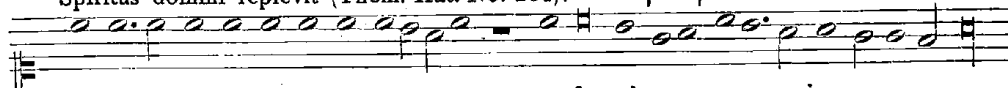


Dies wird dann in Vers 8 und 10 beibehalten, aber erst in Vers 10 die Ausstattung der eingeschobenen Note mit einer eigenen Silbe vorgenommen. Vers 12 zeigt wieder die reine Form.

Damit soll nun durchaus nicht die Allgemeingültigkeit der besonderen, in dieser Komposition zur Anwendung kommenden Prinzipien behauptet sein. Die allgemeine Tatsache der Einflußnahme des Textes, für die sie ein Beispiel bietet, kommt eben in dieser Komposition auf die dargelegte Art zur Auswirkung. Wie schon erwähnt wurde, treten häufig Diskrepanzen zwischen textlichem und musikalischem Rhythmus auf, aber die überaus große Zahl von Fällen, in denen offensichtlich mehr als zufällige Übereinstimmung herrscht, zwingt dazu, bewußte Zusammenhänge anzunehmen.

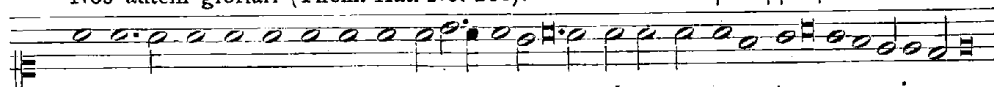
Nicht nur in Magnificat-Kompositionen tritt dieses Anschmiegen an den Textrhythmus zutage; man braucht nur irgendwelche andere Tonfäße mit psalmodischen Zeilen heranzuziehen, um der gleichen Erscheinung zu begegnen. So z. B. Introitus-Verse:

Spiritus domini replevit (Them. Kat. No. 261):





Exurgat deus: et fu-gi-ant qui o-de-runt e - um a fa - ci-e e - ius.

Nos autem gloriari (Them. Kat. No. 281):



Deus misereatur: Il-lu-mi-net vul-tum su-um su-per nos et mi-se-re-a - tur me - i.

Derartige Beispiele lassen sich fast beliebig vermehren, ergeben aber im allgemeinen Bilde nichts wesentlich von dem Gesagten Verschiedenes.

Die Zusammenhänge zwischen der Rhythmik des mehrstimmigen Tonfäßes und den Akzenten liegen in derartigen, rezitierenden Kompositionen oder Kompositionsteilen ziemlich offen zutage. Etwas heikler ist die Betrachtung von Tonstücken, deren liturgischer cantus firmus den komplizierteren Stufen der Psalmodie oder dieser überhaupt nicht mehr angehört. Auch hier muß natürlich wieder von einfachsten Gebilden ausgegangen werden. Von drei Vertonungen des Introitus „In medio ecclesiae“, die die Trienter Codices unter them. Kat. Nr. 326, 825 und 1372<sup>1</sup> enthalten, beschränkt sich die letztangeführte auf primitive Faurbourdonbegleitung der nur wenig verzierten liturgischen Weise. Die (allenfalls zu ergänzende) Mittelstimme ist nicht notiert. Auch hier ist die Durchführung einer Mensur mit Taktbedeutung nicht möglich. Daß semeiographisch tempus perfectum herrscht — in der Handschrift ist kein Mensurzeichen vorgeschrieben — ergibt sich daraus, daß die im Tenor vorkommende Ligatur  aus Konfodanzgründen notwendig die Übertragung  erfordert. Daß aber dieses tempus perfectum unmöglich taktische Bedeutung haben

<sup>1</sup> Die den Trienter Codices entnommenen, in der vorliegenden Studie herangezogenen, jedoch noch nicht edierten Kompositionen sollen in einer weiteren Auswahl aus diesen Handschriften zur Publikation gelangen, die ich im Auftrage der leitenden Kommission der DLS vorbereite.

kann, ergibt sich aus dem bei tripeltaktiger Übertragung resultierenden Kadenzschluß bei „aperuit“ (s. u.). Die gleiche rhythmisch unrichtige Form ergäbe sich bei allen folgenden Kadenzen bis zum Abschluß vor dem Vers. Als Silbeneinheit ergibt sich die Semibrevis. Bedenkt man, daß hier nichts anderes vorliegt, als ein Vortrag der in geringfügiger Weise dem Figuralgesang angepaßten liturgischen Melodie mit hinzugefügter, durchaus akzessorischen Charakter tragender Begleitung, so liegt der Versuch nahe, die Rhythmik der gregorianischen Weise heranzuziehen, insbesondere, da eine taktische Lösung musikalisch nicht möglich ist. Für die Rhythmik der Choralweise dieses Introitus liegt Mocquereaus treffliche Studie<sup>1</sup> vor. Die Frage nach der Quantität der einzelnen Choralnoten und =Notengruppen bleibt hier völlig außer Betracht, da sie in der vorliegenden Mensuration schon schematisiert sind. Die Überstellung der akzentischen Zeichen in Mocquereaus Tabelle II über den mehrstimmigen Tonsatz ergibt folgendes Bild:

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a lower accompaniment line. Above the vocal lines, there are rhythmic markings consisting of horizontal lines with flags, indicating the placement of accents. The Latin text is written below the notes, with hyphens indicating syllable boundaries. The text is: "In me-di-o ec-cle - - si - ae a - pe - ru - it os e - ius et im - ple - vit e - - um do - mi - nus spi - ri-tu sa - pi - en - - ti - - - ae et in - tel - lec - tus sto - lam glo-ri - - ae in-du-it e - - um".

Setzt man vor jede derart gewonnene Akzentnote einen Taktstrich, so erscheint das Notenbild wohl dem an taktische Gliederung gewöhnten Auge durchaus befremdlich; allein einerseits die Tatsache, daß Mensur und Takt miteinander nichts zu tun haben, andererseits die Erkenntnis des Wesens derartiger Tonsätze in kompositionstechnischer Hinsicht, sprechen unbedingt für eine derartige Lesung. Ob sie damit auch für den praktischen Vortrag durch die Sänger unserer Zeit geeignet ist, ist wieder eine andere

<sup>1</sup> Monographies grégoriennes. I. L'Introit „In medio“. Tournai 1910.

Frage, nämlich eine des Könnens. Vorläufig handelt es sich bloß darum, die dem Lonsäße innewohnende Rhythmik überhaupt zu erkennen. Wie im Choral jede einzelne Note ihren ictus besitzt, der aber in Ligaturen und Notengruppen hinter dem einer ihrer Noten, dem Gruppenakzent, verschwindet, dieser sich aber wieder dem der Worte und dann wieder der kleineren und größeren Glieder des Ganzen unterordnet, so muß im Prinzip auch hier jeder Silbeneinheit — im vorliegenden Beispiel jeder Semibrevis — ein bestimmter Betonungswert zuerkannt werden, der aber völlig hinter dem Wortakzent, d. h. dem Akzent der diesem entsprechenden Note verschwindet und nur insoweit zur Geltung kommt, als Unterteilungen dieses Einheitsmaßes, insbesondere Synkopierungen auftauchen, oder außerhalb des Textes liegende Einflüsse dies notwendig bedingen. Insofern besteht — wenn man der Lehre der Solesmenser Forscher folgt — ein bedeutsamer Unterschied zwischen der Rhythmik in derartigen, wenn auch dem oratorischen Prinzip unterliegenden Stücken und im gregorianischen Gesange (abgesehen von der strengen Dauerwertbestimmung der einzelnen Töne): das Einheitsmaß, also z. B. die Semibrevis als Silbenmaß, ist teilbar. Das Ebenmaß des Chorals, der bei größter Freiheit in rhythmisch qualitativer Hinsicht keine wesentliche Störung im ruhigen rhythmischen Flusse kennt, geht in dieser figuralen Bearbeitung seiner Weisen, mögen sie sich auch noch so sehr der originalen Gestalt anzuschließen suchen, verloren. Die der Figuralmusik eigentümlichen Gestaltungen mit ihren Tönen von wesentlich verschiedener, gegeneinander genau abgegrenzter Dauer bringen insbesondere durch Synkopierungen Widerstände gegen das gleichmäßige Fortfließen der rhythmischen Einheit mit sich, die dem gregorianischen Choral durchaus fremd sind. Für die Beurteilung und Erfassung dieser Erscheinungen sind nun allerdings rein musikalische Gesichtspunkte maßgebend. Sie leben gleichsam ihr eigenes, vom Text unabhängiges Leben, jedoch unter Einfügung in die durch den Text, bzw. durch die textlich orientierte Rhythmik des cantus firmus gegebene Akzentordnung.

#### Musikalische Kriterien.

In rein musikalischer Hinsicht wurde mit Recht schon von Riemann und Schering in den mehrfach erwähnten Arbeiten zur Feststellung der rhythmischen Qualität auf die Wiederholung und Sequenz hingewiesen, deren Glieder die gleiche „Stellung im Takte“<sup>1</sup> zu erhalten hätten. Vielleicht läßt sich dies in der Form ausdrücken, daß mit Rücksicht darauf, daß zum Wesen eines melodischen Gedankens auch die rhythmische Qualität seiner Noten zu zählen ist, und daß ohne besonderen Grund eine wesentliche Änderung des Gedankens bei seinem Wiederauftreten nicht anzunehmen ist, die qualitativ gleiche Rhythmisierung derartiger Bildungen — mag man sie nun durch Taktstriche oder irgendwie anders zum Ausdruck bringen — eine Grundregel bei der Untersuchung mehrstimmiger Kompositionen dieser Zeit bildet. Allerdings wird durch eine derartige Behandlung von Wiederholungen und Sequenzen durchaus nicht ein unserem Takte entsprechendes Notenbild gewonnen, da sowohl Abstand der einzelnen Glieder, als auch ihr Umfang von unserer Drei- oder Vierzeitigkeit des Taktes ganz verschieden sein können. Die Rhythmik im „Qui tollis“ der Messe „Je ne demande“ von Obrecht, die Schering aus der Notierung des cantus firmus

<sup>1</sup> Schering, a. a. O. S. 470.

herleitet<sup>1</sup>, zeigt in der Oberstimme die Sequenzierung eines Fünfzeiters. Eine ähnliche Bildung weist das „Esurientes“ des Magnificat Cod. Tr., them. Kat. Nr. 605 auf:



Auch hier tritt zweifellos fünfzeitiges Maß auf.

Die auf mehrere Stimmen verteilte Wiederholung bietet für die Erfassung der Rhythmik oft bedeutende Schwierigkeiten, so gleich in dem angeführten Beispiel, wo die sequenzierte Figur vom Tenor im Abstände von zwei Zählzeiten gebracht und auch sequenziert wird. Inwieweit von einer alle Stimmen beherrschenden Gesamtrhythmik derartiger imitierender Tonfolge gesprochen werden kann, bedarf wieder eigener Untersuchungen, zu denen die Betrachtung der einfachen Stücke in der Kompositionstechnik des verzierten cantus firmus erst den Grund legen muß.

Es gibt also das Melodische allein auch abgesehen vom Texte manchmal Anhaltspunkte für die innewohnende Rhythmik; allein, solange eingehende Untersuchungen über den Zusammenhang zwischen Akzentik und melodischer Linienführung fehlen, kann aus dem rein Melodischen allein die rhythmische Qualität nur in den seltensten Fällen erkannt werden. Die Melodiebildung des 15. Jahrhunderts ist noch viel zu wenig erforscht, um außer in solchen Fällen, wo Wiederholung oder Sequenzierung dafür Anhaltspunkte geben, mit irgendwelcher Sicherheit aus rein musikalisch-melodischen Gesichtspunkten heraus Motive und deren Abgrenzung feststellen zu können.

Für die Ableitung der rhythmischen Qualität aus dem rein Musikalischen ergibt sich aber noch ein zweites, in seiner Bedeutung vielfach über die Sequenz gestelltes Moment: die Kadenz.

In den bisher vorliegenden Untersuchungen zur Frage der Rhythmik steht sie an erster Stelle. Nach Riemann, der in seiner schon zitierten Studie „aus der motivischen Zeichnung des Stückes selbst dessen rhythmische Natur im Detail zu ergründen“<sup>2</sup> sucht, „sind vor allem als wichtigstes Hilfsmittel die Klauseln ins Auge zu fassen“<sup>3</sup>. Schering schreibt: „Von ausschlaggebender Bedeutung sind die Kadenzen, ohne welche diese Musik keine Zeile bestreiten kann. Kadenzen bedeuten nicht nur harmonische Ruhepunkte, sondern zugleich metrische Einschnitte von besonderer Wichtigkeit, die dem Großrhythmus dieselbe Gliederung geben, wie die Motiven dem Kleinrhythmus . . . Solche Schwerpunkte, in denen die innere Kraftentladung eines Tonzuges vorübergehend zum Abschlusse kommt, durch Ansetzen eines Taktstriches vor dem Fallen in den Kadenzakkord Auge und Auffassung bemerkbar zu machen, kann gewiß nicht als Willkür ausgelegt werden“<sup>4</sup>. Zweifellos bildet die Kadenz das vorzüglichste, rein musikalische Interpunktionszeichen. Für Kompositionen der hier be-

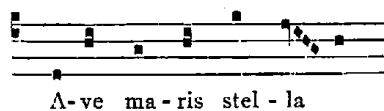
<sup>1</sup> Ebenda, S. 475.

<sup>2</sup> *SMG* X, S. 123.

<sup>3</sup> ebenda.

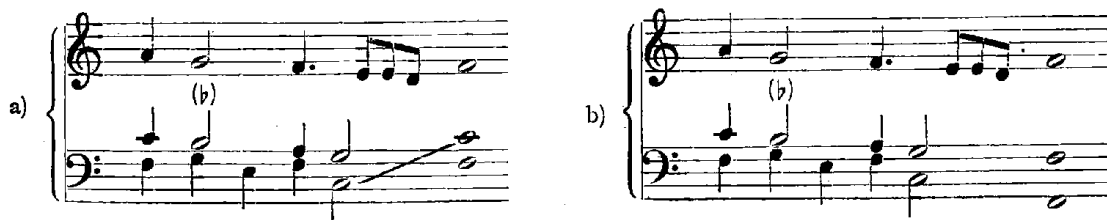
<sup>4</sup> a. a. D., S. 470.

handelten Art ist aber vor allem wieder die Frage des Verhältnisses der Figural-  
kadenzen zum Texte maßgebend. Dem cantus firmus gegenüber treten die Kadenzen  
in viel größerer Zahl auf<sup>1</sup>. Wenn es auch vielfach vorkommt, daß sogar innerhalb  
einzelner Worte — z. B. am Ende der einzelnen Glieder eines einer Silbe zugeteilten  
mehrgliedrigen Melismas — abkadenziert wird, so ist doch der hauptsächlichste für  
Kadenzen in Betracht kommende Platz der Abschluß einer Distinctio oder eines kleineren  
Abschnittes der liturgischen Melodie, also der Schluß eines Gedankens, zumindest  
eines Wortes. Zur Choralkadenz, die demgemäß stets mit einer Figuralkadenz im  
mehrstimmigen Satz zusammentrifft, ist das Verhältnis derart, daß die Figuralkadenz  
meist nicht einfach an ihre Stelle tritt, sondern ihr angefügt wird. Die melodische  
Kadenz des Chorals wird in der mehrstimmigen Musik nicht mehr eigentlich als solche  
empfunden, zum Abschluß gehört die akkordlich fundierte Figuralkadenz. Dadurch  
erhält aber die Schlußsilbe eine besondere quantitative Ausgestaltung. Diese Anhäu-  
fung von Tonmaterial kann aber an sich nicht genügen, die rhythmische Qualität des  
Wortakzentes wesentlich zu beeinflussen. Es sei hier wieder auf den gregorianischen  
Choral hingewiesen, wo häufig zweifellos unbetonte Silben größere Melismen auf-  
weisen. Eine der bekanntesten Stellen ist der Anfang des Marienhymnus:



der bekanntlich in der nachmittelalterlichen Choralverbildung in der Weise umgestaltet  
wurde, daß die vier ersten Noten des Melismas über der Schlußsilbe mit der vor-  
hergehenden Note zusammengezogen und der Akzentilbe zugewiesen wurden. Ob das  
auch in dieser Erscheinung zutage tretende Prinzip der Vereinigung von rhythmischer  
Qualität und tonlicher Quantität mit dem Erstarken des Taktgefühles zusammen-  
hängt, sei hier nicht weiter untersucht; allein die Betrachtung von Kompositionen des  
15. Jahrhunderts zeigt deutlich, daß es in der damaligen Zeit in der mehrstimmigen  
Musik noch nicht zum Durchbruch gelangt war. Dauer der Note und Qualität der  
Silbe gehen zwar oft parallel, aber die letztere steht im Vordergrund, quantitative  
Verhältnisse der Noten vermögen nicht „falsche Betonungen“ hervorzurufen, die Text-  
akzentuierung ist das primäre.

Die Hauptwirkung der Kadenz liegt in ihren qualitativen Eigenschaften. Daß  
die mit dem Einfallen in den Schlußakkord der Kadenz verbundene Gewichtswirkung  
schon in der damaligen Zeit bis zu einem gewissen Grade empfunden wurde, zeigt  
der Vergleich der beiden bekannten Kadenztypen nach dem Aufgeben der reinen faux-  
bourdonkadenz:



<sup>1</sup> Vgl. Einige Grundformen ... DZ, Beiheft VII, S. 58.

Der erste Typus (a) zeigt den Oktavsprung des Kontratenors, während der Tenor noch den althergebrachten melodischen Finalschrift von der Obersekund zur Finalis macht; er zeugt von der rein affordlichen Empfindung der Schluß-(Gewichts-)wirkung in der Aufeinanderfolge der über der Dominante und Tonika aufgebauten Akkorde, ohne daß eine harmonische Beziehung der einzelnen Töne zueinander in der Führung der Stimmen zum Ausdruck käme. Anders im zweiten Typus (b). Der in der tiefsten Stimme auftretende Schritt: Dominante-Tonika zeigt, daß die Bassöne zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dies beinhaltet das Aufkommen einer — wenn auch nicht theoretisch erfaßten, so doch praktisch tatsächlich und bewußt angewendeten Logik in der Aufeinanderfolge von Akkorden.

Und gerade die Kadenzen mit ihren schwergewichtigen Schlußakkorden bilden vielleicht den Ausgangspunkt für den Kampf des rein akzentischen Betonungsprinzips mit dem schematischer, musikalischer Gewichtsrelationen. Je näher man der taktischen Periode in der Entwicklung der Kunstmusik kommt, desto mehr geraten diese Prinzipie in Widerstreit, der mit dem Siege des Gewichtsprinzips endigt, wie der Blick in eine beliebige Komposition der späteren Zeit dartut. Der schwere Taktteil hat den Akzent an sich gerissen; sollen leichte Taktteile betont werden, muß dies besonders angezeigt werden. Vom Standpunkte der nachfolgenden Zeit aus betrachtet, erscheint es ganz begreiflich, wenn die Kadenz als Hauptkriterium für rhythmische Qualität angesehen wird, allein betrachtet man die Tonsätze mit verziertem cantus firmus im Lichte ihrer entwicklungsgeschichtlichen Stellung, so muß man diese rein musikalischen Schwergewichtspunkte vorerst hinter die Akzente des cantus firmus, in zweite Linie, rücken. Deutlich zeigt sich dies in den zahlreichen Fällen, wo die Figuralkadenz die melodische Choralkadenz nicht bloß ausziert, sondern ihrer Schlußnote als Anhang angefügt wird. Vgl. z. B. *DL* XXVII/1, S. 87, Pange lingua Nr. 5:

Cantus firmus.

In derartigen Fällen bedeutet die Figuralkadenz mit ihren stereotypen melodischen Wendungen eigentlich nicht mehr Bewegung, sie erscheint mehr als ein Ausklingen des lebendigen Zuges der Melodie. Wenn auch mit dem Fortschreiten des affordlichen Empfindens das Gewichtsverhältnis der Akkorde zu einem Betonen der schweren führt, so muß man in dieser Frühzeit affordischer Musik mit der Wertung derartiger Nebenakzente äußerst vorsichtig sein. Die Verdrängung des in den hier behandelten Kompositionen herrschenden Akzentprinzips durch das Gewichtsprinzip ist erst das Ende eines langen Kampfes, der weit über die Zeit der Trienter Codices hinausreicht, erst viel später seinen Abschluß gefunden hat. Denn wenn auch schon im Choral Ausnahmen zu finden sind — man vergleiche in dem erwähnten *Introitus* „In medio“ die Stelle (nach Mocquereau):





— so kann man wenigstens für ihn doch die Allgemeingeltung des textlichen Akzentprinzips füglich nicht in Frage stellen.

Trotzdem darf man aber die Bedeutung der Kadenzten für die rhythmische Qualität auch der damaligen Zeit nicht unterschätzen. Einerseits bedingt die Ausdehnung, welche die Choralmelodie durch die Verzierung erfährt, — wie schon erwähnt — das Auftreten von Nebenaakzenten, und in dieser Hinsicht sind wohl die Kadenzten als die hervortretendsten musikalischen Gliederungspunkte mit an erster Stelle maßgebend, andererseits weisen die Kadenzten auf die Möglichkeit hin, weitere rhythmische Qualitätspunkte auf rein musikalischem Wege aus dem Gefüge des mehrstimmigen Tonsatzes herauszulösen. Wie schon gesagt wurde, deuten die Kadenzten darauf hin, daß gewisse Akkordfolgen schon damals als schlußfähig, schlußbildend empfunden wurden. Die Lehren der Theoretiker über die Dissonanzbehandlung zeigen, daß schon damals unsere heutigen Begriffe von vorbereiteter und durchgehender Dissonanz praktisch nicht unbekannt waren. Diese Erscheinungen bedingen aber akkordliche Schwerpunkte auch außerhalb der Kadenzten. Erst in jüngster Zeit wurde hinsichtlich Kompositionen des 15. Jahrhunderts festgestellt, daß in den einzelnen Abschnitten der Tonsätze bestimmte Tonalitäten vorherrschen<sup>1</sup>. So ergibt sich bei der Messe Lieberts<sup>2</sup> im Introitus „in harmonischer Hinsicht ein Wechsel zwischen der *dmoll*- und *Fdur*-Sphäre“<sup>3</sup>. Im Graduale verläuft der Satz in harmonischer Beziehung „in *dmoll* mit besonderer Berücksichtigung der Subdominante *gmoll* und gelegentlich der Parallele *Fdur*“<sup>4</sup>. Der mehrstimmige Satz des Alleluja bewegt sich „zumeist in *dmoll* und der Parallele *Fdur*“<sup>5</sup>. Die gleichen Zielpunkte finden sich im Traktus usw. Bedingt wird diese Tonalität in diesen auf dem Faurlbourdonatz beruhenden Stücken durch die „Finaltöne des Diskants“<sup>6</sup>; denn diese stellen „fast durchweg die Oktave des betreffenden Quint-Oktav-Abschlußakkords dar. Die harmonischen Schwerpunkte des mehrstimmigen Satzes bilden daher zumeist jene Dreiklänge, welche auf der jeweiligen Teilsfinalis der Choralmelodie (als Grundton) aufgebaut sind“<sup>7</sup>. Diese Erscheinungen bieten wieder Anhaltspunkte zur Feststellung der rhythmischen Qualität; man gewinnt dadurch akkordliche Zielpunkte, von denen aus die Betrachtung der übrigen Akkorde zu erfolgen hat. Es ist daher durchaus nicht immer notwendig „über das Gewichtsverhältnis gewisser aufeinanderfolgender, die Zählzeiten füllender Drei- und Vierklänge rein gefühlsmäßig zu entscheiden“<sup>8</sup>. Das Urteil Richard Wagners hinsichtlich der Musik Palestrinas, daß „der Rhythmus (ergänze in qualitativer Hinsicht) nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar ist“<sup>9</sup>, ist durch-

<sup>1</sup> R. Ficker, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen, Stud. z. Mus.-Wiss. VII, S. 5 ff.

<sup>2</sup> DW XXVII/1.

<sup>3</sup> Ficker, a. a. O., S. 15.

<sup>4</sup> ebenda, S. 16.

<sup>5</sup> ebenda.

<sup>6</sup> ebenda, S. 15.

<sup>7</sup> ebenda.

<sup>8</sup> Schering, a. a. O. S. 470.

<sup>9</sup> Ges. Schriften u. Dicht. IX, S. 98, zit. bei Schering, a. a. O. S. 470.

aus nicht so uneben, als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Die Schwierigkeit besteht eben nur darin, dieses Verhältnis der Akkorde zueinander zu erfassen. Es ist durchaus nicht unbedingt nötig, daß der Komponist bei der Niederschrift des Werkes sich dieser Relationen bewußt gewesen wäre. Steht einmal fest, daß in einer Epoche ein Empfinden für Gewichtsverhältnisse überhaupt vorhanden war, und dies zeigen ja die oben erwähnten Kadenz für die hier zu betrachtende Zeit, so wird das Auftreten der gleichen Tonschritte auch außerhalb der Stellen allenfalls bewußter Gewichtsfolgen, die gleiche Wirkung hervorrufen.

In der Tat ist es in vielen Fällen keineswegs unmöglich, ein gewisses akkordliches Grundgerüste aus mehrstimmigen Tonsätzen herauszuschälen.

Wie Tab. XV bis XVII der Abhandlung in Bd. 3 der *Paléographie musicale*<sup>1</sup> dartin, liegt u. a. den Versus Allelujatici „Dies sanctificatus“ und „Tu es Petrus“ die gleiche Melodie zugrunde. Die Trienter Codices enthalten unter them. Rat. Nr. 1250 und 1280 zwei anscheinend eng verwandte Kompositionen dieser beiden Texte. Ob die Ähnlichkeit dieser beiden anonym überlieferten Tonsätze zur Annahme berechtigt, sie seien einem und demselben Autor zuzuweisen, sei hier nicht untersucht. In beiden Kompositionen liegt der verzierte cantus firmus in der Oberstimme. Die Übereinanderstellung einer ganzen Reihe von Stellen aus diesen beiden Tonsätzen ist nicht ungeeignet, das „Harmonisieren“ der damaligen Zeit einigermaßen zu beleuchten.

Nr. 1280.

Nr. 1250.

Gerüste.

<sup>1</sup> De l'influence de l'accent tonique et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne. Chap. I: L'accent tonique latin et la psalmodie grégorienne.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A measure number '10' is placed above the staff. The music is written in a mensural style with various note values and rests. A bracket labeled '5' spans the first five measures of the system. A sharp sign (#) is placed above the staff in the sixth measure. The system concludes with the text 'usw.' (et cetera) at the end of the sixth staff.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A measure number '15' is placed above the staff. The music continues in the same mensural style. A bracket labeled '10' spans the first ten measures of this system. A sharp sign (#) is placed above the staff in the eleventh measure. The system concludes with the text '(b)' at the end of the fifth staff.

20



15

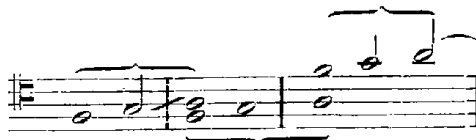
This system contains six staves of music. The first staff has a measure number '20' above it. The fifth staff has a measure number '15' above it. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



20

This system contains six staves of music. The fourth staff has a measure number '20' above it. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some accidentals, such as a sharp sign (#) in the first and fourth staves.

Daß in vorliegendem Beispiel die Einfügung der Kadenz (1280, T. 4/5) nicht unbedeutende Änderungen zur Folge hat, ist selbstverständlich; allein es ist wohl kein Zufall, daß nach ihrem Abschluß die Stimmen derart geführt werden, daß vor Eintritt des nächsten Melodietons in beiden Fassungen der gleiche Akkord resultiert. Auch die Umdeutung des in 1280 quantitativ verdoppelten Anfangstones von Oktav zur Quint, ohne daß dadurch die „Harmonisierung“ des zweiten Melodietones geändert würde, ist nicht zu übersehen. Stärker sind die Änderungen des Abschnitts T. 9—11 (11—13). 1280 zeigt den Einfluß der in bestimmten melodischen Führungen sich äußernden Reste der horizontalen Schreibweise. Die Verbindungstakte 9/10 in 1280 bedingen schon die Änderung durch die wohl beabsichtigten Ansätze zur Imitation:



immerhin bleibt aber die Harmonisierung  $\left\{ \begin{array}{l} \text{Disk.: } f \ g \ a \ \dots \ f(is) \ g \\ \text{Baßton: } d \ e \ f \ \dots \ d \ e. \end{array} \right.$  Der Tenor hat stets den Sekundabstieg zum Finalton, der Kontra als vorletzten Ton die Unterquint des Tenors, beidemal tritt „Trugschluß“ ein. Während nun in 1250 der Tenor den skalenmäßigen Abstieg zum Finalton bringt, erfordert die imitatorische Führung in 1280 ein Aussteigen zu dem aus 1250 übernommenen c des Tenors; hier tritt nun die typische melodische Formel auf, die einen derartigen markanten Spitzenton einer Stimme durch eine melodische Kadenz unterstreicht:



obwohl dadurch mit dem Kontra eine frei eintretende Septime entsteht. Die Verwandtschaft der beiden Tonsätze kommt vielleicht am stärksten in den beiden folgenden Takten zum Ausdruck, in denen beidemal der folgende Tetrachordaufstieg von c bis f auf die fast notengetreu gleiche Weise vorausimitiert wird. Im folgenden zeigt 1280 gegenüber dem Satz in 1250 einerseits eine Zusammenziehung, indem den Takten 13 und 14 von 1250 Takt 17, 18/1 in 1280 entspricht, andererseits einen melodischen Unterschied, indem in 1250 die Phrase zum a des Anfangs der nächsten aufsteigt, und auf diesem Tone abkadenziiert, während 1280 die Kadenz auf e bringt und die nächste Phrase mit a im Diskant neu anheben läßt.

Auch die Takte 34 ff. in 1250 und 35 ff. in 1280 zeigen die gleiche akkordliche Grundlage, außerdem kann auch noch T. 69 ff. des „Dies sanctificatus“ herangezogen werden, da diese Stelle, wie die schon erwähnten Tabellen der Paléographie musicale dartun, die gleiche melodische Phrase enthält.

Nr. 1250, T. 34 ff.



Nr. 1250, T. 69 ff.



Nr. 1280, T. 35 ff.



The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is labeled 'Nr. 1250, T. 34 ff.' and shows a sequence of chords and melodic lines. The second system is labeled 'Nr. 1250, T. 69 ff.' and continues the musical piece with similar notation. The third system is labeled 'Nr. 1280, T. 35 ff.' and shows a different set of musical notation, including some more complex rhythmic patterns and accidentals. The notation is in black ink on a white background, with various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Auch hier tritt die allen Fassungen zugrundeliegende gleiche akkordische Grundlage deutlich zutage, die durch Voraussnahme in den einzelnen Stimmen, Durchgänge u. dgl. im Grunde genommen unwesentliche Veränderungen erfährt. Mag auch vielleicht der

Annahme nicht bestimmt widersprochen werden können, der eine der beiden Lonsätze stelle nur eine Anpassung des andern an den neuen Text dar, so sprechen doch auch mancherlei Argumente dagegen. Jedenfalls zeugen diese beiden Kompositionen von dem Vorhandensein eines harmonischen Empfindens bis zu einem gewissen Grade. Der gleiche cantus firmus allein ist noch durchaus nicht Grund genug, um die dargestellte Übereinstimmung zu erklären; in den meisten Fällen sehen wir bei mehrfacher Vertonung des gleichen cantus firmus ganz verschiedene Akkordik. Von einem bloßen Anpassen an den andern Text kann man schon auch deshalb nicht sprechen, weil geringe Abweichungen der beiden Choralmelodien, wie sie anscheinend zur damaligen Zeit bestanden, wohl berücksichtigt sind. Man vergleiche *Graduale Pataviense*<sup>1</sup>:

Di - - - - - es

Tu es

Cod. Tr. Di - - - - - es

Tu es

Früher als man anzunehmen gewohnt ist, zeigt sich also das Übergreifen des zuerst in den Kadenzten sich äußernden Empfindens für bestimmte Akkorde und Akkordfolgen auf die übrigen Teile des mehrstimmigen Lonsatzes. Die Untersuchung des Zusammenhanges derartiger Akkordfolgen mit den Textakzenten, dann weiter des allmählichen Bewußtwerdens der diesen Akkordfolgen innewohnenden Wirkungen, deren „natürlicher rhythmischer Qualität“, bedarf des Zugänglichmachens und Bearbeitens eines weit umfangreicheren Materials, als es bis heute vorliegt, da nur schrittweise vorgehende, systematische Arbeiten auf diesem Wege zum Ziele führen können; allein manche Erscheinungen fallen schon jetzt auf, wenn man auf der Grundlage des bisher Gesagten an die Betrachtung mehrstimmiger Lonsätze dieser Zeit geht. So stellt sich z. B. in Cod. Tr., them. Kat. Nr. 825, einer weiteren Vertonung des schon oben herangezogenen Introitus „In medio“

In me - di - o A - - pe - ru - it os e - - -

T.

C.

<sup>1</sup> Wien 1511, Druck: J. Winterburger, Exemplar in der Wiener Stadtbibliothek, C 17972.

5 (b) 10 b 12

- ius et im - ple - vit e - um do - mi - nus

der erste Takt zweifellos als „Auftakt“ zu dem Takt 2/1 auftretenden ersten Textakzent dar. In den folgenden Takten 3 und 4 stimmt, wie der Vergleich mit dem cantus firmus und die dementsprechende Textunterlegung dartut, die Akzentordnung mit der Mensur überein. Ein weiterer unzweifelhafter Schwerpunkt ist der Schlußakkord der Kadenz auf f (Takt 6/1). Daß auch 5/1 einigermaßen durch Eigengewicht hervortreten wird, folgt aus der hier einsetzenden typischen Kadenzformel. Auch die folgenden drei Takte zeigen wieder Übereinstimmung von Mensur und Betonung, wobei wie am Anfang Takt 1, nunmehr Takt 7 einen Auftakt (zu Takt 8) bildet. Eine Diskrepanz zwischen Mensur und Betonung ergibt sich in den folgenden Takten; textakzentlich hat der Rhythmus zu lauten:

e - um do - mi - nus. (e) = Figuralcadenz.

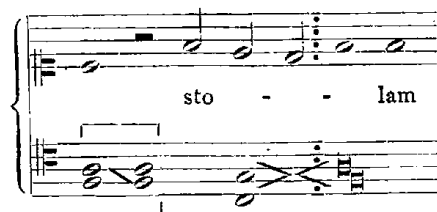
Dem tritt nun der rein musikalische (harmonische) Gewichtsrhythmus entgegen, indem der akkordliche Itus (Harmoniewechsel, Einsetzen der Kadenzwendung) erst auf dem dritten Ton der Akzentsilbe liegt. Es erhält dadurch dieser einen neuen Akzent, der im Prinzipie zweiter Ordnung ist. Bei Silben, die mit mehreren Tönen bedacht sind, ist es überhaupt oft nicht leicht, den Akzentton festzustellen. Gleich im nächsten Verlaufe der gegenständlichen Komposition wird die Betonung durch die akkordliche Bewegung ohne Zweifel dem ersten Silbenton weggenommen: bei „spiritu“ wieder durch den Harmoniewechsel mit Zieltonschritt in den Unterstimmen (Auseinandergehen von der Terz in die Quint), ebenso bei „sapientiae“ (Zieltonschritt zur Oktav):

12

spi - ri - tu sa - pi - en...

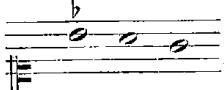


Deutlich ist auch diese Akzentuierung auf einer anderen als der ersten Note der Silbe bei „stolam“:



Melodisch: kadenzartiges Herabsinken mit Wiederaufnehmen des eigentlichen Melodietones; in rhythmisch-quantitativer Hinsicht: Hinführen kurzer Noten zu einer längeren; akkordisch: Tonschritt Dominante-Tonika, wie bei der Oktavsprungkadenz auf zwei Stimmen verteilt.

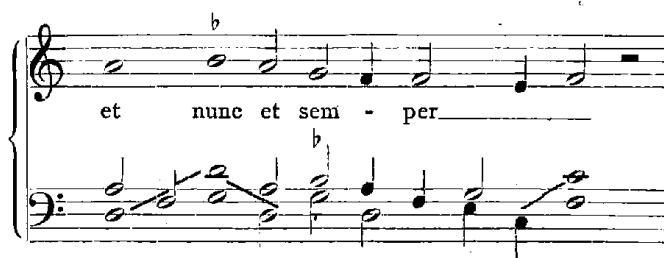
Besondere Beachtung verlangen natürlich die häufigen hemiolischen Bildungen, die — in unserer Terminologie ausgedrückt — Zählzeitwechsel bedingen. Man darf aber durchaus nicht glauben, daß derartige Bildungen auch immer schon im äußeren Notenbilde zum Ausdruck gelangen müssen. Einen Fall von Hemiolenrhythmus ohne semeiographische Andeutung durch color zeigt z. B. der Anfang des zweiten Teiles unserer Motette:

Bei „(confi-)teri Do(-mino)“ stellt sich schon die Oberstimme als nichts anderes dar, als die durch Portamenti<sup>1</sup> verzierte Tonfolge ; in dieser Reduktion wird die hemiolische Bildung deutlich; sie kommt aber auch in der Akkordik zum Ausdruck, die auf die Grundlage

zurückzuführen ist. Hier liegt also wohl ohne Zweifel der Rhythmus 2+2+2 vor.

<sup>1</sup> Hinsichtlich derartiger Portamenti vgl. auch: Grundformen ... S. 64 f.

Die Unterstreichung der von der Mensur unabhängigen Rhythmik zeigt sich auch wieder im „Sicut erat“:



Die Gewichtswirkung der Kadenzformel in den Unterstimmen und des Schrittes Dominante—Tonika kann wohl nicht übersehen werden. Es liegt bei „nunc“ der in der Kadenz typische Eintritt des Dreiklangles über der Obersekund der Finalis vor, zu dem nach Einschub der Dominante bei „sem(per)“ zurückgekehrt wird.

Auch die dritte Vertonung des „In medio“ zeigt analoge Bildungen, z. B. (Cod. Tr. them. Kat. Nr. 326):

(Unterstützung des Hemiolenrhythmus durch die Akkordik, Hervorhebung der Akzenttöne durch Zielschritte.)

All die Fragen zu lösen, die das Problem der rhythmischen Qualität aufwirft, kann allerdings erst umfangreichen systematischen Untersuchungen gelingen, die wieder ausgedehnte Neupublikationen von Material zur Voraussetzung haben, allein der hier angedeutete Weg scheint mir — soweit sich dies bis jetzt beurteilen läßt — immerhin dem Ziele näherzuführen. Mit Absicht wurde im Vorausgehenden die Beschränkung auf Kompositionen vorgenommen, die der Stilgattung des verzierten cantus firmus angehören, und auch innerhalb dieses Rahmens wurden nur einfachere Beispiele herangezogen, um zu vermeiden, daß durch rasches Vorwärtsgehen etwa wichtige Merkmale des Weges unbeachtet blieben; schon jetzt ergeben sich aber gewisse Tatsachen und Gesichtspunkte, die vielleicht in folgender Weise kurz zusammengefaßt werden können:

Die Notenschrift des 15. Jahrhunderts bringt wohl die rhythmische Quantität, ihrem Wesen nach nicht aber auch die rhythmische Qualität zum Ausdruck. Die Mensurzeichen haben mit unserem Takte nichts zu tun, wenn es natürlich auch

vorkommen kann, daß Mensur und rhythmische Qualität übereinstimmen. Während Schering für die klassische Zeit der *a cappella*-Musik lediglich dem *Tempus imperfectum* Taktbedeutung abspricht, die Übertragung des originalen Tripels aber mit  $\frac{3}{4}$  fordert<sup>1</sup>, ist für die Zeit der Trienter Codices weder C noch O als Taktzeichen anzusehen.

Die Betrachtung der die Motettkomposition insbesondere der ersten niederländischen Schule beherrschenden Technik des verzierten *cantus firmus* ergibt, daß der Zusammenhang mit dem choralen *cantus firmus* nicht nur in melodischer Hinsicht besteht, sondern auch in rhythmisch-qualitativer Beziehung grundsätzlich Übereinstimmung herrscht, indem diese Kompositionen prinzipiell dem originalen Akzentrhythmus unterworfen sind.

Neben diesen textlichen Momenten machen sich frühzeitig auch solche rein musikalischen Charakters geltend, und zwar sowohl auf melodischem, wie auch auf akkordlichem Gebiete. Abgesehen davon, daß die Bedeutung von Wiederholung und Sequenz für die Bestimmung der rhythmischen Qualität schon erkannt ist, fehlen auf ersterem Gebiete Untersuchungen noch gänzlich. In akkordlicher Hinsicht gewinnt das immer stärker werdende Empfinden für Zusammenhänge in der Aufeinanderfolge von Akkorden (harmonisches Empfinden) immer mehr Einfluß auf das rhythmisch qualitative Wesen derartiger Tonsätze. Den Ausgangspunkt bilden wie in melodischer Hinsicht für die Kolorierungstechnik, so auch hier in akkordlicher, die Kadenzen. In ihnen drückt sich das Erwachen des harmonischen Empfindens am frühesten aus. Vorerst beschränkt sich dies allerdings auf die schlußbildende Wirkung der heutigen Dreiklangsfolge Dominante—Tonika. Die Gewöhnung an die Wirkung dieses Schrittes mußte zu seiner gleichen Auffassung auch außerhalb der Kadenz führen, woran sich dann noch die Wirkung einiger anderer Zieltonschritte schließt.

Die Identifizierung von natürlichem Akzent und Gewicht, die in unserer taktilischen Musik eine vollständige geworden ist, bewirkt in ihren Anfängen beim Aufkommen von Nebenakzenten neben den textlichen manchmal geringfügige Alterationen derselben, wie z. B. die Betonungsverschiebung bei Silben mit mehreren Tönen.

Es sind dies nur mehr weniger allgemeine Leitsätze, die durch Sonderuntersuchungen im einzelnen ausgebaut werden müssen, allein mit diesen Gesichtspunkten vor Augen wird es vielleicht möglich sein, zur völligen Klarstellung der rhythmischen Qualität in Tonsätzen der hier behandelten Art vorzudringen. Dies kann erst den sicheren Boden für die gleiche Untersuchung von Tonsätzen der späteren Zeit bilden, die weder in melodischer noch in akkordlicher Hinsicht sich dem Einflusse dieser Stilgattung entziehen können.

<sup>1</sup> Takt und Sinngliederung . . . S. 471.

## Zur Übertragung.

Eine weitere Frage ist nun, ob und in welcher Art und Weise die festgestellte rhythmische Qualität in unserer Notenschrift, also in der Übertragung zum Ausdruck gebracht werden solle. Es ist zweifellos, daß die vorhandenen wissenschaftlichen Editionen von Tonsätzen des 15. Jahrhunderts der praktischen Ausführung große Schwierigkeiten entgegenstellen, so daß — wie es auch im Vorwort des Leiters der Publikationen zum 53. Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“<sup>1</sup> angezeigt wird — für praktische Zwecke eigene Ausgaben veranstaltet werden müssen. Diese Schwierigkeiten ergeben sich aus zwei Eigenheiten der heute üblichen Editionstechnik: aus der Übertragung in den originalen Notenwerten und aus dem Setzen der Mensurstriche. Erst in jüngster Zeit wurde wieder von hervorragender Seite<sup>2</sup> der Vorschlag gemacht, den gegenwärtigen Editionsbrauch durch sinngemäße Einfügung von Taktstrichen anstatt der Mensurstriche und durch Verkürzung der Notenwerte abzuändern. Insbesondere das letztere scheint auf den ersten Blick keine Schwierigkeiten zu bieten und auch gerechtfertigt, wenn man bedenkt, daß im 15. Jahrhundert für gewöhnlich die Semibrevis Schlagzeit ist, die wir als ganze Note zu übertragen pflegen, heute aber die Viertelnote. Nichts erschiene also natürlicher, als die Notenwerte auf ein Viertel zu verkürzen. Allein dieses Problem hängt eng mit dem zweiten von Schering gemachten Vorschlag zusammen. Für das an die moderne Notenschrift gewöhnte Auge macht die Zusammenfassung von drei ganzen Noten zu einem gemeinsamen Ganzen weit weniger den Eindruck des Tactes, als die Zusammenfassung von drei Vierteln. Wollte man die Notenwerte auf ein Viertel reduzieren, die Mensurstriche aber unverändert beibehalten, so wäre die Gefahr der Auffassung derselben als Taktstriche weit größer als bisher. Man müßte sie also durch wirkliche Taktstriche ersetzen. Gerade in dieser Hinsicht sind aber die Untersuchungen noch viel zu wenig vorgeschritten, um mit Sicherheit die durch Taktstriche im modernen Sinne angezeigte rhythmische Qualität einwandfrei darstellen zu können. In die wissenschaftlichen Editionen würde dadurch sehr viel rein subjektiven Moments hineingetragen, was möglichst vermieden werden soll, wie dies ja auch z. B. in der üblichen Überstellung der Akzidentien zum Ausdruck kommt, die dadurch als Zutat des Herausgebers kenntlich gemacht werden. In wissenschaftlichen Monumentalausgaben muß als Grundprinzip gelten, die Vorlage möglichst getreu wiederzugeben, um sie der weiteren Forschung allgemein zugänglich zu machen. Daß es bedeutend mehr Mühe macht, sich aus einem in verkürzten Notenwerten vorliegenden, mit der Ansicht des Herausgebers entsprechenden Taktstrichen versehenen Tonsatz aus der Zeit der Mensuralnotation das ursprüngliche Bild zu rekonstruieren — und von der Originalgestalt muß wohl bei jeder neuen Untersuchung ausgegangen werden — wird wohl jedermann zugeben, der sich mit der Musik der damaligen Zeit beschäftigt hat. Sogar die heutige, gewiß allen Anforderungen an Treue entsprechende Publikationspraxis vermag in manchen Fällen die Übersichtlichkeit des Originals besonders in melodischer Hinsicht nicht zu ersetzen, und das Betrachten der Handschrift selbst leistet trotz Vor-

<sup>1</sup> 4. Auswahl aus den Trienter Codices, S. V

<sup>2</sup> A. Schering in der wiederholt zitierten Arbeit.

liegen einer genauen Sparte oft wertvollste Dienste. Faßt man aber den Zweck wissenschaftlicher Neuausgaben ins Auge, so liegt eben auch kein Grund vor, subjektive Zutaten einzufügen, es muß im Gegenteil der größte Wert darauf gelegt werden, lediglich solche äußerliche Änderungen der Handschrift gegenüber vorzunehmen, die ohne am Wesen des Originals etwas zu ändern, der Benutzbarkeit in der heutigen Zeit entgegenkommen, wie es z. B. die Übertragung in die moderne Notenschrift oder die Anlage eines übersichtlichen Partiturbildes ist. Keineswegs dürfen noch unsichere Ergebnisse der Forschung durch Anbringung in wissenschaftlichen Editionen zu mißverständlicher Auffassung der dargebotenen Werke Gelegenheit geben. Wie unsicher die Forschungsergebnisse gerade in rhythmisch qualitativer Hinsicht sind, davon zeugt allein schon das Urteil Scherings in der erwähnten Arbeit über die Rhythmisierungsversuche Riemanns, bei denen er ein „Hereintragen subjektiver Deutungen“ feststellt. Wenn der Umstand ins Treffen geführt wird, daß die rhythmische Qualität zweifellos in der damaligen Zeit vorhanden war, zum inneren Wesen der Kompositionen gehört, in der Übertragung aber nicht zum Ausdruck gelangt, so muß darauf hingewiesen werden, daß erstens auch das äußere Notenbild des Originals diesen Mangel aufweist und vielfach erst die allerdings bei den meisten Sängern vorauszusetzende genaue Kenntnis der gregorianischen Melodien den Schlüssel bot, und zweitens die Klarstellung der rhythmischen Qualität eben noch nicht gelungen ist.

Ganz anders liegen allerdings die Verhältnisse bei Ausgaben, die dazu bestimmt sind, in erster Linie dem praktischen Gebrauch zu dienen. In solchen Fällen muß wohl als oberster Grundsatz gelten, schon durch das äußere Notenbild möglichst dazu beizutragen, daß die Wirkung des Vortrages der des seinerzeitigen gleichkomme. Daß die Mensurstriche in praktischen Ausgaben wegzufallen hätten, ergibt sich aus dem bisher Gesagten von selbst. Nur ein jahrelang in dieser Richtung geschulter Chor brächte es zustande, beim Vortrage sich völlig von dem Einflusse der unseren Taktstrichen gleichenden Mensurstriche freizubalten; für einen solchen Fall ist es aber überhaupt fraglich, ob praktische Ausgaben nötig sind. Für den allgemeinen Gebrauch muß die Gefahr, durch Mensurstriche zu falscher Rhythmisierung verleitet zu werden, aus dem Wege geschafft werden. Eine rhythmisch qualitative Einteilung muß aber äußerlich sichtbar gemacht werden, da die Fähigkeit, größere Folgen von Zeiteinheiten ohne sichtbare Unterteilung als einheitliches Ganzes zu erfassen, durch die Gewöhnung an den Takt verloren gegangen ist. Die Taktakzente in derartigen Ausgaben durch Taktstriche kenntlich zu machen, kann wohl durchgeführt werden, genügt aber noch nicht, da auch diese oft noch viel zu weit auseinander zu liegen kommen. Da aber die Nebenakzente mehr eine Wirkung des Vortrags und der dadurch zum Bewußtsein des Hörers gelangenden Akkordfolge darstellen, handelt es sich innerhalb der Taktakzente darum, lediglich eine falsche Rhythmisierung zu vermeiden, was allenfalls durch punktierte Taktstriche zu erreichen wäre, die vor den Eintritt der Nebenakzente zu setzen wären. Immer muß aber beim Vortrage darauf geachtet werden, daß der Vortrag dynamisch nicht zu markiert, in ruhiger Wellenlinie sich bewege.

Im Folgenden möge noch der Versuch einer Rhythmisierung nach den dargebotenen Gesichtspunkten an einigen Tonsätzen durchgeführt werden.

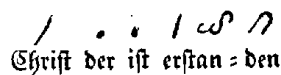
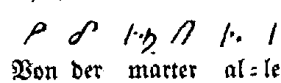
Verse werden in der Vertonung auch der damaligen Zeit eine Analogie mit unserem Takte weit leichter erkennen lassen als Prosatexte. Die akzentuierende deutsche

Poesie wird der Betrachtung in der hier eingeschlagenen Richtung verhältnismäßig die geringsten Schwierigkeiten entgegenstellen, so daß die mehrstimmige Vertonung eines derartigen Textes vielleicht einen günstigen Anfangspunkt zu bilden vermag.

Daß die im VII. Jahrgange der Denkmäler der Tonkunst in Österreich<sup>1</sup> veröffentlichten vier Vertonungen des „Christ ist erstanden“ aus den Trienter Codices die verzierte Melodie des alten Osterliedes in der Oberstimme enthalten, ist schon mehrfach festgestellt worden<sup>2</sup>. Die Rolorierung in diesen Tonsätzen ist hier nicht näher zu untersuchen, übrigens dürfte der Vergleich angesichts der durch die Studie im 7. Bande der „Beihefte“ beleuchteten zahlreichen Beispiele in der 4. Auswahl aus den Trienter Codices<sup>3</sup> keine nennenswerten Schwierigkeiten bieten. Die Metrik des Textes erscheint durch folgende Akzente gegeben:

Christ ist erstanden  
 Von der Märter allen  
 Des soll' wir alle froh sein  
 Christ soll unser Trost sein.<sup>4</sup>

Mit diesem Texte (und seinen Varianten) wurden zwei verschiedene Melodien verbunden; die eine, bekannter mit dem Text „Jesus ist ein süßer Nam“<sup>5</sup> kommt hier nicht weiter in Betracht, wengleich sie auch als Melodie eines mehrstimmigen Tonsatzes „Christ ist erstanden“ in Cod. MS. Z. 8037 der Staatsbibliothek Berlin (15. Jahrhundert) verwendet erscheint<sup>6</sup>. Heinrich Finck verarbeitet in seinem fünfstimmigen „Christ ist erstanden“<sup>7</sup> diese und die noch heute gebräuchliche Weise gleichzeitig. Hier kommt lediglich die bekannte, mit der Sequenz „Victime paschali laudes“ zusammenhängende Melodie in Betracht, die sich in folgender Neumierung schon in Codex MS. 1213 der Stiftsbibliothek Klosterneuburg (mit der Jahreszahl 1325 datiert) vorfindet:

  
 Christ der ist erstan = den  
  
 Von der marter al = le

<sup>1</sup> S. 260 ff.

<sup>2</sup> J. B. Schering, Studien z. Musikgesch. d. Frührenaissance, H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, I. In ausführlicher Weise befaßt sich mit der Melodie der Oberstimmen in den vier Stücken eine ungedruckte Studie von Dr. Mel. Grafczyńska, Die melodischen Varianten in den „Christ ist erstanden“ der Trienter Codices, deren Benützung mir die Verfasserin freundlich gestattete.

<sup>3</sup> DZ XXVII/1, S. 19 ff.

<sup>4</sup> Die Akzentuierung verdanke ich einer liebenswürdigen Auskunft + Hofr. Prof. Dr. J. Seemüllers.

<sup>5</sup> Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied ... I, S. 376 ff.

<sup>6</sup> Vgl. Citner, Monatshefte f. Musik-Gesch. VI. Beilage, S. 1.

<sup>7</sup> Schöne auszerlesene lieder ... Henrici Fincens, 1536, Nr. 1 publ. in Citner, Publikationen der Gesellschaft f. Musikforschung, VIII.

. / . // /  $\text{no}$   $\text{A}$   
 des soll wir al = le froh sein

1.  $\text{no}$  /  $\text{no}$  /  $\text{no}$  /  $\text{no}$  /  $\text{no}$  /  $\text{no}$   
 Christ soll un = ser Trost sein

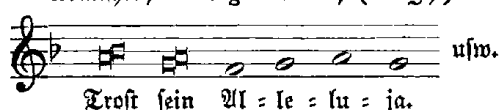
. //  
 Kyrieleyson.

Die Kerngestalt der Melodie scheint mir angesichts der verschiedenartigen erhaltenen Fassungen etwa folgende zu sein:



(In der quantitativen Rhythmisierung der einzelnen Noten bin ich hier der ziemlich allgemein üblichen Praxis gefolgt, ohne mich in nähere Betrachtung über die Möglichkeit oder Berechtigung anderer Auffassungen einzulassen, da im vorliegenden Falle die rhythmische Quantität mehr Nebensache ist.) Auch die überaus zahlreichen melodischen Varianten können hier nicht Behandlung finden; lediglich über die aus den ältesten Fassungen herrührenden Anhänge sei das für die Tonsätze der Trienter Codices Nötigste angeführt. Bäumker bezeichnet das Lied als ursprünglich einstrophig mit Kyrieleis am Schlusse. Später fügte man das Alleluja hinzu und wiederholte die beiden letzten Zeilen<sup>2</sup>. In der Tat weisen die Trienter Codices sowohl das Kyrieleis, als auch das Alleluja auf. Zu beachten ist die genaue Übernahme einer eigentümlichen Erscheinung der einstimmigen Weise in den mehrstimmigen Tonsatz: eine ganze Anzahl der bei Bäumker veröffentlichten Fassungen schließt den eigentlichen Liedtext nicht auf der Finalis („d“, bzw. bei Transposition „g“), sondern die Schlußsilbe erhebt sich von dieser zur Obersekunde, um erst mit dem Anhang (Kyrieleis oder Alleluja) auf der Finalis zu endigen; z. B.:

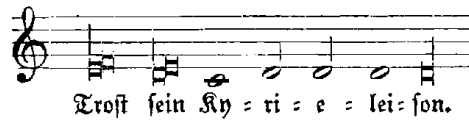
München, Cod. germ. 716, (15. Jh.)



<sup>1</sup> Die Geschichte dieser beiden Melodien und ihrer Verwendung in der mehrstimmigen Musik bis auf unsere Tage hoffe ich binnen kurzer Zeit vorlegen zu können, da das gesammelte Material nur mehr einiger unwesentlicher Ergänzungen bedarf.

<sup>2</sup> Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. I (1886), S. 502.

Münchener Ges.-Buch 1586 u. A.



Auch im mehrstimmigen Lonsage „Christ ist erstanden“ in Peter Schöffers Liederbuch (1513)<sup>1</sup> findet sich dies:

a) Tenor: NB.

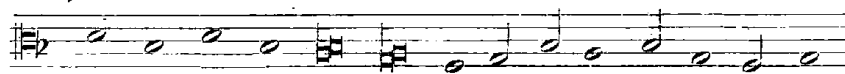


b) Diskant:

NB.

ebenso bei Heinrich Finck a. a. D.:

a) Tenor: NB.



b) Diskant:

NB.

<sup>1</sup> Faksimile-Ausgabe, München 1910.



c) Distant (an späterer Stelle):

Auch eine Trienter Fassung zeigt diese Erscheinung:

Eine Mittelstellung nimmt das „Christ ist erkanden“ Nr. 1 ein. Die Ligatur zeigt vielleicht den Einsatz des Kyrie auf „e“ an; allein die Akkordik läßt jeglichen Abschluß auf „d“ vermissen:

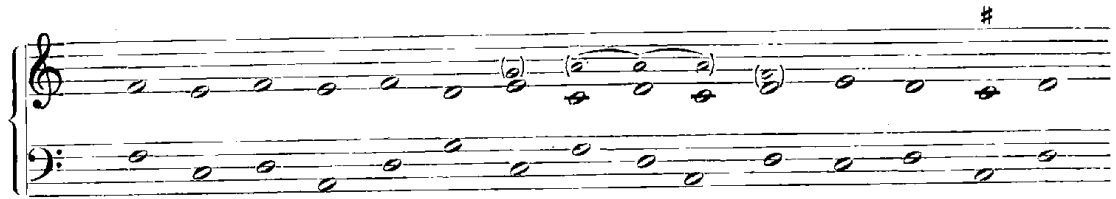
Die beiden anderen schließen auf der Finalis und fügen erst dann den Anruf an, übereinstimmend mit vielen anderen einstimmigen Fassungen.

Beachtenswert ist, wie die „Harmonisierung“<sup>1</sup> in diesen Fällen aussteht. In all diesen Fällen wird das „e“ vom Komponisten nicht als schlußfähig empfunden; die Kadenz erfolgt stets erst auf der später folgenden Finalis. Das harmonische Gefühl war damals doch schon so weit entwickelt, daß der Schluß (natürlich abgesehen vom phrygischen oder vom reinen Faourbourdonenschluß) als tiefsten Ton des vorletzten Akkords die Unterquart der Finalis verlangte<sup>2</sup>. Nr. 1 der Trienter Codices (s. o.) zeigt zwar die fallende Quint im Contra II (wie bei Peter Schöffer), allein gleichsam nur als

<sup>1</sup> Der Mangelhaftigkeit dieses Ausdrucks bin ich mir wohl bewußt; doch sei er der Kürze halber gestattet.

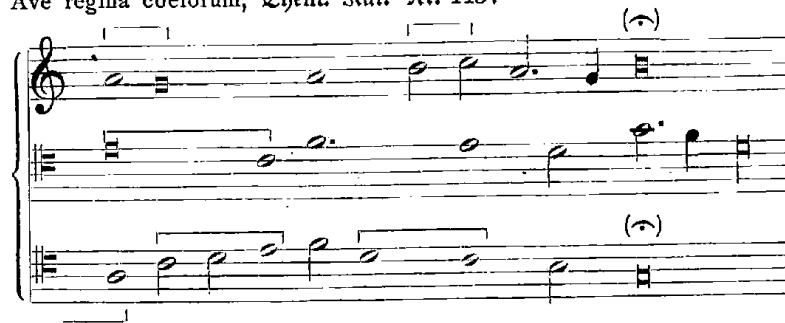
<sup>2</sup> Vgl. hierzu: Grundformen ... S. 78.

Zwischenstation im weiteren Falle nach „f“. Das aus der Akkordfolge von + an resultierende „harmonische Gerüste“ sieht folgendermaßen aus:

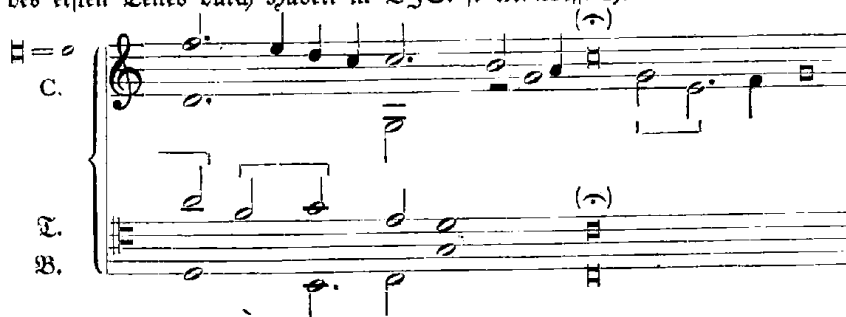


Zincks Komposition steht natürlich schon auf einer weiteren Stufe der harmonischen Entwicklung, wie der angehängte Plagalschluß zeigt. Allein derartige, die Bedeutung des Schlusses unterstreichende Anhänge kommen auch schon in der Zeit der Trienter Codices nicht allzu selten vor, haben allerdings dann ein viel primitiveres Aussehen; z. B.:

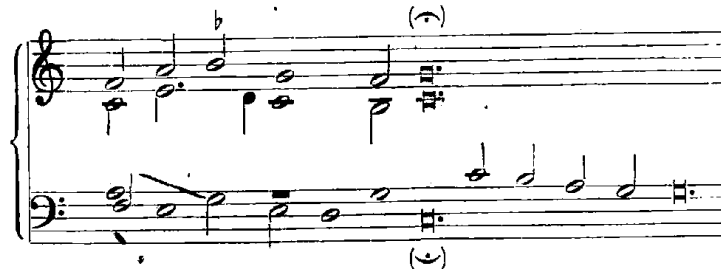
Dufay, Ave regina coelorum, Them. Kat. Nr. 443:



Dufay, Ave regina coelorum, Cod. 80 d. Kapitelarchiv von St. Peter in Rom (vgl. die Übersetzung des ersten Teiles durch Haberl in *VjS. f. M.-Wiss.* I).



Regina coeli laetare. Cod. Tr. Them. Kat. Nr. 583, Schluß des Alleluja nach dem zweiten Vers:



s. auch *DL* XXVII/1, (53) Salve Regina Nr. 12, Takt 131/2, wo die tiefste Stimme vagiert. In allen diesen Fällen handelt es sich um eine angefügte Bewe-

gung in einer Stimme, während gleichsam die Harmonie liegen bleibt. S. auch Busnois, „In hydraulis“<sup>1</sup>, Schluß des ersten Teils. Zwischenstufen zwischen diesen Bildungen und solchen von der Art im Tonstücke Fincks bilden z. B. die Schlüsse dreier Pange lingua von Josquin in Cod. AR 844 der Bibliothek Proske (Regensburg):

Pange lingua Nr. 2 (fol. 50<sup>b</sup>—52<sup>a</sup>).Pange lingua Nr. 3 (fol. 52<sup>b</sup>—54<sup>a</sup>).Pange lingua Nr. 1 (fol. 47<sup>b</sup>—50<sup>a</sup>).

In diesen Fällen wird der — entsprechend der phrygischen liturgischen Melodie zu erwartende — phrygische Schluß vermieden; an seine Stelle tritt gleichsam ein Trugschluß, die Finalis wird als Terz oder Quint aufgefaßt und erst nach einiger Zeit der endgiltige Schlußakkord auf C erreicht. In den 7 Pange lingua des 53. Bandes der *DL* schließen die Komponisten noch in sechs Fällen phrygisch, nur Nr. 6<sup>2</sup> zeigt den Einschub der Terzauffassung des „e“ vor dem Abschlusse. Dies läßt sich sehr wohl mit der Bestimmung der in diesem Stücke angewandten Kompositionstechnik als einer ziemlich späten<sup>3</sup> vereinen. (Dufay schließt in seinen beiden Pange lingua<sup>4</sup> noch phrygisch.) Derartige Umdeutungen von Schlußnoten kommen in den Trienter Codices nicht allzu selten vor und stellen in ihren primitiven Gestalten, z. B. *DL* XXVII/1: Salve regina Nr. 2, Takt 142, die „harmonischen“ Vorstufen für die bei

<sup>1</sup> *DL* VII, S. 105 ff.

<sup>2</sup> *DL* XXVII/1, S. 87 f.

<sup>3</sup> Vgl. Grundformen, S. 80 f. u. 88.

<sup>4</sup> *DL* VII, S. 165 u. *DL* 53, S. 29.

Josquin und Finck erwähnten Erscheinungen dar; in noch primitiverer Gestalt sind sie bloße Akkordtonwechsel (DL 53, Salve regina Nr. 4, Takt 104, Dufay, Nuper rosarum, Takt 171, Salve regina Nr. 2, Takt 70, u. a. m. Die melodischen Vorstufen sind in Bildungen gelegen, wie sie die obigen „Trienter“-Beispiele zeigen.

Versucht man nunmehr an der Hand der Liedweise des „Christ ist erstanden“ Hauptakzente in den mehrstimmigen Sätzen festzustellen, so stößt dies vorerst auf keine großen Schwierigkeiten; immerhin ergeben sich doch beachtenswerte Einzelheiten.

Gleich Nr. 1 (DL VII, S. 260) bietet vor allem ein treffliches Beispiel dafür, daß das Mensurzeichen nicht den immanenten Takt anzeigt. Verkürzt man die Notenswerte auf ein Viertel — und so weit kann man bei praktischen Übertragungen aus der damaligen Zeit wohl gehen, wenn dadurch ein Notenbild mit uns geläufigen Zählzeiten entsteht — so ergibt sich:

Liedweise:

Christ ist er = stan = = den von der Mar = = ter al = = len

Superius:

Der erste Blick zeigt, daß man es hier mit einer dreizeitigen Zeitmasse zu tun hat. An die Stelle des ersten  $\frac{1}{2}$ -Taktes der Liedmelodie tritt eine 6=zeitige Bildung, die sich in 3+3 gliedert. Die Proportion  $o = o$  wird auch im Folgenden beibehalten. Die kolorativen Dehnungen der Verschlüsse bewirken natürlich auch taktische Erweiterungen. Abgesehen von der melodischen Variante, daß der erste Vers im mehrstimmigen Satz auf g schließt — übrigens eine Besonderheit, die in drei übrigen Vertonungen nicht zu bemerken ist — erscheint der zweite Liedtakt um drei Halbe gedehnt. Nach dem oben aufgestellten Grundsatz der Setzung des Taktstriches vor den Akzent ist die Teilung in 6+3 einleuchtend; die (schwach) akzentische Wirkung wird noch durch die Kadenzierung zum g bekräftigt. Daß aber nicht jede Kadenz dazu berechtigt, vor ihren Schlußakkord einen Akzent-Taktstrich zu setzen, zeigt gleich der Schluß des 3. Liedtaktes in der mehrstimmigen Gestalt. Ihm entsprechen acht Zählzeiten des mehrstimmigen Satzes. Die Akzentteilung muß 3+5 lauten, innerhalb des 5=Zeiters wird allerdings die Kadenzierung die Unterteilung 3+2 verlangen, allein der Kadenzschluß erhält nur eine Betonung niedrigeren Grades als zweiter Schwerpunkt innerhalb des Taktes. Das ganze Lied erhält demnach folgende Gestalt, in der die ausgezogenen Taktstriche die den Akzenten entsprechende Hauptrhythmik anzeigen, die punktierten den innerhalb der dadurch entstehenden Zählzeitgruppen zu beobachtenden Kleinrhythmus andeuten. Eine Taktvorzeichnung wurde weggelassen, da sie häufige Änderung verlangte, der Taktwechsel in unserm Sinne aber etwas ganz anderes ist, als der freie Rhythmus der Musik des 15. Jahrhunderts mit seiner Unregelmäßigkeit in der zeitlichen Aufeinanderfolge von Betonungen gleicher Ordnung:

(: Christ (der) ist er = stan = = = = = den (#)

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, containing the lyrics "( : Christ (der) ist er = stan = = = = = den (#)". The middle and bottom staves are for a lute accompaniment, with a C-clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff. The lute part includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and accidentals like flats (b) and a sharp (#). The music is written in a style characteristic of the 16th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic ornamentation.

von der Mar = = = = = ter al = = = = = (#)

The second system of music continues the vocal and lute accompaniment. The vocal line starts with the word "von" and is followed by "der Mar = = = = = ter al = = = = = (#)". The lute accompaniment continues with similar rhythmic and melodic patterns, including ornaments and accidentals.

len des soll wir al = le froh

The third system of music continues the vocal and lute accompaniment. The vocal line starts with "len des soll wir" and is followed by "al = le froh". The lute accompaniment continues with similar rhythmic and melodic patterns, including ornaments and accidentals.

sein Christ soll un = = = = = ser Trost 15 sein Ky-

The fourth system of music continues the vocal and lute accompaniment. The vocal line starts with "sein Christ soll un = = = = = ser Trost 15 sein Ky-". The lute accompaniment continues with similar rhythmic and melodic patterns, including ornaments and accidentals.

Trost  
15

sein Ky = = = = = = = = = =

ri = = = = = e ley = fon

Mi le = lu = ja 25 Mi = = le =

lu = = = = = ja Mi = le = lu = = = =

ja des solln wir al = le  
30

froh sein Schrift soll un = ser  
35

Trost sein Ky : : : : : ri : :  
(b)

e = = = = ley = = = = son.  
40 (b) (b) (b) #

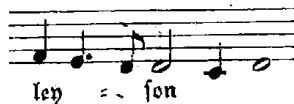
Außerlich ist gegenüber der ersten Übertragung vor allem zu bemerken, daß die Notenwerte nur auf die Hälfte verkürzt wurden. Da die Verkürzung überhaupt nur den Zweck hat, ein Notenbild mit uns heute geläufigen Zählzeiten herzustellen, konnte in diesem Falle mit der geringeren Verkürzung das Auslangen gefunden werden, da schon dadurch die Halbe zur Zählzeit wird. Die nach den Textakzenten gesetzten Taktstriche zeigen nun, daß regelmäßig die beiden ersten Akzente jedes Verses nur zwei (unzusammengesetzte) Takte ausfüllen, erst in den beiden letzten Akzenten der Verse Dehnungen eintreten. Die erste Übertragung („Christ ist erstanden“ Nr. 1) ließ diese Regelmäßigkeit vermissen (vgl. dort Takt 6). Fraglich könnte bei der Übertragung sein, ob nicht statt des  $\frac{2}{2}$ -Taktes am Anfange unter Zusammenziehung der beiden ersten Takte ein  $\frac{4}{2}$ -Takt zu wählen wäre. Die Deutlichkeit der rhythmischen Qualität würde allerdings dadurch nichts verlieren, allein es ergibt sich dann die Schwierigkeit, die weiteren Akzente der ihnen entsprechenden Ordnung gemäß herauszustellen. In der folgenden Notierung:



ist es schwer deutlich zu machen, daß der Akzent auf der dritten Halben des ersten Taktes und der auf der sechsten des zweiten gleicher Ordnung sind. Folgte man nämlich in dieser Notierung der Ansicht Scherings, wonach der erste Generalfall für das Setzen eines Taktstriches durch den darauffolgenden Schlußakkord einer Kadenz bzw. den darin liegenden Schwerpunkt gegeben ist, so entstünde folgendes Bild:



Darin erscheint die Schlußnote a schwerer gewichtig als das g im ersten Takt, was aber dem tatsächlichen Verhältnis durchaus nicht entspräche. Über die Wertung in den Fällen, die absolut dem musikalischen Rhythmus folgen, wurde schon oben gesprochen. Hier sei auch eine Frage der Textlegung berührt, deren Lösung allerdings einwandfrei erst dann möglich sein wird, bis eine eingehende Sonderuntersuchung die Kadenzbildung und ihre Entwicklung in der damaligen Zeit klargelegt haben wird. Es ist die Frage, ob die Schlußsilbe eines Wortes erst dem Schlußakkord der Kadenz zu unterlegen ist oder dem synkopischen ersten Erreichen des Schlußtones, dem gewöhnlich noch das Subsemitonium folgt. Fälle, in denen die Kadenz z. B. folgende Gestalt hat:



scheinen für die zweite Alternative zu sprechen, dann finden sich aber auch häufig Kadenzen, in denen dieser Synkope notwendig die vorletzte Textsilbe unterlegt werden muß und die Schlußsilbe erst dem Schlußakkord. Keinesfalls hat dies auf die Rhythmisierung besonderen Einfluß, da dem Schlußakkord zweifellos der Synkope gegen-



über das größere Gewicht eigen ist, ein früheres Eintreten der Schlußsilbe daher lediglich als Vorausnahme zu betrachten wäre. In den Übertragungen wurde daran festgehalten, bis zur Klärung dieser Frage, die gesondert zu untersuchen wäre, einheitlich den Schlußakkord der Kadenz mit der Schlußsilbe zu versehen, es wäre denn, daß schon im Original des cantus firmus die letzte Textsilbe mehr als einen Ton hätte.

Zur Rhythmisierung nach rein musikalischen Gesichtspunkten vergleiche man z. B. die Takte 11 und 32. Beide Takte enthalten die Koloratur über dem Worte „froh“. Hier liegt nämlich die, wie schon oben erwähnt wurde, von Bäumer festgestellte Form vor, daß nach dem Alleluja die beiden letzten Zeilen wiederholt werden. Die akkordliche Reduktion der beiden, die gleichen Melodietöne vertretenden Stellen ergibt:

Takt 11.



Takt 32.



Die Harmonisierung ist anfangs die gleiche, sie ändert sich nur im weiteren Verlaufe dadurch, daß der Schlußton einmal als Oktave, einmal als Quint gedacht wird, der Führung nach A, die nach D gegenüber steht. Sucht man nun in Takt 11 nach der Zähzeit, die akkordisch am prägnantesten eintritt, so gelangt man zur Teilung, wie sie in der Übertragung vorgenommen ist. In Frage kommen ja lediglich die dritte, vierte und fünfte Halbe. Der Akkord der dritten ist schon vorausgenommen, die Betonung dadurch abgeschwächt, die fünfte setzt mit dem Durchgangs- (besser Leit-) Akkord zu dem der typischen Kadenzformel wegen synkopiert einsetzenden Akkord auf A ein. Lediglich die vierte Halbe bringt mit ihrem Eintritt einen neuen, während ihrer Dauer nicht wechselnden Akkord, dessen Eintritt noch durch einen dissonierenden Vorhalt betont wird. In Takt 32 läßt schon die gleiche akkordische Struktur die gleiche Rhythmisierung wahrscheinlich erscheinen, allein auch die fast völlig gleiche Führung des Kontra verlangt dies. „Christ soll unser Trost sein“ zeigt wieder Antizipation, ähnlich wie in der ersten Fassung, nur erstreckt sich diese Erscheinung auch auf „unser“.

Schwieriger ist die Rhythmisierung des „Kyrieleison“. Die Kolorierung wird hier so stark, daß ein genaues Heraus Schälen der zweifellos zugrundeliegenden Originalweise eindeutig nicht möglich ist. Die Scheidung von Takt 16 und 17 ist durch den Dominantschritt des Tenors gegeben, der noch durch die vorangehende Pause als Neueintritt besonders hervorgehoben wird. Außerdem liegt in diesen beiden Takten die in den Kompositionen dieser Zeit typische Akkordfolge vor, die zwischen die „Dreiklänge“ auf D und F als unbetontes Zwischenglied den auf C einschleibt. Für die folgenden Takte scheint auf den ersten Blick die zwischen Superius und Tenor vorhandene kanonische Führung einen Anhaltspunkt zu geben. Versucht man aber, den gleichen Stellen in diesen beiden Stimmen die gleiche Stellung im Takte zu geben, so ergibt sich infolge des Imitationsabstandes notwendig als Zähzeit die Minima, in der Übertragung entsteht  $\frac{3}{4}$ -Takt. Dies könnte aber nur der Fall sein, wenn ein Wechsel durch Prolatio vorgeschrieben wäre. So wenig nämlich die alten Mensur-

zeichen mit dem Takte zu tun haben, so bedeutsam sind sie doch für die Bestimmung der Zählzeit, da sich nach ihnen die Dissonanzbehandlung richtet. Ohne Änderung des Mensurzeichens darf daher ein Wechsel der Zählzeit in kleinere Maße innerhalb eines Stückes nicht vorgenommen werden. Wir müssen an der Halben als Zählzeit festhalten und von dieser Grundlage aus zu einem Resultate zu gelangen suchen, wenn auch dabei die Imitation eine geänderte rhythmische Stellung erhält. Absolute Sicherheit wird sich allerdings bei solchen Stellen vorläufig noch kaum erzielen lassen, da zur Aufstellung bestimmter, allgemein gültiger Regeln die Zeit noch nicht gekommen ist, im Übrigen gerade in solchen Fällen das subjektive Empfinden des Bearbeiters eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Erst das Auftreten verschiedener Auffassungen und der Vergleich ihrer Begründungen wird vielleicht absolute Klarheit für derartige Fälle bringen. Als Anhaltspunkte für die oben gebotene Lösung möchte ich folgende Erwägungen anführen: Die Oberstimme beginnt mit einem gegenüber den anderen Notenwerten dieser Stelle langsamen Auftakt. Der gleiche Rhythmus innerhalb der Zählzeit findet sich in dieser Stimme noch zweimal und erhält in der vorgeschlagenen Übertragung jedesmal die gleiche Auftaktbedeutung. Der in Takt 18/1 vorhandene weibliche Schluß wird zwar in der Imitation notwendig insofern männlich, als er um eine halbe Zählzeit verschoben ist, aber dadurch, daß er dort auf den schwachen (dritten) Taktteil fällt, behält er in höherem Sinne seinen weiblichen Charakter. Die Führung der beiden Unterstimmen in Takt 17/18 leitet auch durch ihr zur-Ruhe-Kommen nach der Auseinander- und Gegeneinanderbewegung zu der vorgenommenen Rhythmisierung. Die Dehnung des Taktes 20 entspricht der in gleichzeitigen Kompositionen in großem Umfange zu beobachtenden Erscheinung, daß der dem Schlußakkord der Kadenz vorausgehende Takt um eine Zählzeit gedehnt ist. Immerhin sei die Übertragung dieser Stelle nur ein Versuch, dem sich vielleicht auch andere Lösungen gegenüberstellen lassen, ein Versuch, der aber vielleicht nicht der Begründung entbehrt. In derartigen Fällen begibt man sich eben mehr oder weniger auf Neuland, ein Grund mehr, bei wissenschaftlichen Editionen monumentalen Charakters an der bisherigen Praxis der bloßen Setzung der Mensurstriche festzuhalten.

Das Alleluja weist eine Eigentümlichkeit auf, die zum Problem der einheitlichen Rhythmik bei Imitationen gehört. Die Allelujaweise wird zuerst vom Tenor angestimmt; erst auf dem Schlußton der ersten Phrase setzt die Hauptstimme, der Superius, ein. Der Tenor für sich wäre folgendermaßen zu rhythmisieren:



Nun setzt aber auf der relativ schwachen Schlußnote der Superius mit schwerer Zeit ein. Die leichte Zeit des Tenors wird nun durch die Hauptstimme zur schweren umgewandelt. Der im Tenor dadurch erscheinende  $\frac{2}{2}$ -Takt wird aber weiter durch die Führung des Kontra zu einem Auftakt für das folgende gewandelt, indem diese Stimme deutlich zum  $\bar{3}$  des kommenden Taktes hinleitet. Die später eintretende Hauptstimme reißt also die rhythmische Führung an sich. In der Begleitung der gleichen, durch die Hauptstimme vorgetragenen Phrase erscheint die Harmonisierung auch der Textakzentuierung entsprechend mit dem Dominantschritte c—f in der tief-



Des solln wir al - le froh sein Christ

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a sharp sign above the word "sein".

soll un - ser Trost sein Ky -

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a sharp sign above the word "Ky".

ri - e - ley - son.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a sharp sign above the word "son".

Christ ist erstanden Nr. 4.

♩ =  $\frac{1}{2}$

Christ ist er - stan - - - - - den

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a sharp sign above the word "den".

T.

C.

Von der Mar = ter al = = = = len des

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a sharp sign (#) above the final note. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with various note values and rests.

solln wir al = le froh sein Schrift soll

The second system continues the musical piece. The vocal line includes a fermata over the word 'froh'. The piano accompaniment features several measures with a '(b)' marking above the notes, indicating a specific rhythmic or melodic feature. The notation includes various note values and rests.

un = fer Trost sein Ky = ri = e = ley = son.

The third system concludes the musical piece. The vocal line ends with a fermata over the word 'son'. The piano accompaniment includes a '(b)' marking above the notes in the final measure. The notation includes various note values and rests.

## Beitrag zur Geschichte des deutschen Singballetts, sowie zur Ottinger und Nördlinger Musikgeschichte

Von

Paul Nettel, Prag

In einem gut orientierenden Aufsatz hat vor kurzem Gustav Friedrich Schmidt eine Übersicht: „Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper“ gegeben<sup>1</sup>, in welchem vorerst das Singballett und der Einfluß der französischen Oper behandelt werden. Schmidt definiert das Singballett als „ein nach französischen Vorbildern vorwiegend mit Tänzen durchsetztes Ausstattungstück, das einen pastoralen, mythologischen oder sagengeschichtlichen Stoff mit Benutzung des ganzen musikalischen Apparates der italienischen Oper mit weniger oder größerem dramatischen Geschick behandelt, ohne besondere Wertlegung auf dramatischen Aufbau der Handlung“. In der Tat ist das Singballett, wie es an den deutschen, vor allem an den kleineren deutschen Höfen der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts gepflegt wird, weit mehr eine gesellschaftliche als eine künstlerische Angelegenheit. Es handelt sich ja fast ausschließlich darum, die Kunstfertigkeit der Prinzen, Prinzessinen und Hofdamen im Tanzen, eventuell auch im Musizieren, aber auch in sportlichen Dingen ins rechte Licht zu setzen und die Eitelkeit und Prunksucht des Fürsten in geeigneter Weise zu befriedigen. An Stelle der ungeschminkten Zäsuren- anbetung des Altertums tritt verschämt die Huldigung auf dem Theater, meist in mythologischem Gewand.

Wenn Schmidt sagt, daß diesen „höfischen, ballettartigen Kunstgebilden theatralischen Stils“ die französischen „Ballets de cour“ als Muster gedient hätten, so ist dem noch hinzuzufügen, daß wenigstens beim bayrischen und österreichischen Hof der italienische Einfluß stärker als der französische ist. Ohne jedoch hier die Unterschiede zwischen französischer und italienischer Ballettkunst erörtern zu wollen, sei hier in den Mittelpunkt dieser Abhandlung das Beispiel eines Singballetts von einem kleinen süddeutschen Hof gestellt, das auch als Illustration zu den oben erwähnten geschichtlichen und statistischen Ausführungen dienen mag.

Die Münchener Staatsbibliothek bewahrt ein Musikmanuskript, das folgende Überschrift trägt:

„Die Frei gesinte Schäferin Fillis. Zu Einem schönen Ballet mit artig und kunst-zierlichen Entreen und Veränderungen der Bäume, Wald Götter, Affen, Zigeuner u. Schäfer. Von der Hoch Gräfl. Hohen Walderischen Hofstatt aufgeführt und vorgestellt, den 7<sup>ten</sup> Aprilis Anno 1671. Durch aus 4stimmig, Teils von Eigener Invention aufgesetzt, Teils von andern neuen Arien zusammengetragen. Durch Georg Wilhelm Schöpferlin. Organiste in Nördling. Anno 1671“.

<sup>1</sup> ZfM V, S. 582.

Vorerst: Wer war der Komponist dieses Balletts?<sup>1</sup> In der langen Reihe der Nördlinger Schöpferline finden sich mehrere Organisten. Ein Esaias Schöpferlin war „Stadtgerichtsbeisitzer, Organist, Vormundschafts- und lateinischer Schulpfleger“. Er heiratet 1635 Margarete, eine Tochter des Krämers Karl Köpp und hinterläßt vier Söhne, von welchen der älteste, Georg Wilhelm, der Verfasser unseres Balletts, am 9. Dezember 1636 geboren wurde. Georg Wilhelm besucht fünf Klassen der Nördlinger Lateinschule, wo er es „in seinem Studium so weit gebracht hat, daß Er seine Auctores mit Nutzen lesen und sonst in der Welt fortkommen kann, zumahlen Er noch in solch wärendender Zeit unter der guten Anweisung seines Herrn Vatters auch in der Instrumental Music solche Profectus gemacht, daß Er nach desselben todtlichen Hintritt, allbereit in jungen Jahren der Orgel vorzustehen vor tüchtig erkannt worden. Damit er doch nicht allerdings vergnügt war, sondern es hat ihn φιλομαθεια, und der Eiffer in dieser Edlen Kunst sich mehrers zu perfectioniren, dahin getrieben, daß Er bey einem Hoch-Edlen und Hochweisen Magistrat eine Reise nach Italien zu thun unterthänig ausgebetten, und nach erlangter großgünstigen Licenz, innerhalb zweyer Jahre Frist seine Zeit so wohl angeleget, daß Er als ein πολυμαθεις nach glücklicher Anheim-Kunft, vor einen von denen allerkünstlichsten Musicis unserer Zeiten hat passiren können, und wegen einer dißfallß ungemeynen Wissenschaft bey vornehmen Fürsten, Grafen und Herren sich sehr beliebt gemacht“. 1664 lehrt Schöpferlin in seine Vaterstadt zurück, wird Organist, beginnt aber auch sofort mit seiner bürgerlichen Laufbahn und wird Mitglied des „großen Rates“; 1665 gelangt er ins Stadtgericht, 1671 ins Zeughaus, 1673 in den „Inneren (kleinen) Rat“, 1678 finden wir ihn wieder im Zeughaus, bis er 1690 die höchste Bürgerwürde erlangt und Bürgermeister von Nördlingen wird. Nachdem er noch 1683 die Würde eines „Hospitalpflegers und Rundschaftsrichters“, 1684 die eines Oberrichters erlangt hatte, stirbt er 1703. Schöpferlin war zweimal verheiratet. 1663 hatte er Margarete Barbara Romul, eine Tochter des Bürgermeisters Wilhelm Friedrich Romul geheiratet, die ihm vier Söhne und drei Töchter geboren hatte. Nach ihrem am 24. April 1672 erfolgten Tod ehelicht er am 8. Oktober desselben Jahres Maria Salome Seng, eine Tochter des Rates Matthäus Seng, die ihm noch einen Sohn und eine Tochter schenkt. Über seinen Tod berichtet die Leichenpredigt<sup>2</sup>, daß schon „ein Jahr vor seinem Tod ein Abnehmen der Leibeskräfte, sowie eine merckliche Schwachheit des Hauptes sich gezeigt“ habe. Am 23. Juni überfiel ihn eine „große Dunkelheit der Augen und Schwachheit des Gedächtnusses“, so daß er „weder mit Lesen noch Reden recht fortkommen konnte“. Nach vorübergehender Besserung sei dann der Tod eingetreten. Und „gleichwie er in gesunden Tagen ein großer Liebhaber der music gewesen, ist er auch in seiner Krankheit von seinem Herrn Sohn, Organisten, mit schönen Davidisch-musikalischen Stücken aus des Herrn Doctor Müllers Erquickstunden, einigen Arien und mehrern Sterb- und Buß-Liedern vielfältig ergötzt worden; also ist allererst an dem Heiligen Ofter-Tag ein gleiches geschehen, da man dem Sel. Herrn gleichsam sein Requiem gesungen, und Er in Gegenwart unterschiedlicher Herren und unter Bekundten, absonderlich über das vor seinem Sterb Bett abgesungene Geistreiche Buß-Lied: Herr Jesu Christ du höchstes Gut etc. mit zusammengeschlagenen Händen sich in der Seelen inniglich erquicket“.

Die Leichenpredigt betont auch die seltene Erscheinung, daß es ein Berufsmusiker zu den höchsten bürgerlichen Ehren gebracht habe: „... ob nun zwar nach dem Sprüchwort der Alten es zuweilen heißen mag: Aliud est sceptrum, aliud est plectrum, so hat doch ein sinnreicher Scribent von der Music angemercket,

<sup>1</sup> Für die Bereitstellung der archivalischen Daten hab ich Herrn Prof. Müßgnug in Nördlingen und dem Fürstlichen Archivrat Dr. Diemand in Wallerstein herzlichst zu danken.

<sup>2</sup> Verfaßt von Caspar Weng, gedruckt bei Hilbrandt in Nördlingen. (In meinem Besitz.)

daß man in der mannigfaltigen Art der musicalischen Instrumenten und der unterschiedlichen Weise auf denselben zu spielen sich der unterschiedlichen Arten Land und Leuth zu regieren, gar fein belehren, dahero ein guter Musicus auch einen guten Regenten abgeben könne, welches wir auch von unserm Seeligen rühmen, der sein von der beschwerlichen Regierungs-Last verunruhigtes Gemüth durch die Music zu ermuntern, ja den öffentlichen Gottes-Dienst zu befördern für seine größte Freude gehalten nach dem Exempel vieler löblichen Kaiser, Könige, Fürsten und Herren, die entweder selbstverständige Musici gewesen und damit manche Schwermuth der Gedancken vertrieben oder doch derselben Freunde, Liebhaber und Beförderer gewesen . . ."

Nicht uninteressant erscheinen vielleicht einige Stellen aus Schöpferlins Eingaben an den Magistrat. So heißt es in einem Gesuch von 1661: "Es ist bey diesem seculo edle und unbeschreibige Musica vocalis et instrumentalis so hoch erwachsen und gestigen, daß, obwohlen vil vortreffliche Musici davor gehalten, daß solche höher nicht zu bringen (sei) es doch im Gegentheil nicht allein die tägliche Erfahrung sondern auch die an vornehmer Potentaten und Herren Höfen von denen sich daselbst befindenden excellierenden Componisten und Capellmeistern Kunstreiche in Truct gegangene Opera anderst erweisen hat. Nun muß man bekennen, daß in diser löbl. Kunst die italienische Nation allen andern vorgehet, auch in grossten Flor sich nunmehr befindet; wie denn fast alle hohe Potentaten hin und wider solche italienische Manier auff die Teutsche zu bringen mit großen Aufwand ihre Singer und Musicanten dahin abfertigen. Zu solchem Ende habe ich als ein junger Incipient etwas Rechtschaffenes zu erlernen und zu ergreifen vor andert-halb Jahren in besagtes Welschland mich zu begeben mir vorgenommen und deswegen bey Euer Edel Best Gn. um gn. dimission unterthenig sollicitiret . . ." Er danke für die Erlaubnis und hoffe die Zeit so angelegt zu haben, daß die hiesige Musik Vorteil davon haben werde. Um eine Unterstützung habe er damals nicht gebeten, sondern, wie schwer es auch seiner Mutter gefallen sei, alles propriis sumptibus geleistet und ein Namhaftes zugesetzt. Nun getraue er sich, es anderen gleich zu tun und auch das Werk, das "wegen seiner Fähigkeit und imperfection des Clavirs mehr als unbequem sei, zu versehen". Doch bitte er, zumal er bald heiraten wolle, ihm zu dem wöchentlichen salario von 2 fl. den Zuschuß von 40 fl. jährlich aus der Stipendiatenpflege zu gewähren, den auch sein Vater und dessen Vorgänger erhalten hätten; dieser Dienst habe ja keine accidentia, auch nicht Korn, Holz oder Hauszins, wie andere, und die Bürgerschaft könne in diesen geldarmen Zeiten ihre Jugend auch nicht informiren lassen. Er müsse auch noch viel aufwenden, um die angefangene Korrespondenz und die in Druck täglich neu herausgehenden musicalischen opera zu continuiren und zu kaufen, und auch etliche Musikinstrumente, von denen nicht wenige seinem Vater bei einem Brande verloren gegangen seien, wieder anschaffen<sup>1</sup>.

In einer Eingabe vom 2. April 1665 meint er, es sei nun das vierzehnte Jahr verstrichen, seitdem man ihm die Vertretung der Organistenstelle anvertraut habe; 1660 und 1661 sei er mit nicht geringen Spesen in Italien gewesen und habe nichts versäumt, was zu seiner ferneren habilitirung der Musik und (des) Contrapuncts, sondern "auch zum ornat der ganzen Kirchen Music sowohl vocaliter als instrumentaliter dienen möchte, maßen solches die unzählig mitgebrachte Stück mit confirmirung S. Cantoris und der Herren Musikanten warlich vor Augen legen, so beederseits sachen darinnen zu lesen und studiren finden und bereits gefunden". Alle Fest- und Feiertage lasse er sich "gehorsam finden in der Herrgottskirche figuraliter zu musiciren" und unterlasse nichts "in Anstell und Verrichtung, als auch selbst Handanlegung und componirung". Die rühmliche Favirung der Musik durch den Magistrat habe sich schon häufig in Aufbesserung oder

<sup>1</sup> Ratsprotokollbuch.



sonstiger Unterstützung der Musikanten gezeigt, er habe aber auch die Herren für die italienische Reise nicht belästigen wollen, obwohl ihm der jährliche Zuschuß seiner Vorgänger durch zwölf Jahre entzogen worden sei; weil aber sein Hauswesen sich vermehrt habe, so bitte er jährlich um etwas Holz.

In einem Gesuche vom 3. September 1666: Der Magistrat habe ihm zwar die über zehn Jahre entbehrten 10 fl. vierteljährlich bewilligt, aber der Stipendiatenpflugschreiber gebe erst eine Quartalsrechnung, wenn schon zwei oder drei verfallen seien oder er zahle mit Geld, das „in Vererbung kommen wolle“ und deshalb nur mit Verlust anzubringen sei; und nun habe er „schon im 6. Quartal über Jahr und Tag“ von ihm überhaupt nichts mehr bekommen und sei immer wieder durch „lose Ausflüchte“ hingehalten worden. Weil nun aber sein Hauswesen sich je länger, je mehr vergrößere, und er sonst kein Gewerbe habe, sei er gezwungen, gegen diese in dieser wohlbestellten Republik „unrumbliche“ und ganz unbillige Vorenthaltung Klage zu führen, in der Hoffnung, daß der Magistrat nicht gemeint sei, daß ihm ein Diener nach seinem Salarium jedermann bekannten wunderlichen humor und Gefallen solches sauer machen solle; er bitte um Nachzahlung der fünf Quartalgelder und um Anbefehlunng künfriger Pünktlichkeit.

Und in einer Eingabe vom 4. Oktober 1667: „Nachdeme ich von meiner Zurückraiß auß Italien kommen, hab ich bißhero nit unterlaßen, nach meinem wenigen und geringen talento zu der Ehr Gottes uff die normaliste h. Festtage unterschiedliche teutsche Concerten und Psalmen soviel ich jeder Zeit an Subjecten der Singer und Instrumentalisten employren können, zu componiren, inmaßen uff verschiedene h. Ostertag auch beicheten, da von eigener einfältiger Invention ich den schönen Spruch: Ich bin die Auferstehung und das Leben von 17 Stimmen (und wo ich mehrere subjecta gehabt hatte solches noch vollstimmiger hätte vorgestellt werden können, maßen alle musici Instrumentales mit Cornetten, Trombonen und Violinen ihre Stimmen zu versehen gehabt, darunter auch zwey Clarini oder Trompeten von Hans Caspar Brüdern, Türniern und dem jungen Dörzbach einem Scholarn geblasen werden) uffgesetzt, inmaßen solches auch abgesungen und von einem Wohledlen . . . Rat selbstn nach vollendeter Predigt mitangehöret worden“. Da nun dergleichen hier gemacht worden sei, und der Magistrat, wie er höre, Gefallen daran gefunden habe, wolle er anderen Musicis nachfolgen und das musikalische Stück dem Magistrat dedizieren, aus Dankbarkeit dafür, daß man ihn nach Italien habe reisen und die Organistenstelle durch seinen Bruder habe versehen lassen. Weil aber sein Hauswesen ständig zunehme und der Dienst keine Accidentien habe, da man in der Stadt nicht wie auf den Dörfern bei der Copulation die Orgel schlagen lasse, und die Bürger in diesen bösen Zeiten ihre Kinder nicht informieren lassen können, bitte er den Magistrat, ihm seine Huld „mit einem Hauszins und etwas Getreid“ zu bezeigen. (Erledigung: Jährlich vier Malter Getreide = quartal je ein Scheffel Korn und ein Scheffel Roggen)<sup>1</sup>.

Von dem Ansehen, das Schöpplerin genoß, gibt Zeugnis eine ganze Anzahl von gedruckten Gelegenheitsgedichten, die ihm zu seinen beiden Hochzeiten gewidmet wurden. Auch zum zweifachen Antritt des Bürgermeisteramts (1690 und 1699) wird ihm je ein deutsches Gedicht dediziert. Fast in allen diesen Widmungen finden sich Anspielungen auf seinen Organistenberuf. Von den der Leichenpredigt angehängten Trauergedichten sei das eines Christian Gauder mitgeteilt:

„Laudabunt alii patriae tua praestila, consul  
Munia sat dignis commemoranda modis;  
Quando senator eras, consul, quaestorque, scholarcha,  
Ptochotrophumque ephorus, bis prope lustra tria,

<sup>1</sup> Diese Gesuche fallen auf, weil Sch. inzwischen schon in den großen Rat und in das Stadtrichter gewählt worden war.

Multa obitu plorata tuo; jam dixero saltem:  
 Qua praepollebas, Musica, moesta silet,  
 Immo silet minime; quin continuata sonabit  
 Semper in Anglicis Musica laeta choris“.

Der Vollständigkeit wegen will ich noch mitteilen, daß Schöpferlin auch zu der Geschichte der 1669 erbauten Orgel der St. Georgs-Hauptkirche zu Nördlingen in Beziehung steht. Der Plan bzw. die Disposition dieser Orgel stammt von ihm<sup>1</sup>, und an der Nordseite des Orgelkastens findet sich folgende Inschrift: „Organum pneumaticum, / quod / prae nobilis magistratus in / Divini numinis honorem / et templi huius ornamentum / sumtibus publicis fieri voluit / Georgio Wilhelmo Schöpferlino organo edita disponente / et / manu artificii / Pauli Prescheri / anno arbis redempti / 1669 / confectum est“. Ein noch gut erhaltenes Epitaphium Schöpferlins, ein geschnitzter, runder Holzschild in der Georgskirche ist vielleicht gleichfalls erwähnenswert. Es enthält sein Wappen: im rechten Feld vier gelbe und vier schwarze Schrägbalken, im linken, goldenen Feld ein aufrechter, roter Bock (Schöpfer = Schöps) mit langen Hörnern, der sich auch zwischen den beiden rotgelben Büffelhörnern, mit Pfauenfedern umsteckt, erhebt. Die Inschrift lautet<sup>2</sup>: „Anno 1703 den 9. April ist seelig in Christo dem Heern entschlaffen der Weyl. Hoch-Edle Gestreng und Hochweise Herr Georg Wilhelm Schöpferlin bey Köbl. dieses des H. R. R. Stadt Nördlingen wohlmeritirter ältester Bürgermeister wie auch Ober Stadt Cammerer, Kirchen=Probst, Kriegs-Herr, Hospital-, Ober- und Stipendiatenpfleger, seines Alters 67 Jahr 7 Wochen“.

Schließlich ist noch ein prächtiges Bildnis dieses musikalischen Bürgermeisters erhalten, ein Kupferstich von Andreas Matth. Wolfgang (Augsburg) nach einem Gemälde von G. M. Haak (1702). Die Umrahmung enthält außer dem Wappen auch sein Symbolum: „Minor sum, Domine, cunctis miserationibus tuis“ und die beiden Dysticha:

„Consulis in faciem monstrat tibi parva tabella  
 Ast animi dotis non nisi facta docent.  
 Quorum ut comprehendam paucis encomia, divi  
 Aemula Schöpferlin, mens Samuelis erat“.

So viel über den musikalischen Bürgermeister von Nördlingen. Daß er infolge seiner bürgerlichen Stellung und seiner musikalischen Befähigung Beziehungen zum benachbarten Adel unterhalten haben wird, ist zweifellos, und sicher haben wir es in der erhaltenen Handschrift Schöpferlins mit einer Dedikationskomposition an den Hof des Grafen Ferdinand Max von Ottingen-Baldern zu tun. Das Grafengeschlecht Ottingen-Baldern stellt eine Seitenlinie des Grafengeschlechts Ottingen-Wallerstein vor. Die Baldberner Linie wurde vom Grafen Ernst I. (+ 1626) begründet, dessen Bruder Wolfgang III. (+ 1598) der Begründer der Wallersteiner Linie war. Während die Wallersteiner Linie der Ottingen musikalisch besonders für das 18. Jahrhundert von größerer Bedeutung war, wissen wir von der Baldberner Linie in musikalischer Hinsicht recht wenig. Nur die Aufführung des genannten Balletts unter Graf Ferdinand Max ist durch die Münchener Handschrift bezeugt.

Ferdinand Max, der am 25. Dezember 1640 geboren war, 1662 zur Regierung kam und am 9. Mai 1687 starb, war ein Liebhaber von Theater und Musik. Er hatte in Dillingen am dortigen Jesuitenkollegium auch Unterricht in der Musik

<sup>1</sup> N. W. Trautner, Die große Orgel in der St. Georgskirche zu Nördlingen.

<sup>2</sup> Monninger, Die Epitaphien in der Georgskirche ... (1914).

gehabt und dort seinen Sinn für Komödien geweckt. In Baldern wurde ein Theater-saal oder wie man sagte, ein Komödiantenzimmer eingerichtet; hier befand sich auch ein hölzernes Komödiantengerüstwerk und einige „Szenen auf dem Theater“<sup>1</sup>. Fremde Musiker und Komödianten waren, wie es scheint, nicht selten zu Gast in Baldern. So heißt es z. B. in der noch erhaltenen Balderischen Hofhaltungsrechnung von 1667: „Den Komödianten von Thannhausen ist vereehrt worden 1 fl. 6 krz., den Trompetern von Ottingen 4 fl. 30 krz., den Musikanten von Nördlingen 21 fl., den Trompetern von Regensburg 4 fl. 30 krz.“

Der nähere Anlaß zur Aufführung des Balletts am 20./10. April 1671 konnte nicht ermittelt werden<sup>2</sup>. Eine Vermählung oder Verlobung fand um diese Zeit nicht statt, und es kommt auch nicht etwa der Geburts- oder Namenstag des Grafen oder der Gräfin in Betracht. Wer die Ausführenden des Balletts waren, konnte gleichfalls nicht festgestellt werden. Sowohl die Durchsicht der Personalakten des Grafen, als auch der Balderner Hofhaltungsrechnungen von 1666—1687 verlief ergebnislos, ebenso wie auch ein gedrucktes Lertbuch nicht aufzufinden war.

Die musikalischen Beziehungen des Georg Wilhelm Schöpplerin zum Balderner Hofe beleuchtet ein Brief, jenes (datiert Nördlingen, 23. November 1680) an Franz Drenberger, hochgräflich Ottingischen Kammer-schreiber zu Hohenbaldern. Drenberger hatte sich bei Schöpplerin über den Verbleib eines „Positivleins“ erkundigt, das ehemals in dem Schloßkirchlein zu Baldern stand und nach Nördlingen zur Reparatur gegeben worden war. Schöpplerin antwortet darauf, er habe das Positiv bereits vor acht oder zehn Jahren durch „unsern“ (Nördlinger) Orgelmacher reparieren lassen, „indem es sowohl an Blasbälgen als in dem Pfeifenwerk“ ganz ruiniert gewesen. Es habe aber „auf beschehene unterschiedliche Notifikation nicht wollen abgeholt werden“ und der Orgelmacher habe seines „bedingten Lohns“ von 12 fl. „nicht länger entbehren wollen“, also sei er bewogen worden, „demselben die 12 fl. zu bezahlen und das Positiv zu sich zu nehmen, und bishero auf das beste zu verwahren“.

Bevor wir zur Mitteilung des Balderner Balletts gelangen, mag es vielleicht nicht am unrichtigen Platz erscheinen, der musikalischen Verhältnisse bei den beiden anderen Ottinger Linien, Ottingen-Ottingen und Ottingen-Wallerstein Erwähnung zu tun. Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Wallersteinschen Kapelle im 18. Jahrhundert haben Schieder-mair<sup>3</sup>, Kaul<sup>4</sup> und neuerdings Diemand<sup>5</sup> geschrieben. Kaul meint, daß die mit der Regierung des Fürsten Kraft Ernst einsetzende Blüte der Ottingen-Wallersteinschen Hofkapelle ausdrücklich als zweite Blütezeit dieser Kapelle bezeichnet werden müsse. Demgegenüber bemerkt Diemand, man dürfe hier weniger an den Wallersteinschen Hof, als vielmehr an die glänzende Hofhaltung der prachtliebenden letzten zwei Regenten der erloschenen Linie Ottingen-Ottingen, des Grafen (seit 1674 Fürsten) Albrecht Ernst I. († 1683) und des Fürsten Albrecht Ernst II. († 1731) denken. Albrecht Ernst I. besaß nachweislich eine Hofkapelle. In einem Verzeichnis von 1696 werden genannt<sup>6</sup>: Kapellmeister Conradi, Hofmusikus Johann Hektor Beckh, Hofmusikus Heinrich Hetsch, Violinist Joh. Ulrich Müller, Harfenist Schneider, fünf Trompeter und ein Pauker.

<sup>1</sup> Grupp, Baldern, Ein Beitrag zur Ottingenschen Geschichte (Nördlingen 1900), S. 64.

<sup>2</sup> Mitteilung Dr. Diemand.

<sup>3</sup> Die Blütezeit der Ottingen-Wallersteinschen Hofkapelle, *SMG* IX, S. 106.

<sup>4</sup> Ausgewählte Sinfonien von Anton Mosetti, *DLB* XXVIII.

<sup>5</sup> Josef Haydn und der Wallersteiner Hof, Augsburg 1721.

<sup>6</sup> Diemand a. a. O., S. 3.

Von den hier angeführten Musikernamen ist in der Geschichte lediglich der Name Conradi bekannt, und auch über diesen scheint in der Literatur ein Irrtum zu herrschen. In der Geschichte der Hamburger Oper spielt ein Johann Georg Conradi eine gewisse Rolle, der von Mattheson<sup>1</sup> als Vorgänger Kuffers erwähnt wird und von dem er sagt, daß er „auch das seinige nach damaliger Art gut genug verrichtete“ und den er als Sttinger Kapellmeister bezeichnet. Er wird als Komponist einer Anzahl von Opern genannt, die in die Zeit von 1691—1693 fallen<sup>2</sup>. Ob aber dieser Johann Georg Conradi mit dem Sttinger Johann Melchior C. identisch ist, scheint zweifelhaft, doch könnte die Bezeichnung jenes Conradi als „Sttinger Kapellmeister“ durch die Tatsache gestützt erscheinen, daß die Sttinger Gelegenheitskompositionen Conradis sämtlich erst in die Zeit nach 1693 und zwar erst ab 1701 fallen. Über Conradi in einem zweiten Aufsatze mehr.

Als Beitrag zur Musik- und Theatergeschichte Sttingens mögen nun die Titel der Aufführungen in Sttingen folgen, die ein Bild von dem Geschmack des Hofes geben können<sup>3</sup>:

Fremden-Lied auff das Hochansehnlich-Fürstliche Beylager des Durchlauchtig-Hochgebornen Fürsten und Herrens, Herrens Albrechten, Marggrafen zu Brandenburg, . . . ic. mit des Hochgebornen Grafen und Herrens, Herrens Joachim Ernsten Grafen zu Dettingen, Fräulein Tochter, der auch Hochgebornen Gräfin und Fräulein Fräulein Sophia Margaretha<sup>4</sup>, Gräfin zu Dettingen, celebrirt und gehalten in dem Gräflichen Residenz Schloß Dettingen, den 5. Tag Octobr. 1651. Gedruckt zu Nördlingen durch Friedrich Schultes.

Der gesamten Nymphen Willkommens Zuruff als der Durchlauchtigste Erden-Gott JEBUS mit Seiner Durchlauchtigsten Erden Göttin JZMEN Dero angenehme Felder-Lust besucht. Im Nahmen der gesamten Music Verwandten gehorsamst entworfen von Johann Ulrich Müllern. Dettingen, gedruckt bei Stephan Rolcken, Hoch-Fürstl. Hof-Buchdrucker.

(Aufstretende: „Pan“, „Juno“, zum Schluß: „Der Feld-Nimfen Willkommens Zuruff“<sup>5</sup> (1665).

Argumentum oder: Summarischer Inhalt der Zweyen new begriffenen Schauspielen, deren das I. Das standhaffte Gemueth in Fremd und Leid, zu sampt den Unbestand zeitlicher Dingen. Des II.: Die bekannnte Dend Wort: Ein guten Rath veracht, Hat öffters New gebracht vorstellen thut. Alles auff eine waren, aber mit beygefügter frembden Namen, und Erfindungen, angekleidete Geschicht, von der welt-berühmten Princessin Philosetta einer gebornen Herzogin auß Brabant, ic. In hoch-teutscher Sprach, und nach jetzt üblicher Arth, der ungebundenen Rede, eingerichtet, und zur Fröhel- und Ergöglichkeit also lebhaft angestellet, auff dem ansehnlichen Fürstlichen Schau-Platz in allhiesiger Residenz-Stadt, Stuttgarten als des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Eberhardi, Herzogen zu Würtemberg . . . Fräulein Tochter . . . Christinae Fridericae . . . mit dem auch Hochgebornen Grafen und Herrn, Herrn Albrecht Ernsten, Grafen zu Sttingen ic. Den 28. Monats-Tag Mayi des lauffenden 1665. Jahrs, dem Fürstl. Beylagerfest erfröhbet begangen. Stuttgart, Johann Wegrich Kößlin.

<sup>1</sup> Ehrenpforte, S. 189.

<sup>2</sup> Lindner, Die erste stehende Deutsche Oper, S. 174 ff.

<sup>3</sup> Chronologische Folge.

<sup>4</sup> Sophia Margarethe, Gräfin zu Sttingen-Sttingen, geb. 9./19. Dez. 1634, gest. 27. Juli 1664.

<sup>5</sup> Vermählung des Grafen (seit 1674 Fürsten) zu Sttingen-Sttingen mit Prinzessin Friederike v. Wirtemberg.

Glückwünschender Zuruff, mit welchen dem Hochgebornen Grafen und Herrn, Herrn Albrecht Ernsten, Grafen zu Dettingen u. als ruhmwürdigsten Hochzeitern, Ihrem gnädigen Herrn Eben an dem Tage, da Ihr hochgräfl. Gnaden Ihren hochansehnlichen Durchzug durch Canstatt zum Fürstl. Beylager nacher Stuttgarten hielten, Die unterthänige Schuldigkeiten in einer geringfügigen Music dar- nider legten, Special und die gesampnten Pfarrer der Stadt und Dioeces Cann- stadt den 27. Mayi, im Jahr 1665. Gedruckt zu Stuttgart. Bey Johann Weyrich Kößlin, Fürstl. Württembergische bestellten Buchdruckern. (7 Strophen.)

Unterthänigste Bewillkommung bey Höchstgewünschter Ankunfft des Hoch- gebornen Graven und Herrn Herrn Albrecht Ernsten, des H. Röm.-Reichs Regie- renden Graven zu Dettingen u. a. m. Wie Der Durchlauchtig-Hochgebornen Fürstin und Frauen Fr. Christine Frederica, Herzogin zu Württemberg u. a. m. Vermähler Grävin zu Dettingen u. s. w. Als glücklichst-angehender, höchstgeehr- tester Fürstlicher Landes-Mutter. Zu einer geringen Nacht-Musik abgelegt von denen Der Lateinischen Schul Bedinten, und Ihrer untergebenen Jugend. Gedruckt zu Nördlingen, bey Friedrich Schultes 1665<sup>1</sup> (12 Strophen).

Freuden-Gespräch Der Neckel-Nymphen Mit denen Wefniz- und Eger-Göttinnen. Über die Hoch-Fürstliche Dettingische Glücklicht-vollzogene Vermählung demüthigt vorgebildet von Sybilla Schusterin. (Druckort fehlt.) Mit Aria, welche von den drei Nymphen gesungen wird<sup>2</sup>.

Hochzeitliches Ehren- und Freuden Gedicht dem Hoch- und Wohlgebohrnen Herrn Herrn Wilhelmo<sup>3</sup> Grafen von Detting und Wallerstein, Herrn der Herr- schafft Hohenburg, und Marck Büffingen dann auch der Hoch- und Wohlgebohr- nen Freyle, Freyle Octavia Ester Freyin von Herberstein als beyden Hoch Adelichen Braut Persohnen zu einiger Ehren-Gedächtnuß dedicirt durch Sigis- mundum Zerowiz A. A. L. L. Philosophiae Magistrum, nec non J. U. audi- torem. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich, bey Leopold Voigt, Universitäts Buch- drucker, Anno 1670.

(8 Strophen „zu einer schon bekanntten Fasching Aria, so vor zwey Jahren gesetzt und gespihlt worden, zu singen.)

In Wien aufgeführt, die „Faschings Aria“ möglicherweise von einem Wiener Hofkomponisten (Schmelzer?) komponiert.

Höchst-Erfreulicher Bewillkomms-Gruß, denen Hoch-Fürstlichen Anwesenden Hochst-erwünschten Gästen zu Ehren bey angestellter frölicher Zusammenkunfft ge- horsamst abgelegt von den unterthänigsten Musicis in der Hochfürstlichen Residenz Stadt Dettingen.

Gedruckt daselbsten durch Stephan Rolcken. Anno 1679.

(Anlässlich des Besuchs des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg- Ansbach (1667—1686), dessen Gemahlin Johanna Elisabeth, geb. Markgräfin von Baden-Durlach; Prinzessin Dorothea Charlotte, geb. 1661, Prinzessin Julia, geb. 1663, Prinz Georg Friedrich, geb. 1678.)

Die von dem gütigen Himmels-Schein aufgegangene Dtingische Freuden- Sonne, als welche dem Herrn Albrecht Ernsten, Fürsten zu Dettingen den 4ten Wune-Monats 1680 . . . nämlich zum höchstglücklichen Geburts-Tag . . . durch angestimmte Wunder-Seiten-Klang schuldigst verehret von A. E. G. v. W.

Dettingen, Stephan Rolck.

<sup>1</sup> Zum gleichen Anlaß.

<sup>2</sup> Zum gleichen Anlaß.

<sup>3</sup> Wilhelm IV., Graf zu Dtingen-Wallerstein, geb. 1627, gest. 1692; Octavia Esther, Tochter des Grafen Jakob Franz von Herberstein.

Die Gefangene und Wieder-Erlösete Amazonische Fürsten-Draut: oder Die Unschuldig-verhaftete Liebe des Fürsten Filadelfia und der Princessin Darodelfia in einem Schauspiel fargestellet. Manuskript.

Zur Vermählung des Fürsten Albrecht Ernst zu Ottingen-Ottingen mit der Prinzessin Eberhardine Katharine v. Württemberg, der Schwester seiner ersten Gemahlin, 1682.

Wernesiss Das ist Kurzes Schäfer-Gedicht von dem Durch das Lust-reiche Rieß fließenden Werniß-Strand. Entworffen von Piritander (Rießling Siegm; Pfarrer zu Hohenaltheim) Ottingen Kolck.

(Gewidmet dem Fürsten Albrecht Ernst I. zu Ottingen-Ottingen bei seinem Namenstag 24. Ostermonat 1686.)

Ottingisches Freuden-Feuer an dem Hochgräflichen Vermählungs Tag den 26. Juny Anno 1689 des ... Franz Albrecht des Heiligen Römischen Reichs Grafen zu Dettingen ... mit ... Freulein Joanna, Freyin von und zu Schwendi ... durch eine Taffel-Music ... angestellet von Agnes Heinoldin geborne Schickartin<sup>1</sup>.

Glückseligkeit der Detting-Elyfischin Felder, das ist: Glückwünschende Frolockung der zwischen dem Grafen ... Franz Albrecht Grafen zu Ottingen mit ... Fräulein Joanna Freyin von und zu Schwandi ... getroffenen Heyrath Allianz welche den 26. Juny 1689 bey einer Taffel-Music, unter von fröhlichen Trompeten und Paukenschall in einer Poetischen Schöfferey, oder auf beeder hohen Braudt-Personen uralten Stammen und Namen spielenden Dialogo Musicalisch abgelegt in dem hoch-gräflichen Schloß zu Dettingen. In die Musik versetzt durch Johann Christoph Faber. Ottingen, Kolck.

Erbaulicher Glückwunsch, welcher bey des ... Herrn Albrecht Ernst, des Heil. Röm. Reichs Fürsten zu Dettingen ... der von einer gefährlichen Leibs-Schwachheit überfallen gewesen, nunmehr aber ... restituiret worden, allhier in der Fürstlichen Residenz zu Ottingen den 13 April 1694 beschehenen glücklichen Ankunfft ... mit fröhlichen Stimmen und Saiten ablegten aber zur Hoch-Fürstl. Capell. und Hof-Music verordnete Diener. Ottingen, Kolck.

Achter Augustus oder Glückseligtes Geburts-Fest des Herrn Albrecht Ernst Fürsten zu Dettingen von einigen Ihrer Hochfürstl. Durchl. Diener vermittels einer geringfügigen Musique beehrt den 8. Aug. 1694. Ottingen, Kolck.

Arien Aus dem Schäfer-Spiele, Streit der Ehre und Liebe, oder Celion und Bellinde genandt, welches dem ... Fürsten und Herrn, Herrn Albrecht Ernst (II), Fürsten zu Ottingen ic. ic. zu Ehren gewidmet, Und zu gnädigstem Gefallen auf dem Fürstl. Wolffenbüttel. Teatro vorgestellet 1697. Braunschweig, gedruckt durch Christoph Friedrich Zilligers seel. nachgel. Wittib und Erben.

Freud- und Liebes-Streit in einer Operette vorgestellet auf dem Ottingischen Schau-Platz. Ottingen, gedruckt durch Stephan Kolck ... 1699.

Höchst-Erfreute und glückwünschende Frühlings Zeit bey denen erwünschten Nahmens-Licht Albertus des durchleuchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Albrecht Ernst, Fürsten zu Ottingen ... in einer Früh Musique vorgestellet. Ottingen, Kolck, 1699.

Gedichte über ein ein jedes Paar in der verwichenen Masquerade ... Dettingen, Kolck, 1700.

<sup>1</sup> Franz Albrecht Graf zu Ottingen-Spielberg, geb. 10. Nov. 1663, † 3. Febr. 1737, seit 1734 Reichsfürst.

Gedichte über die Personen der heutigen Masquerade, in größter Eil auf gnädigst ertheilten Befehl aufgesetzt. Ottingen, Kolck, 1700.

Sonnet a Son Altesse Serenissime Albert Ernst, Prince du St. Empire a Oettingen sur le nouvel an par Jean Philip. Beza de Strasbourg. A Oettingen, chez Estienne Rolck, 1701.

Glückwünschendes Schäffer-Gedicht an dem . . . Namens-Tag Herrn Albrecht Ernsten, Fürsten zu Ottingen, als den 24. April 1701 in einer Früh Music aufgeführt von Joh. Melchior Conradi Capellmeistern. Ottingen, Kolck.

Wunsch- und Freuden-Gedicht an dem höchst erfreulichen Geburtstags-Tag derer Frau Sophie Louysa . . . Fürstin zu Ottingen, geb. Landgräfin zu Hessen als dem 6. Juli 1701 in einer Früh Musique aufgeführt von J. M. Conradi, Capellmeistern. Ottingen, Kolck.

Scherz-Gedicht auf eine den 22. Febr. gehaltene Masquerade. Ottingen, Kolck, 1702.

Serenada, mit welcher an den Geburts-Fest der . . . Frau Sophia Luyfa . . . Fürstin zu Ottingen, geb. Landgräfin zu Hessen . . . als den 17. Juli 1702 . . . aufwarten sollten J. M. Conradi Capellmeister. Ottingen, gedruckt bey Stephan Kolck, Hoff-Buchdr. 1702.

Sing-Spiel an den . . . Namens-Tag der . . . Frauen Sophie Louysa . . . Fürstin zu Ottingen geb. Landgräfin zu Hessen . . . auf dem Ottingenschen Schau-Platz vorgestellt. Ottingen, Kolck.

Glückwünschende Freuden-Bezeugung, welche bei den hohen Namens-Fest des Herrn Albrecht Ernsten Fürsten zu Ottingen, als den 24. Apr. 1703 in einer Früh Musique vorstellen sollte J. M. Conradi Capellmeister. Ottingen, gedruckt bei Stephan Kolcken, Hoch-Fürstl. Hof-Buchdrucker.

Glückwünschender Zuruff und ergötzende Freude bey dem Geburtstag . . . Albrecht Ernst Fürsten zu Ottingen in einer Früh-Musique . . . vorgestellt. Ottingen, gedruckt bey Stephan Kolck.

Himmlicher Götter Einladung der Durchlachtigsten Erden-Götter und Göttinnen Jöbus und Dianen samt denen Erden Sonnen. Im Nahmen der gesamten Music-Verwandten vorgestellt von Johann Ulrich Müllern. Ottingen, gedruckt bei Stephan Kolck.

Raillerie Innocente ou Vers Serieux et Burlesques faits au sujet d'une masquerade.

Scherz-Gedicht über ein jedes Paar der gehaltenen Bouterie an dem höchst erfreulichen Hoch Fürstlichen-Namens-Tag.

Und nun nochmals zu dem Schöpplerinschen Ballett zurück. Da nur drei Stimmen erhalten sind, mußte der Baß rekonstruiert werden. Die Stimmführung erscheint mitunter höchst mangelhaft, weshalb einzelne nicht beträchtliche Korrekturen vorgenommen werden mußten. Wie der Titel des Balletts selbst sagt, sind die einzelnen Stücke nicht sämtlich von Schöpplerins eigener Hand, sondern teilweise fremdes Gut. Man erkennt auf den ersten Blick die französischen Stücke (Nr. 1, 3, 4), deren punktierte Rhythmen und formelhaften pathetischen Oktavenschritte auf Lully hindeuten, während andere, wie etwa 11, 14, besonders 18 und 22 heimischen Ursprungs sind. Die Melodik von 18 und 22 erinnert sehr stark an die Diktion Schmelzers, dessen Ballettmusiken speziell auch in Süddeutschland Eingang fanden.



Auffallend ist vielleicht noch die in der Mehrzahl der Fälle durchgeführte, allerdings nicht variationsmäßige Gegenüberstellung von Tanz und Nachtanz in den einzelnen Tanznummern. Eine Charakterisierung der einfachen, volkstümlichen, deutschen Lieder erübrigt sich. Wir geben als Beispiele eine Intrada, die Aria des Charlatans und die Aria der Phillis.

Intrada. Vor dem Baum. Ballet.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. This system includes a change in time signature to 3/4 in the final measure of the top two staves. There are also some dynamic markings like '1' and '2' above notes.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The second staff is in alto clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music continues with eighth and sixteenth notes.

<sup>1</sup> Original ces.

<sup>23</sup> Original f.



Aria des Charletanis.

1. Hier liegt Mei = ster Na = sen, der so gern aß Ha = sen, und trank ger = ne  
 2. Mei = ne Kunst ist Lü = gen, und die Leut be = trü = gen, wer nicht will be =  
 3. Wär = me kann ich schnei = den, schrei = be schwarz mit Krei = den, ge = be oft = mals  
 4. So muß man es ma = chen, der Be = trog = nen la = chen, ha = bet ihr ge =

1. gu = ten Wein, hier liegt er jetzt wie ein Schwein.  
 2. tro = gen sein, las = se sich mit mir nicht ein.  
 3. »quid pro quo«, Hef = fer = ling und Ha = ber = stroh.  
 4. hõ = ret nie, mun - dus sic vull de ci - pi.

## Arie der Philis.

1. Lebt je = mand so wie ich, so lebt er ru = hig = lich,  
 2. Ein Wdg = lein schb = ner singt wann sichs in Luf = ten schwingt,  
 3. Ein frey ge = sin = ter Mut, ist u = ber al = les gut,

1. dies sind die schön = sten Stun = den, die man ganz un = ge = bun = den,  
 2. wann sichs kann nach be = sie = ben, mit sei = nen Glü = geln u = ben,  
 3. wer frei ist lebt ohn Sor = gen, schläft ru = hig bis am mor = gen,

1. Be = lieb = lich brin = get zu, in selbst = ver = lang = ter Ruh.  
 2. als sonst wenn es muß sein, im Korb ge = sper = ret ein.  
 3. und tut was ihm ge = fällt, acht nicht der gan = zen Welt.

## Carl Eiz †

Von

Hermann Stephani, Marburg

Am 18. April 1924 ist in Eisleben ein Mann dahingegangen, auf den die Musik, auf den insbesondere die Musikpädagogik alle Ursache hat stolz zu sein, ein Mann, der im Kampf mit tausend Widerwärtigkeiten und Unzulänglichkeiten dem Schicksal jeden Schritt nach dem Lichte der Erkenntnis abtrotzen mußte in kraftvergeudendem Ringen, der für seine, seiner engeren Berufstätigkeit fernliegenden Forschungen und Arbeitsziele zeitlebens ungewöhnlich schweren Hemmungen begegnete, und der bis zuletzt noch voller neuer Gedanken steckte, deren Ausarbeitung zunehmende Kränklichkeit immer häufiger unterbrach.

Carl Eiz war nicht Musiker. Aber früh schon fand er sich durch die Frage gefesselt: Was ist es eigentlich, das wir musikalisch denken? Das Ergebnis seines Sinnens wurde sein Harmonium in sowohl naturreiner wie in pythagoräischer Quintenstimmung. — Er studierte Psychologie und Logik, und die Frage drängte sich ihm auf: Wie wird musikalisch gedacht? Die Antwort führte ihn zur Erfindung neuer, logisch stichhaltiger Tonnamen. — Er forschte in der musikpädagogischen Literatur um Auskunft auf die Frage: Wie erzieht man zu musikalischem Denken? Neue Bahnen für eine künftige musikalische Elementarbildung erschloß ihm erst seine „Tonwortmethode“.

Carl Eiz wurde geboren am 25. Juni 1848 zu Wehrstedt bei Halberstadt als Sohn eines Gärtners. Nach einer in unaufhörlicher Kränklichkeit verbrachten Jugend waren für den Knaben nicht soviel Mittel vorhanden, ihn ein Handwerk lernen zu lassen; er wurde Kaufmannslehrling, Gehilfe in einer Blödenanstalt, schließlich ertrugte er sich durch Selbstunterricht die Vorbereitung auf den Beruf eines Volksschullehrers. Nach acht Jahren voller Kümmerlichkeiten in einem dörflichen Lehramt fand er eine dauernde bescheidene Brotstelle in Eisleben. Und nun wirkten sich seine ungewöhnlichen Anlagen für mathematische und physikalische Probleme aus. Wußte ihn niemand sachkundig in die Literatur der Musik einzuführen, so begann er ein Forschen auf eigne Faust. Die umständliche Rechnung mit gemeinen Brüchen hemmte ihn auf Schritt und Tritt. Er zerlegte die Oktave in 1000 gleiche Teile und machte damit dieses schwierige Gelände auf überraschend einfache Weise einer logarithmischen Durchmessung zugänglich. Die Exponentialgleichungen  $\frac{5}{4} = 2^x$ ,  $\frac{3}{2} = 2^y$ ,  $\frac{7}{4} = 2^z$  ergeben für  $x$ : 0,3219281 Oktave, für  $y$ : 0,5849625, für  $z$ : 0,8073549. Also beträgt die naturreine große Terz 322 Millioktaven, die Quint 585, die naturreine kleine Sept 807 mio. Mit diesen drei Zahlenwerten war der Schlüssel gegeben für eine spielend leichte Lösung auch der verzwicktesten Intervall-Probleme. Das war im Jahre 1883. Später stellte sich heraus, daß schon Euler (1707—83) dieses Oktavenmaß gefunden hatte, freilich ohne daß man seinen Wert erkannt hätte; es war der Wissenschaft wieder abhanden gekommen.

Eiz' eigenwüchsige Forschungsweise sollte ihren Wert auch nach anderer Hinsicht erweisen: wie das Oktavenmaß, so übernahm die Gelehrtenwelt als überaus praktische

Handhabe auch den von ihm, dem Volksschullehrer, konstruierten Apparat zur Veranschaulichung longitudinaler und transversaler, stehender und fortschreitender Wellen, sowie eine Wellenscheibe für longitudinale Wellen.

Die durch die tausendgeteilte Oktave ermittelten Intervallwerte drängte es ihn nun aber zu Gehör zu bringen. Er legte Herm. v. Helmholtz den Plan zu einem Harmonium in naturreiner und gleichzeitig pythagoräischer Quintenstimmung vor, und dieser erwirkte ihm zwei Jahre Schulurlaub, bei Schiedmayer den Bau zu beaufsichtigen. Berlin, München, Petersburg besitzen ein solches Instrument mit 104 Tönen innerhalb einer Oktave; kleinere sind in Privatbesitz; ein neuerdings im Besitz der Universität Marburg befindliches hat sich in vielfachen Demonstrationsvorträgen als trefflicher Ausgangspunkt für akustische und — psychologische Erörterungen erwiesen. Und in der Tat, will einer hier nicht reden wie der Blinde von der Farbe, so sollte er alles daran setzen, einmal das reiche, buntleuchtende Gelände jenseits der zwölf schwarz-weißen temperierten Grenzpfähle innerhalb der Oktave zu erwandern. Ich will nur einiges berühren. Beträgt 0 mio die Prim, 585 die Quint, 1000 die Oktav, so ergibt einfache Addition und Subtraktion folgende diatonische Durtonleiter in pythagoreischer Quintenstimmung:

0, 170, 340, 415, 585, 755, 925, 1000.

Ist 322 mio das arithmetische Maß für die große Naturterz, so erscheint eine zweite Wertreihe für die diatonische Durtonleiter, nämlich:

0, 152, 322, 415, 585, 737, 907, 1000.

Welche Werte meinen wir nun, wenn wir von etwa c d e f g a h c sprechen? Diese Unklarheit war es, die Carl Eis so sehr beunruhigte und zu weiteren Untersuchungen trieb. Nun beträgt gar noch die kleine Natursept, wie wir sahen, 807 mio. Intonieren wir diesen Tonwert und machen wir ihn zum Ausgangspunkt weiterer Tonschritte, so entsteht eine dritte Reihe von Tonwerten, und es kommt zu den interessantesten Problemstellungen, auf die einzugehen ich mir a. a. D. vorbehalte. Betont sei hier nur, daß Carl Eis selbst schon erkannte: im Falle der kleinen Sept gebrauchen wir wesensverschiedene Töne in der Spannweite eines vollen Vierteltons (807, 830, 848 mio), ohne uns ihrer Unterschiede recht bewußt zu werden, und wir sind geneigt, sie damit als wesensgleich zu betrachten — eine Tatsache, die ihn, den exakten Physiker, immer von neuem empörte, und in der er nur ein Negativum zu erblicken vermochte<sup>1</sup>.

Eis' Haupt- und Lebenswerk aber sollte noch ein anderes werden. Sein Schulamt verlangte von ihm, dem etwa Fünfundvierzigjährigen, der musikalisch immerhin nur mäßig veranlagt war, die Erteilung von Gesangunterricht. So prüfte er die verschiedenen Schulgesangsmethoden auf ihre Stichhaltigkeit in musiktheoretischer und lautsprachlicher Hinsicht, ob sich nicht eine finde, die ein wirkliches Notenverständnis vermittele, die Tonvorstellungen versinnbildliche, zu einem Denken in Tonbeziehungen anzuregen vermöchte.

<sup>1</sup> Ob in der Elastizität unserer Seele, solch auseinanderlassende Tonwerte auszugleichen, nicht auch eine positive Leistung zu erblicken ist, diese Frage wird angeschnitten in des Verf. „Das Vierteltonproblem“, „Musik“, April 1923, worauf er hier vielleicht verweisen darf.

Das Ergebnis war betäubend. Sang man *c d e f g . . . , ces des es fes ges . . . , cis dis eis fis gis . . .*, so vereinsichtigte man die Lautbildung nach den hellen Vokalen hin; Leitöne waren von Ganztonschritten nicht zu unterscheiden.

Sang man Guido von Arezzos Solmisation, so hatte man, statt wirklicher Tonzeichen, nur Tonleiterstufen, ohne jede Möglichkeit, den Sinn für Ganzton-, chromatische, enharmonische, verminderte, übermäßige Leitonschritte zu wecken; das Gefühl für den unendlichen Reichtum der Tonbeziehungen mußte dabei ab stumpfen.

Wo die Solmisation, wie in Frankreich und Italien, sich zum Tonnamensystem entwickelt hatte (man sagt für *ces c cis: dô da dâ*, für *des d dis: rô re râ* usw., singt aber auf *do re mi . . . !*), beging man den denkgeseglichen Mißgriff, die Cdur-Tonleiter zur Grundlage der Tonnamengebung zu machen.

Sang man Ziffern: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, so gewann man, wie bei *ut re mi*, statt wirklicher Ton- oder Notenzeichen, bloße Tonleiterstufen, vermochte an Vokalen nur  $3 \times ei$ ,  $2 \times i$ ,  $1 \times ü$ ,  $1 \times e$  zu verwenden, der Eigenart aber von Ganzton-, Leitons-, chromatischen, enharmonischen, verminderten, übermäßigen Tonschritten wurde wiederum keine Rechnung getragen.

Gar Wortungeheuer wie „verminderte Septe“, „übermäßige Quinte“ singen zu lassen, mußte sich von selbst verbieten.

Die Folge war, wie sie angesichts solcher Zustände der Methodik nicht anders sein konnte: die übergroße Mehrzahl aller Gebildeten wie Ungebildeten blieb auf musikalischem Gebiete Analphabeten. Die Schuld daran erkannte Eiz in der Unfähigkeit der bisherigen Denkmittel, Tonbeziehungen im Lautbild darzustellen, die logischen Zusammenhänge des Tonsystems darin zu versinnbildlichen. Ist doch schon unser Notennamensystem *c des cis d es dis e f . . .* nicht einwandfrei: das sprachlich von *c* abgeleitete *cis* ist erst dessen 7. Oberquint, während das von *d* abgeleitete *des* in *c* seinen diatonischen Leitton findet; jede „Ableitung“ von Tonnamen ist willkürlich, eine Klassifizierung in Haupt- und abgeleitete Töne ist unsachlich, denn jede der 12 Grundstufen und Tonleitern hat Anspruch auf selbständige Darstellung in Namensgebung wie Notenbild; es herrscht ein Parallelismus gleichartiger Gebilde, und dieser muß zum Ausdruck kommen<sup>1</sup>.

Was tun? Eiz erfand ein Neues: das Tonwort. Sprachlaut und Tonbegriff galt es in einem Tonsymbol zu verschmelzen. Gelang dies, so würde künftig der gesungene Ton gar nicht mehr anders erklingen können, denn als Sinnbild seiner Stellung unter den Nachbartönen. Die Sprachbewegungsempfindungen würden zu Wiederholungsantrieben werden, die den Sprachlaut in den Stimmwerkzeugen und den Tonbegriff im Unterbewußten selbsttätig auslösen. Ein Denksingen ohne die Eselsbrücken instrumentaler Hilfsmittel würde auf Grund vorgestellter Töne und Tonbeziehungen bis an die Grenzen des Möglichen erreichbar werden.

Und es gelang. Im Tonwort wurde eine Tonsymbolik ins Leben gerufen, die allen Anforderungen lautsprachlicher wie logisch-musikalischer Art Stich zu halten und zugleich sämtliche oben aufgeführten Mängel der bisherigen Methoden mit einem Schläge aus der musikalischen Elementarerziehung zu beseitigen vermochte. Man

<sup>1</sup> Wie wenig er zum Ausdruck kommt, erweist auch etwa ein Vergleich der Vorzeichenreihen der chromatischen Ces-, Es-, Eis dur-Tonleiter.

lasse nur einmal das obere Molltetrachord hintereinander melodisch aufwärts, melodisch abwärts, dorisch, harmonisch üben:

g a h c	c b as g	g a b c	c h as g
sol la si do	do si la sol	sol la si do	do si la sol
5 6 7 8	8 7 6 5	5 6 7 8	8 7 6 5

oder auf Eitz' Tonworte die Halbtonstufen durch gleichen Vokal aneinanderketten:

la fe ni bi      bi ke da la      la fe ke bi      bi ni da la

und man wird ahnen, was allein schon in der praktischen Unterrichtsschulung diese Silben für reine Intonation zu bedeuten haben.

Mit dem „Tonwort“ ist aber auch zum ersten Male ein Tonnamensystem entstanden, dessen Aufbau denkgesetzlich unserm Tonssystem angepaßt ist. Das Tonwort erfüllt den Anspruch der 12 Grundstufen der Tonleiter auf eigene selbständige Darstellung, und zwar durch je einen Konsonanten; die Vokalreihe a e i o u a e i . . . spiegelt Ganztonfolgen; a i, e o, i u, o a, u e . . . oder \*gar a o, e u, i a, o e . . . spiegeln in eindimensionaler Reihe erweiterte Tonschritte bzw. Intervallbeziehungen, deren genauere Präzisierung eben von jenen Konsonanten gewährleistet wird; Leittonbeziehungen (fis—g—as) kennzeichnen sich durch gleichbleibenden Vokal bei wechselndem Konsonanten (pa—la—da), pythagoräische Kommaunterschiede (as—gis) durch gleichen Konsonanten bei wechselndem Vokal (da—de), chromatische Fortschreitungen (g—gis) durch den Wechsel beider (la—de). Ja, verlangte man es von ihnen, die neuen Tonnamen würden auch bis zu zwei, drei Vorzeichen und noch weiterhin folgen (g gis gisis gisisis — (la de fi ko) . . . Für die Fixierung pythagoräischer Werte könnte dies immerhin Wichtigkeit gewinnen; naturreine möchte ich vorschlagen, durch die Vortonsilbe „rein“ zu kennzeichnen.

Wo auch immer dieser ideale Tonsilbenstoff gebraucht wird, gelingt es Lehrern selbst von mäßiger Lehrbegabung, dem Schüler, der im Anfang mit sieben Tonsilben auskommt und nur ganz allmählich einiger weiterer bedarf, ein Notenverständnis zu vermitteln. Wie einst, anstelle der von I, V und X abgeleiteten römischen Zahlzeichen die Einführung des arabischen Ziffernsystems eine elementare mathematische Allgemeinbildung ermöglichte, so erscheint auch Eitz' Tonwort berufen, den Kulturvölkern eine elementare musikalische Allgemeinbildung in Zukunft sicherzustellen.

## Bücherschau

- Albertini, A. Beethoven. L'uomo. 8°. Turin 1924, Bocca. 16 L.
- Auber, D. F. E. Fra Diavolo . . . Dichtung v. Eugène Scribe. Neu übersetzt, mit Einleitung u. Notenbeispielen verf. v. Fritz Stege. (Welt-Bibl. Nr. 68.) kl. 8°, 74 S. Dresden [1924], Deutsches Verlagsbuchhaus. — 30 Gm.
- Augenetter, August, u. Emil Karl Blümmel. Lieder der Einserschützen. Ges., hrsg. u. mit Gitarrebezeichn. verf. (Deutschöstr. Bücherei. Bd. 3.) kl. 8°, 175 S. Wien 1924, Burgverlag F. Böllner. 60 000 Kr.
- Baumstark, Anton. Vom geschichtlichen Werden der Liturgie. (Zehntes Bändchen d. Sammlung Ecclesia orans.) kl. 8°, IX u. 159 S. 1.—5. Aufl. Freiburg i. Br. 1923, Herder & Co. 1 Gm.

In großzügigem Umriß und mit reichem, doch gedrängt dargestelltem Inhalt will das Büchlein „Voraussetzungen und treibende Kräfte des liturgischen Werkes weiteren Kreisen nahe bringen“. In der Beherrschung des ungeheuren Stoffgebietes der abendländischen und morgenländischen Liturgien, ihrer der verschiedensten Sprachen sich bedienenden Denkmäler, der in aller Herren Länder erschienenen liturgiegeschichtlichen Abhandlungen, in der hier bereits vorgenommenen Sichtung dieser Literatur, von der aus man dann auf die letzten Quellen zurückgehen kann, kurz — allenthalben trägt das gewichtige Büchlein alle Merkmale der längst als genial anerkannten Arbeit Baumstarks. Und doch ist unverkennbar: in der übersichtlichen Anordnung des Stoffes; überhaupt schon in der Einstellung des Gesichtswinkels, in der plastischen Prägung der Kapitelüberschriften, nicht zuletzt im hinreißenden Schwung der Darstellung hat Baumstark sich selber übertroffen. Einige der Überschriften seien hier angeführt: Das Erbe der Synagoge, Der hellenistische Einschlag, Geschlossene Gebiete und führende Zentren, Übertragungen und Ausgleichs, Liturgie und Politik, Sprache und Volksart, usw.

Die musikwissenschaftliche Disziplin, die auf dem Weg über die Kirchenmusik mit der liturgiegeschichtlichen Forschung sich enger verknüpft weiß, als ein oberflächlicher Blick vermuten möchte, und die in der Erschließung der orientalischen rituellen Melodien ein schwierigstes aber auch dankbares Arbeitsfeld vor sich sieht, kann das Erscheinen von Baumstarks Buch nur freudig begrüßen. Es zeigt in vielen Dingen römische Liturgie und gregorianischen Choral in neuem Lichte und ist bei Untersuchungen über orientalische Kirchenmusik für deren liturgie- und textgeschichtliche Seite ein sicherer Führer.

D. Ursprung.

- Berlioz, Hector. Etude critique des symphonies de Beethoven. Fidelio. (Bibliothèque Rhombus. 249.) 16°, 88 S. Wien [1924], Rhombus Verlags-A.-G. — 40 Gm.
- Dandelot, A. La Société des Concerts du Conservatoire. 8°. Paris 1924, Delagrave.
- Decsey, Ernst. Franz Lehár. 8°, 156 S. Wien 1924, Drei Masken-Verlag. 2.75 Gm.
- Etner, Robert. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh. 3. [anast.] Abdr. Bd. 1—8. Leipzig [1924], Breitkopf & Härtel. je 12 Gm.
- Glyn, Margaret S. About Elizabethan virginal music and its composers. 8°. London 1924, W. Reeves. 7 sh. 6 d.
- Händel, G. Fr. Nodelinde. [Textbuch] . . . übers. u. für die moderne Bühne eingerichtet von Oskar Hagen. kl. 8°, 24 S. Göttingen [1924], M. Ruhnhardt. — 35 Gm.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1922/23. 29. u. 30. Jahrgang. Bibliographie und Totenschau von Rudolf Schwarz. Lex. 8°, 57 S. Leipzig 1924, C. F. Peters.

Die wissenschaftlichen Aufsätze dieses Doppeljahrgangs sind Opfer der Inflation geworden: das Stiftungskapital, das der Erhaltung der Musikbibliothek Peters dient und bei der Stadt Leipzig in Staatspapieren hinterlegt ist, hat sich in Nichts verflüchtigt. Um so mehr muß man dem Verlag danken, daß er wenigstens die Veröffentlichung der unentbehrlichen, von Rudolf Schwarz wieder mit aller Sorgfalt zusammengestellten Bibliographie und Totenschau ermöglicht

hat und fürs kommende Jahr die Wiederherstellung des Organs zum vollen Umfang in Aussicht stellt. Als wertvoller Zuwachs der Bibliothek wird die Erwerbung der Sammlung von Werken über Verlags- und Autorenrecht (seit 1774) von W. Challier mitgeteilt. Aus alter Gewohnheit nenne ich für die Totenschau ein paar genauere Daten: Ondriczek 13. April 1922; H. Dechert 8. Nov., Emilie Herzog 17. Sept., Jos. Pothier 8. Dez. 1923; Fury muß Flury heißen. A. E. Kern, Walter. Das Violinspiel. Praktische Anleitung für die Vervollkommnung der Violintechnik auf Grund neuer physiolog. Untersuchungen. 8°, 142 S. Wien 1924, Knepler.

Kitson, J. H. The Art of Counterpoint. Second edition. 8°, VIII u. 344 S. Oxford 1924, University Press Humphrey Milford. 10 sh.

Klier, Karl Magnus. Die volkstümliche Querpfife und ihre Spielweise. qu. 8°, 15 S. S.-A. aus der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“, XXV. Jg., 1923.

Der Denkmälerschutz, der heute in allen Kulturländern eine selbstverständliche Einrichtung geworden ist, beginnt jetzt endlich auch die bodenständigen Musikinstrumente einzubeziehen. Die Zeit drängt; Klavier und Grammophon haben schon fast überall den volkstümlichen Tonwerkzeugen Luft und Licht genommen, und mit den alten Instrumenten verschwindet unrettbar die Volksmusik. Einen sehr erfreulichen Ansaß machen soeben die Österreicher mit dem sympathischen Heftchen obigen Titels, das kurz, aber gediegen, über Bau und Geschichte der oberösterreichischen Querpfife unterrichtet und eine Anzahl authentischer, überlieferungstreuen Pfeifern abgehörter Stücke bringt. Möchten derartige Bestrebungen in allen Ländern Nachahmung finden!

E. Sachs.

Kurz, Paul. Neuland für den Schulgesang in fünf Heften. 8°, 72, 130, 155, 237, 93 (Lehrerheft) S. Mit einer Violinstimme zu den einstimmigen Liedern in Heft I. Leipzig 1924, G. Freytag. Zus. 9.95 Gm.

Lorzing, Albert. Undine. Mit Einleitg. u. Notentafeln hrsg. v. G. N. Kruse. (Welt-Bibl. Nr. 62.) kl. 8°, 86 S. Dresden [1923], Deutsches Verlagsbuchhaus. —,30 Gm.

Lorzing, Albert. Der Waffenschmied. Vollst. (Operntext-)Buch. Hrsg. mit Einfg. u. Notentafeln v. G. N. Kruse. (Welt-Bibliothek Nr. 66.) kl. 8°, 86 S. Dresden [1924], Deutsches Verlagsbuchhaus. —,30 Gm.

Marfi, Maria. Methode „Marfi“, der neue Weg für Sänger! Eine aufklärende Studie. 8°, 14 S. Berlin 1923, „Marfi“-Verlag. —,50 Gm.

Offenbach, Jacques. Orpheus in der Unterwelt ... von H. Crémieux. Deutsche Bearb. von Ludw. Kalisch. Vollst. Dichtung mit Einf. u. Notentaf. v. G. N. Kruse. (Welt-Bibl. Nr. 64.) kl. 8°, 70 S. Dresden [1923], Deutsches Verlagsbuchhaus. —,30 Gm.

Photiades, Constantin. La symphonie en blanc majeur. Marie Kalergis née Comtesse Nesselrode. 1822—1874. 8°. Paris 1924, Plon. 7.50 Fr.

Pirro, André. Bach. Sein Leben und seine Werke. Deutsche Ausg. v. Bernh. Engelfe. 14. u. 15. Tsd. gr. 8°, 186 S. Stuttgart 1924, Deutsche Verlags-Anstalt. 6 Gm.

Reinitz, Max. Beethoven im Kampf mit dem Schicksal. 8°, 166 S. Wien 1924, Nikolaus-Verlag. 3.25 Gm.

Sachs, Curt. Das Klavier. Mit 16 Tafeln und 10 Textabbildungen. (Handbücher des Instrumentenmuseums d. Staatlichen Hochschule für Musik, 1. Bd.) kl. 8°, V, 54 S. Berlin 1923, Julius Bard. Gz. 2.

Wer — wie Schreiber dieser Besprechung — als Sammlungsleiter aus Erfahrung weiß, welche Wissbegierde Musikkreunde und Laien gerade der Geschichte des Klaviers und seiner Vorläufer entgegenbringen, wird mit besonderer Freude das Erscheinen dieses hübschen Büchleins begrüßen, das in der Tat eine fühlbare Lücke ausfüllt. Der Verf. hat seine Aufgabe, eine Darstellung des Entwicklungsganges des Klaviers auf wissenschaftlicher Grundlage, aber in knapper, leichtfaßlicher Form zu geben, in vorbildlicher Weise gelöst. In neun kurzen, jedoch alles Wesentliche enthaltenden Abschnitten sind Wesen und Einrichtung des Klavichords, des Kielflügels und Spinetts, der mannigfachen Arten des Hammerflügels, Tafelklaviers, Pianinos und der Reform-



klaviaturen behandelt und durch sachgemäße Abbildungen der einzelnen Mechaniken — vom Klavichord bis zu Erards doppelter Auslösung — erläutert. Beigefügte Tafeln in Autotypie führen eine Anzahl wichtiger Instrumente aus dem reichen Bestande der Berliner Sammlung vor und bringen auch Nachbildungen einiger holländischer Gemälde mit Darstellungen der alten Klaviertypen. Tafel 8: ‚Kammermusik‘ — besser: Klavierkonzert — ist übrigens wohl nicht von Jakob, sondern von Louis Michel van Loo (1707—1771); Katharina II. soll das Gemälde bei dem Künstler selbst gekauft haben. Die erste Tafel bringt einen willkommenen frühen Beitrag zur Ikonographie: Klavichord-Spielerin nach einem vor Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Kupferstich des Niederländers Jan Cornelisz Vermeyen. — Einige Anmerkungen: Die Echtheit des Bach-Flügels (S. 19) erscheint mir stark zweifelhaft; Näheres hierüber folgt an anderer Stelle. Clavecins brisés von Jean Marius (S. 20) sind auch in den Museen zu Brüssel und Paris anzutreffen (s. Heyer-Kat. I, 244), und Königs Übersetzung von Maffeis Aufsatz über Cristoforis Pianoforte (S. 28) erschien 1725 in Matthesons ‚Critica musica‘. — Sehr zu begrüßen wäre es, wenn dem ersten Bande dieser Handbücher bald weitere folgten! G. Kinsky.

Schäfer, Theo. Also sprach Richard Strauß zu mir. Aus dem Tagebuch eines Musikers und Schriftstellers. 8°, IV, 125 S. Dortmund [1924], Fr. Wilh. Ruhfus. 2.50 Gm.

Schenker, Heinrich. Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht. 5. u. 6. Heft. 1. u. 2. 8°, 57 u. 44 S. Wien 1923, Tonwille-Flugblätterverlag (Wien I, Albert J. Gutmann; Leipzig, Fr. Hofmeister).

Schering, Arnold. Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. Grundsätzliches zur einheitlichen Notierung unserer Kirchenlieder. (Veröffentlichungen des musikwiss. Seminars der Univ. Halle-Wittenberg. Hrg. v. Hilfswerk für Musikwissenschaft an d. Univ. Halle-Wittenberg. Nr. 1). 8°, 60 S. Halle 1924, Verlag des Hilfswerks f. M.-W. d. Univ. Halle-W. 1.80 Gm.

Schilling-Trygophorus, Otto. Beethovens missa solemnis. Musik und religiöses Bewußtsein. Das musikalische Schaffen in seinen Beziehungen zur religiösen Erfahrung und Überzeugung. 8°, 95 S. Darmstadt 1923, A. Bergsträfers Verlag.

Eine mit gründlicher Belesenheit, philosophischem Wissen und aufrichtiger starker Liebe zur Musik und Beethovens Messe insbesondere verfaßte Schrift, die mehr vom Standpunkt des musikbegeisterten religiösen Menschen aus, als von dem des Musikers (der übrigens hin und wieder auch Blick und Verständnis für letzte Zusammenhänge des Bewußtseins hat) gesehen ist. Ein solcher wird der Schrift für seine Musikerkenntnis nichts von Belang entnehmen, ja von den auf die Messenmusik unmittelbar sich beziehenden Ausführungen wohl enttäuscht sein. Mehr dürften den Musiker die einleitenden Bemerkungen über den Zusammenhang von Religion und Kunst fesseln. Der Verfasser stellt (als Theologe?) die Religion unter den Richtungen des Bewußtseins obenan, in sie läßt er alle anderen Ströme des Erkennens, des Strebens und des künstlerischen Erfühlens und Gestaltens münden. Mir erscheint Religion überhaupt nicht als ein besonderes Bewußtseinsvermögen neben, geschweige denn über den genannten drei. Sondern vielmehr als ein Gemisch aus ihnen, mit vorwiegend künstlerischem Einschlag. Hermann Wegel.

Schmidt, Leopold. Beethoven. Werke u. Leben. 8°, VII, 295 S. Berlin 1924, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag. (Nur f. Mitglieder.)

Schmig, Arnold. Beethoven. Unbekannte Skizzen und Entwürfe. Untersuchung, Übertragung, Faksimile. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrag des Vorstandes hrg. von L. Schiedermaier. III. 4°, 22 u. X S. u. 6 S. Faksimile. Bonn 1924, Verlag des Beethovenhauses. 5 Gm.

Es handelt sich bei dieser schönen Publikation um die Wiedergabe von 1 + 2 Blättern, die zwar ungefähr aus der gleichen Zeit, um 1800, stammen, jedoch nichts miteinander zu tun haben. Das erste Blatt, aus Clara Schumanns Besitz stammend, seit 1901 Eigentum des Beethovenhauses, ist überhaupt kein „Skizzenblatt“. Es ist im Gegenteil die verhältnismäßig saubere Handschrift eines zweiten Trios zum Scherzo des Streichtrios op. 9 Nr. 1. Beethoven beginnt auf dem Blatt mit den sechs Schlußtaktten des Hauptteils und überschreibt das Stück „Das 2te Trio

muß zum Einlegen geschrieben werden": offenbar eine Anweisung an den Kopisten fürs Stimmen-ausschreiben. Daß das Blatt Vorlage für den Kopisten war, geht auch aus Takt 4 und 5 der Violinstimme auf der zweiten Seite hervor — hier hat Beethoven sieben etwas undeutliche Noten durch Überschreiben von Buchstaben sichergestellt, was er in einer für den eigenen Gebrauch bestimmten Skizze nicht nötig gehabt hätte. Zweifellos ist Schmitz' Vermutung richtig, daß Beethoven dies zweite Trio nach 1798 als Einlage in das bereits publizierte Werk geschrieben hat, für irgend eine Aufführung; und sein Wunsch ist berechtigt, man möge es auch bei heutigen Aufführungen wieder zum Vortrag bringen. Es ist ein Stückchen von entzückender Frische, kapriziös trotz des Menuettcharakters; sorgfältig hat Beethoven auch den Übergang in den Scherzo-Hauptteil ausgeschrieben, so daß über seine Absichten nicht der geringste Zweifel bestehen kann. — Das folgende Doppelblatt, aus dem Besitz von William Cart 1922 dem Beethovenhaus zugekommen, enthält wirkliche Skizzen aus der Zeit gegen 1800. An Entwürfen zu bekannten Kompositionen enthält es nur zwei: zu der Allemande in A, über deren Zusammenhänge Schmitz im Hauptteil des folgenden Heftes dieser Zeitschr. einen Nachtrag beibringen wird, und zum Flohlied aus dem „Gauß“, ziemlich in der Gestalt, wie es in op. 75, 3 erscheint — nur am Ende der Strophe in anderer Wendung; Melodie und bezifferter Baß. Im übrigen neunzehn uns „unbekannte“, un- ausgeführte, mehr oder weniger fragmentarische Entwürfe, deren Verwandtschaften und Beziehungen Schmitz kurz aber feinfühlig verfolgt, wie er denn die ganze Veröffentlichung mit einer guten allgemeinen Betrachtung über das Schicksal der Skizzenbücher Beethovens, den Sinn und Wert ihrer Publikation, ihre Bedeutung für die Chronologie und Entstehungsgeschichte der Werke usw. eingeleitet hat.

U. E.

Steiniger, Max. Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke. (Beiträge zur Stadtgeschichte hrsg. v. Dr. F. Schulze u. Dr. J. Hofmann. V.) fl. 80, 70 S. Leipzig 1924, Walter Bielefeld. 3 Gm.

Tillyard, H. J. W., M. A. D. Litt. Byzantine Music and Hymnography. Church Music Monographs. London 1923, The Faith Press.

Den deutschen Musikhistorikern ist H. J. W. Tillyard schon 1913 durch seine Abhandlung „Zur Entzifferung der byzantinischen Neumen“ in der *JMG* und die an die Veröffentlichung anschließende Kontroverse mit Hugo Niemann bekannt geworden, die von beiden Seiten mit größter Loyalität geführt wurde, aber zu Gunsten Tillyards, der über eine ungleich größere paläographische Erfahrung verfügte, enden mußte. In der Zwischenzeit hat Tillyard eine Reihe von Artikeln in englischen archäologischen Zeitschriften veröffentlicht, die mir infolge der durch den Krieg hervorgerufenen Trennung ebenso unzugänglich waren, wie ihm meine in der Zwischenzeit auf demselben Gebiete erfolgten Arbeiten über die Paläographie und Rhythmik der byzantinischen Neumen. Tillyard, anfänglich stark durch seinen Lehrer Ugo Gaiffier und die Autorität Niemanns beeinflusst, hat sich allmählich zu großer Selbständigkeit durchgerungen und ist zu Resultaten gelangt, die sich zum großen Teil und in allem Wesentlichen mit jenen decken, zu denen ich in meiner Arbeit „Zur Entzifferung des byzantinischen Hymnengesangs“, „*Oriens Christianus*“ IV, S. VII, 1918, gekommen bin und über die ich den Lesern dieser Zeitschrift in dem Artikel „Die Rhythmik der byzantinischen Neumen“, Jg. II, Heft 11 Mitteilung gemacht habe.

Auch vorliegendes Buch über die byzantinische Musik ist offenbar vor der Zeit druckfertig gewesen, in der Tillyard von meinen neuen Arbeiten Kenntnis hatte. In einer Fußnote S. 40 konstatiert er nur die Übereinstimmung und schreibt: „The fact, that we have reached unanimity without any kind of collaboration and mainly in ignorance of each other's work, is a powerful argument for the soundness of our opinions“. Es ist, so hoffe auch ich, nicht zu weit gegangen, wenn man, bei einer derartigen Übereinstimmung, die von ganz verschiedenen Seiten her gewonnen wurde, auf die Richtigkeit des Resultates schließt, und die Frage der Entzifferung und Rhythmik der byzantinischen Neumen der mittleren und späteren Epoche als gelöst betrachtet.

Tillyards Buch ist nicht für den Musikwissenschaftler, sondern in erster Linie für den Theologen und Historiker bestimmt. Es wäre verfehlt, in ihm ein Gegenstück zu Niemanns „Byzantinischer Notenschrift“ zu suchen; diese theoretischen Abhandlungen finden sich vor allem in den beiden Abhandlungen „Greek Church Music“ und „Studies in Byzantine Music“ im Musi-

cal Antiquary 1911 und 1913, in „A musical study of the hymns of Casia“ in Byzantinische Zeitschrift XX usw.

Hier ist ein kurzer Abriss über die Kirchengedichtung gegeben, in ähnlicher Weise, wie dies bereits Christ-Paranikas in der Anthologia Graeca getan haben. Ich vermisse nur ein Eingehen auf die Struktur der verschiedenen Formen der Kirchengedichtung, wie ich es in „Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges“, Ztschr. f. d. österr. Gymnasien, 1917, versucht habe, eine Stellungnahme zu den metrischen Theorien von Christ, Meyer, Krumbacher, Grimme, Maas usw., aber auch scheinen dem Verfasser andere Grenzen gesetzt worden zu sein.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Musik selbst. Hier ist zuerst eine klare Übersicht über die einzelnen Phasen der Notation gegeben, dann folgen Anweisungen für die Übertragung mit Ausführungen an einzelnen Beispielen. Den Schluß bildet ein Kapitel über neugriechische Kirchenmusik und ihre Theorie.

Mögen auch manche Wünsche offen bleiben; es ist zu begrüßen, daß endlich ein Buch über die byzantinische Musik von so autoritativer Seite, dank der Mührigkeit des Verlages erscheinen konnte. Leider ist es bei uns noch nicht möglich gewesen, in Buchform eine kurze Zusammenfassung der paläographischen Resultate und eine Anweisung für die Übertragung, die ich mir von einem andern Standpunkt vorgenommen, vorstellen kann, zu geben. Vielleicht wird die Initiative der Faith Press dazu die Anregung geben!

Egon Wellesz.

Ursprung, Otto. Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte. Vergangenheitsfragen u. Gegenwartsaufgaben. 8°, 80 S. Augsburg 1924, Benno Filser. 3 Gm.

Brieslander, Otto. Carl Philipp Emanuel Bach. Mit Bildnissen, Facsimiles und Notenbeispielen. 8°, XIV, 176 S. München 1923, M. Piper & Co.

Wer heute ein Buch über Carl Philipp Emanuel Bach zu schreiben unternimmt, muß sich über eine zahlreiche Handschriften, zeitgenössische und posthume Drucke, sowie viele Neuauflagen umfassende Materialkenntnis ausweisen können, die selbst bei Beschränkung auf das in Deutschland Erreichbare nicht leicht zu erlangen ist. Zufall und Willkür haben bei Carl Philipp Emanuel Bach ganz besonders den Umfang dessen bestimmt, was aus seinem Lebenswerk gegenwärtig allgemein zugänglich ist. Der Verfasser einer Monographie über diesen Komponisten muß sich demnach dafür verantwortlich fühlen, daß auch außerhalb des bequem Zugänglichen nichts von erhöhter Bedeutung vergessen bleibt.

Die „wenigen nennenswerten Neudrucke“ erwecken nach Br.'s Darstellung den Anschein, als sei jeder Neudruck etwa der sechs Sonaten von 1742 oder der Herzog Karl Eugen gewidmeten zweiten Sammlung von 1744 (mit Ausnahme einer von Bülow in seine Auswahl-Ausgabe aufgenommenen) versäumt worden, als sei aus dem Nachlaß nur eine einzige Bdur-Sonate von 1747 bei Kühnel im Stich erschienen, als habe sich um die „Probesonaten“ von 1753 (dem „Versuch“ beigegeben) außer Bülow (erster Satz der fmoll-Sonate) niemand gekümmert, als hätten die kleinen Charakterstücke „ebenfalls der Auferweckung“ (S. 95). Das gibt ein ganz falsches Bild der Überlieferung. Ich verweise nur auf das, was u. a. Farrenc (in verschiedenen Bänden des „Trésor des pianistes“), Méreaux („Les clavecinistes de 1637 à 1790“) Köhler („Les maîtres du clavecin“) von den genannten Sammlungen und sonst von Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviermusik veröffentlicht haben. Dieselbe von Kühnel gestochene Bdur-Sonate steht auch in den von Neßstab 1792 herausgegebenen „Euvres posthumes de C. P. E. Bach. Trois sonates pour le clavecin ou le pianoforte“. Diese Neßstabsche Ausgabe bringt weiterhin eine von Farrenc nachgedruckte gmoll-Sonate von 1739, wie die Bdur-Sonate von 1747, eine wichtige Vorstufe für den Stil der späteren Fantasien Bachs. Ich muß mir hier versagen, darzutun, was Brieslander, hätte er sich mehr in den Neudrucken, den zeitgenössischen Sammelwerken und dem Handschriftenbestand umgesehen, sich noch alles dargeboten hätte, nicht etwa an Nebensächlichkeiten, sondern an Dingen, die unsere Anschauung von C. Ph. E. Bachs Wesensart, z. B. in ihrem Verhältnis zur Kunst seines Vaters, nur bereichern können. Aber selbst das offensichtlich benutzte Material ist nicht sorgfältig ausgewertet. Nach den „Amalien-sonaten“ von 1760 hat Bach das Prinzip der mitkomponierten „veränderten Reprisen“ keineswegs ganz aufgegeben (S. 168, 170). Es erscheint gleich in der ersten Fortsetzung dieser Samm-

lung von 1761 wenigstens noch einmal (5. Son., 1. Satz), nach einigen Jahren wieder öfters (Sonaten Bdur und E dur von 1766, Neudr. in Farrencs Trésor, livr. 8; „Clavierfonate mit veränderten Reprisen“ von 1769, Fdur, im Mus. Vielerley 1770; Sonaten f. Kenner u. Liebhaber II, 2, 1. Satz von 1780), außerhalb der Sonatenform vor allem in der von Br. selbst herausgegebenen Sammlung „Kurze und leichte Klavierstücke“ (1768). S. 90f. werden kleine Fantasia genannt, die eine Schaffenspause auf diesem Gebiet von 1753 bis 1783 ausfüllen sollten. Das eigentliche stilistische Bindeglied, eine 1767 entstandene, 1770 im Musikal. Vielerley S. 13 gedruckte Fantasia durfte hier nicht fehlen. Ein aufschlußreiches Beispiel mag noch diese Art von willkürlicher Materialbenutzung beleuchten: Aus „Mangel an modernen Vorlagen“ beschränkt sich Verf. S. 93 darauf, nach einer knappen Statistik der Klavierkonzerte und ihrer zeitgenössischen Drucke eine noch ungedruckte Bearbeitung des Jugendkonzerts von 1733 von H. Schenkers Hand zu nennen, sich dann über das bei Winter 1760 erschienene E dur-Konzert zu verbreiten. (Grund: „Da es nicht allgemein zugänglich ist“ und Br. ein Exemplar besitzt.) Einige Worte über das in den „Clavierstücken verschiedener Art“ erschienene unbegleitete Solokonzert beschließen diese Würdigung der 48 Klavierkonzerte C. Ph. E. Bachs, von deren Neudrucken dann noch S. 174f. die von H. Schwarz (Steingraber, „meines Wissens die einzigen“) namhaft gemacht werden. „Bei dieser Gelegenheit bemerke ich noch, daß ich Niemanns Neudrucke nicht einmal dem Namen nach zu nennen für notwendig ansehe“. Ein Werk von der Bedeutung des in den *DDZ* 29/30 herausgegebenen dmoll-Konzerts von 1748 wird gerade noch am Schluß des Buches in einem Verzeichnis von Neuauflagen aufgeführt.

Die Erwähnung Niemanns zwingt, etwas näher darauf einzugehen, daß diese Art der Materialbenutzung nicht nur unzulänglich, sondern geradezu unsachlich, ja in ihrer Willkür tendenziös ist. Was hinter den hier wirksamen Tendenzen steckt, wird schon gleich aus der Einleitung des Buches ersichtlich. Breitspurig beginnt sie mit einem Hinweis auf Br.'s eigene Arbeiten über C. Ph. E. Bach. Er glaubt sie mit seiner Überzeugung vom Gegenwartswert der Kunst C. Ph. E. Bachs rechtfertigen zu müssen und sieht sich hiermit im Gegensatz zur „Musikhistorie“, von der „bestenfalls eine philologische Liebhaberei“ übrigbleiben soll. „Ich bekenne offen, daß ich mir, als leidenschaftlich-praktischer Musiker, nie etwas Erfreuliches oder Ersprießliches unter dieser historischen Musik oder Musikhistorie habe vorstellen können“ (XIII). Im selben Brustton der Überzeugung beruft er sich auf Haydn, Mozart, Beethoven und den „größten Theoretiker unserer Zeit“ H. Schenker, als Gesinnungsgenossen seiner Verehrung der Werke C. Ph. E. Bachs. Diese Gefolgschaft seinem Lehrer Schenker gegenüber kennt keine Grenzen (S. 135, 151). Dabei spielt ihm sein blindes Vertrauen auch noch den Streich, daß er ihm unfreiwillig ein großes Unrecht gegenüber den früheren Werken C. Ph. E. Bachs, „besonders den Probefonaten, den Württembergischen und den Amaliensonaten gegenüber“ in die Schuhe schieben muß (S. 171). Denn gerade Schenkers wenig glückliche Auswahlangabe ist ja mit dafür verantwortlich zu machen, daß man bei Bachs Klaviermusik so oft nur die Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ im Auge hat. Aber Schenker bleibt eben für Br. das Maß aller Dinge für unsere Kenntnis der Werke C. Ph. E. Bachs. Den Namen H. Jalowey oder N. Steglich, um nur auf deren wertvolle Sonderstudien hinzuweisen, begegnet man überhaupt nicht. Vor allem sieht sich Br. durch Schenker in seiner unentwegten Kampfstellung gegen Niemann gestärkt. Dieser „manische Gelehrte“ (S. 175) kommt mit seinen Neudrucken für Br., wie schon gesagt, überhaupt nicht in Betracht. Somit entfällt auch jeder Anlaß, von den von Niemann aufgefundenen beiden Quartettsonaten zu sprechen. Die Polemik gegen Niemann umkreist natürlich immer wieder die Stellung der Mannheimer in der Geschichte des Stilwandels im 18. Jahrhundert und bringt wohl einen Wortschwall von Angriffen gegen Niemanns „unmusikalisches Unohr“ (S. 82), gegen seine „trostlose Musikgeschichte“ (S. 2), von andern Ausfällen zu schweigen, jedoch keinerlei befriedigende Klärung des Sachverhalts. Daß sich neuerdings auch Italien in die hier zur Erörterung stehenden Fragen eingemischt hat (Torrefrancas Aufsätze in der Riv. mus. ital. seit 1910) und zwar mit deutlicher Spitze gerade gegen C. Ph. E. Bach, ist Br. entweder unbekannt oder weniger wichtig als seine unermüdblichen Verdächtigungen Niemanns.

Aber diese Polemik gegen einen Einzelnen — sie könnte ja schließlich verständlich sein als temperamentvolle Geste einer Überzeugung, die sich durch Niemanns Geschichtsauffassung angegriffen sieht — ist doch wieder nur ein Ausschnitt aus einem vielmaschigen Gewebe von Gehässig-

keiten gegen alles, was Historie heißt. Wie für Br. hier die Dinge aussehen, sagt schon die Einleitung: „Da der Musikhistoriker . . . mit der lebenspendenden Musik in keinem durchaus innigen Vereine zu stehen braucht, so ist in dieser Kunst das Merkwürdige zur Tatsache geworden, daß die Historiker meistens gar nicht viel mit der Kunst selbst zu schaffen haben, blutleer und unmusikalisch sind, um sich dagegen in den Narrheiten eines seltsamen Maniakentums zu ergehen“ (S. XIII). In den „Denkmälern der Tonkunst“ verkörpert sich für Br. anscheinend so recht die Totengräberarbeit der „Historiker-Maniakalen“. Er will „einhundert Bände der sogen. ‚Denkmäler‘, dieser ‚papierernen Friedhöfe‘ (Schenker) zusammenstellen und beweisen, musikalisch-analytisch beweisen, daß sie alle insgesamt in das über alle Maßen schöne, leidenschaftsvolle, mysteriös kadenzbeschließende Adagio der smoll-Sonate (aus den ‚Probefonaten‘) resillos aufgehen“ (S. 166). Daß eben diese Denkmäler ein Bachsches Konzert, und nicht sein schlechtestes, veröffentlicht haben, scheint Br. erst am Schluß seiner Arbeit bemerkt zu haben.

Der spezifische Ton solcher Polemik ist nicht neu, er ist Geist vom Geiste Schenkers, den man als Theoretiker schätzen darf, ohne doch diesen seinen Entgleisungen beizustimmen. Daher stammt bei Br. die Methode der planlosen Abschweifungen vom Thema, die Maßlosigkeit vieler Urteile, das Hervorkehren der eigenen Person, die blinde Begeisterung für den Gegenstand, die z. B. (S. 8) zu dem fragwürdigen Geständnis führt: „Was ich von Friedemann [Bach] kenne, ist schwach“. Auf die schrullenhafte Einstellung zur zeitgenössischen Musik, z. B. zu Strauß und Neger, kann hier leider nicht weiter eingegangen werden.

Was nun inmitten aller Polemik an positiven Werten übrig bleibt, die unsere Erkenntnis bereichern können, ist nicht allzu viel. Am meisten steckt vielleicht in dem Kapitel über Bachs Lyrik. Aber weder dies noch der polemische Teil des Buches an sich erforderte an dieser Stelle eine umfangreiche Anzeige. Ein anderes drängt vielmehr dazu, und dafür mußte eben die Darstellung selbst möglichst zu Worte kommen: Das vom Verlag glänzend ausgestattete Buch gehört zu den Erscheinungen des musikalischen Schrifttums, die auf ein breites Publikum, die in die Ferne wirken sollen. Es ist ein Verhängnis, daß die erste Monographie über C. Ph. E. Bach, nach Bitters veraltetem Werk und nach wertvollsten Studien über den Komponisten in Fachzeitschriften, mit allem Eifer gegen, statt für die musikgeschichtliche Arbeit zeugen will, die sich doch auch, überzeugt vom Gegenwartswert der Bachschen Kunst, längst für sie eingesetzt hat. Nicht auf eine Ehrenrettung der Musikwissenschaft kommt es in dieser Zeitschrift an, sondern es soll eindringlich darauf hingewiesen werden, wie sehr ein im Kreise der Fachgenossen so gut wie außerhalb mit Spannung erwartetes Buch nun dazu dienen wird, neuen Konfliktstoff in das ohnehin noch vielfach gespannte Verhältnis von Praxis und Musikwissenschaft zu tragen. Willi Kahl.

Wagner, Richard. *Ceuvres en prose, traduites en français par M. J.-G. Prod'homme.* Tome XII. Paris 1924, Librairie Delagrave.

Walker, Ernest. *A History of Music in England.* Second edition. 8°, VIII u. 386 S. Oxford 1924, University Press, London, Humphrey Milford.

Wetzy, Othmar. *Zur Bildung des musikalischen Geschmacks.* kl. 8°, VIII, 35 S. Wien 1924, W. Braumüller. 8 700 Kr.

### Dissertationen

Bäg, Rüdiger. *Musik zu Goethes Faust.* Ein Beitrag zur Geschichte der Schauspielmusiken. (Leipzig 1924.)

Birtner, Herbert. *Joachim a Burgk als Motettenkomponist.* (Leipzig 1924.)

Leckscheidt, Arthur. *Forsters Liederbuch.* Ein Beitrag zur A cappella-Frage. (Heidelberg 1922.)

Vidor, Martha. *Zur Begriffsbestimmung des musikalischen Charakterstücks, mit bes. Berücksichtigung des Charakterstücks für Klavier.* (Leipzig 1924.)

Zenk, Hermann. *Sixtus Dietrich.* (Leipzig 1924.)

## Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, J. S. Magnificat. Nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft u. nach dem in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph revidiert und mit Vorwort versehen von Arnold Schering. Eulenburgs kl. Partitur-Ausg. Chorwerke Nr. 14. kl. 8<sup>o</sup>, IV u. 88 S. Leipzig (1924), E. Eulenburg. 1.50 Gm.
- Bach, J. S. Faksimile-Ausgabe der Handschrift von J. S. Bachs Hoher Messe in h-moll nach dem im Besitz der Preuß. Staats-Bibliothek befindl. Original. 2<sup>o</sup>, 198 S. Leipzig 1924, Insel-Verlag. 75 Gm.
- Buxtehude, D. Passacailles, Chaconnes, Préludes et Fugues, Toccatas, Canzonette. Revision et notes par Ch. Tournemire. Paris, M. Senart.
- Le Jeune, Claude. Octonaires de la vanité et inconstance du monde. Publiés par Henry Expert. Collection des Monuments de la Musique française au temps de la Renaissance (Fondation Nicolas Negil Surssock). Paris 1924, Senart.
- Palestrina, G. Pierluigi da. Missa Papae Marcelli. Revidiert und mit einer Einführung versehen v. Arnold Schering. Eulenburgs kl. Partitur-Ausgabe, Chorwerke Nr. 13. kl. 8<sup>o</sup>, VIII u. 52 S. Leipzig (1924), E. Eulenburg 1 Gm.
- Porpora, Niccolò. Sonata in Domagiore per Violino e Basso. Realizzazione per V. e Pf. di Ottorino Respighi. Mailand, G. Ricordi & C.
- Vivaldi, Ant. Sonata in Remaggiore per Violino e Basso. Realizzazione per V. e Pf. di Ottorino Respighi. Mailand, G. Ricordi & C.

## Mitteilungen

### Bericht über die Mitgliederversammlung der Deutschen Musik-Gesellschaft am 14. Juni 1924 in Leipzig.

Prof. Ubert als Vorsitzender gedenkt zunächst mit einigen warmen Worten des verstorbenen Ehrenvorsitzenden der Gesellschaft, Geh.-Rat Prof. Dr. Hermann Kreygshmar, zu dessen Ehren sich die Versammelten von ihren Plätzen erheben. — Nach Ablegung des Rechenschaftsberichtes des Vorstandes und des Rechnungsberichtes des Schatzmeisters wird dem Vorstande und dem Direktorium die Entlastung erteilt. Der Mitgliederbeitrag für das Vereinsjahr 1924 wird auf 10 Gm. festgesetzt. — An die Stelle des ausgeschiedenen Herrn Prof. Seiffert, Berlin, wird Herr Prof. Pauer, Stuttgart, in das Direktorium gewählt, der bisher Mitglied des Ausschusses war. In den Ausschuß wird an seine Stelle Herr Prof. Schwarz, Leipzig, gewählt. — Nachdem infolge der wirtschaftlichen Verhältnisse der Plan eines Musikwissenschaftlichen Kongresses in Leipzig im Oktober 1923 hatte aufgegeben werden müssen, ist nunmehr geplant, den Kongress in den Osterferien 1925 in Leipzig stattfinden zu lassen. Über alle Einzelheiten des Programms (sowohl der Aufführungen als auch der wissenschaftlichen Veranstaltungen, der Besichtigungen usw.) werden die Mitglieder der DMG durch amtliche Mitteilung in der Zeitschrift näher unterrichtet werden. Der Arbeitsausschuß übernimmt weiterhin alle vorbereitenden Arbeiten; auch in Zukunft sind Anfragen wegen der künstlerischen Veranstaltungen und solche geschäftlicher Natur zu richten an die Geschäftsstelle der DMG, Leipzig, Nürnberger Str. 36. Anfragen, die die wissenschaftlichen Veranstaltungen betreffen, sind zu richten an den Arbeitsausschuß der DMG, Berlin NW 7, Universitätsstr. 7/8. Die Verbindung mit den Herren Sektionsleitern wird der Arbeitsausschuß demnächst direkt aufnehmen.

B.



Am 8. Juni ist zu Göttingen D. Friedrich Spitta, emerit. ord. Prof. des Neuen Testaments und der Gottesdienstkunde, der jüngere Bruder Philipp Spittas, gestorben. Friedrich Spitta war einer der Männer, für die die Verbindung von Kunst und Gottesdienst noch ein lebendiger Begriff war. Er hat diese Einheit theoretisch in der von ihm gemeinsam mit J. Smend 1896 begründeten „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ verfochten und in seinen Gesangbüchern, sowie als Präsident des Evang. Kirchengesangvereins für Elsaß-Lothringen praktisch betätigt; auch seine wissenschaftliche Arbeit war von der Liebe zur Musik durchdrungen: in ihrem Brennpunkt stand Luther und vor allem Heinrich Schütz; ihr Feld reichte von Benedict Ducis bis zu H. v. Herzogenberg. Sein Andenken wird bei uns in Ehren bleiben.

Am 24. Juni starb in Edinburgh Friedrich Niecks im 80. Lebensjahr. Zu Düsseldorf geboren, kam er als 23-jähriger nach Schottland, studierte 1877–79 noch in Leipzig, wurde 1891, nach langdauernder kritischer Tätigkeit in London, Prof. der Musik in Edinburgh, wo er bis 1914 wirkte. Sein Hauptwerk ist eine Monographie über Chopin.

Prof. Dr. Max Friedlaender, dem Berliner Musikhistoriker, wurde am letzten Goethe-Tage in Weimar wegen seiner Verdienste um die Deutsche Goethe-Gesellschaft durch deren Präsidenten, Geheimrat Noethe, die Große Goldene Goethe-Medaille überreicht — eine Ehrung, die seit vier Jahrzehnten nur fünf Gelehrten zuteil geworden ist.

Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe ist vom Preussischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung auf Antrag der Fakultät für Allgemeine Wissenschaften zum Honorarprofessor an der Technischen Hochschule in Aachen ernannt worden.

Prof. Dr. Arnold Schering (Halle) hat auf Einladung der Universität Hamburg dort vom 17.—21. Juni Vorträge über „Die Musikkultur der Renaissance“ und „Robert Schumann und die Anfänge der musikalischen Neuromantik“ gehalten.

Im Rahmen des 54. Deutschen Tonkünstlerfestes in Frankfurt a. M. hat auch der „Verband Deutscher Musikkritiker“ seine Jahrestagung abgehalten, auf der u. a. mit dem Verband konzertierender Künstler ein Abkommen dahingehend getroffen wurde, einen paritätischen Feststellungs-Ausschuß einzusetzen, der in Fällen von Streitigkeiten zwischen ausübenden Künstlern und Kritikern auf Anruf zusammentritt, um den objektiven Tatbestand des Streitfalles zu klären. Prof. Dr. Hermann Springer hielt einen Vortrag über „Normen und Fehlerquellen der Musikkritik“.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig erwarb durch Stiftung der Vereinigung von Förderern und Freunden der Universität eine aus dem früheren sächsischen Königschause stammende und bisher vom Leipziger Konservatorium verwaltete Musikbibliothek. Die wertvolle Sammlung enthält u. a. Werke von Hase, Philidor, Galuppi, Marcello, Bertoni, Ferrandini, Bonno und Leonardo Leo.

Ein neues Musikinstrumentenmuseum in Hamburg. Im Museum für Hamburgische Geschichte hat der dortige Assistent Dr. Schröder in zielbewußter und gut organisierter Sammelarbeit eine Abteilung für Musikinstrumente einrichten können. Die Sammlung besteht z. T. aus sehr wertvollen Leihgaben aus dem Besiz des Geigenbauers Georg Winterling, der Klavierbaufirma Nachals und des Museums für Kunst und Gewerbe. Sie zeigt viele außerordentlich interessante und wertvolle Stücke. Ein umfassender Zuwachs steht unmittelbar bevor. Manche Instrumente sind schon jetzt in fast lückenloser Entwicklungsreihe vorhanden. Mit dem verdienstvollen Werk Dr. Schröders hat die Hamburgische Musikwissenschaftspflege einen neuen Stützpunkt erhalten.

Heinig.

Der griechische Musikgelehrte E. A. Psachos hat von der Firma Steinmeyer in Ottingen eine Orgel zum speziellen Vortrag der byzantinischen und der volkstümlich griechischen Musik bauen lassen, deren Oktave 42 Differenzialintervalle, jedes mit einem nur ihm eigenen individuellen Umfange, enthält. In einem Einführungsvortrage (gedruckt) hat Psachos mit den Absichten

des neuen Instruments vertraut gemacht. Da das Instrument sofort nach Athen transportiert wurde, war es leider nicht möglich, sich mit seiner Eigenart vertraut zu machen; auch die Stelle der 42 Töne auf dem Monochord hat Psachos nicht publizieren wollen.

Im stimmungsvollen alten Goethe-theater zu Lauchstädt kam Anfang Juli außer G. Wendas „Ariadne auf Naxos“, Pergolesis komische Oper „Il maestro di musica“ in Übersetzung und Bearbeitung von Arnold Schering zur ersten Aufführung. Beide Werke fanden dank der Hingabe, mit der sich Hallische Künstler und Künstlerinnen ihrer angenommen hatten, lebhaften Beifall. Das durch Musiker des Hallischen Stadttheaters verstärkte Orchester stellte das Collegium musicum der Universität unter Scherings Leitung.

Bei der Klopstock-Feier der Albertus-Universität zu Königsberg hielt Prof. Rudolf Unger die Festrede. Das Collegium musicum unter Leitung von Privatdozent Dr. Jos. Müller-Blattau brachte zur Aufführung: Ph. E. Bach, „Morgengesang am Schöpfungsfest“ (Soli, Chor, Orchester und Orgel); drei Oden von Gluck (Der Jüngling, Die Sommernacht, Die frühen Gräber); „Lyda“ von Ph. E. Bach; „Sidli“ und „Selmar und Selma“ von Neefe. Den Abschluß bildete Neefes Chorode „Dem Unendlichen“.

Das Programmbuch des IV. Ostpreussischen Musikfestes (Königsberg 15.–17. Juni 1924) enthält folgende Abhandlungen: Jos. Müller-Blattau: Königsberg als Musikstadt in Vergangenheit und Gegenwart; H. Güttler: Handels Israel in Ägypten; H. Joachim: Paul Hindemith; ders.: Max Reger; Otto Besch: Richard Strauß; Erwin Kroll: Beethovens Neunte Symphonie. Das Buch enthält außerdem u. a. ein Bild des Herzogs Albrecht und das sogenannte zweite Mählersche Beethoven-Bild.

In dem jüngst erschienenen Aufsatz „Simon Dach“ (Altpreussische Forschungen, Heft 1, S. 23 ff.) weist der Germanist der Königsberger Universität, Prof. W. Ziesemer, auf eine wichtige Handschrift des British Museum hin (Ms. Sloane 1021), die außer einer Kompositionslehre von Stobaeus mehrere Dachsche Gedichte in dessen Handschrift enthält, darunter ein plattdeutsches Grotte-Lied. In eingehendem Vergleich dieses von S. Dach wirklich stammenden Gedichts mit dem „Anke von Tharau“ (Alberts Arien, Bd. 5), das bisher Dach nur zugeschrieben wurde, ergibt sich eine so auffallende Verschiedenheit in Wortwahl, Satzbau, Stil, daß Verf. zu dem Schluß kommt: das „Anke von Tharau“ ist nicht von S. Dach verfaßt.

Von wem also stammt es? Die Untersuchung des Dialektes ergibt, daß im „Anke“ ungebrauchliche und im ostpreussischen Platt künstliche, ja selbst anstößige und falsche Wortformen vorkommen. Der Verfasser gehört sicher dem Königsberger Freundeskreis an, muß jedoch ein Eingewandter sein. Hier weist Ziesemer auf die Möglichkeit der Verfälschung H. Alberts hin, der aus Mitteldeutschland nach Königsberg übergesiedelt und selbst ein feinsinniger Dichter war.

Vom musikalischen Standpunkt aus läßt sich noch Weiteres zur Erhärtung der Annahme beibringen. Die Melodik ist in Alberts Arien als „Aria incerti autoris“ bezeichnet. Es liegt nahe, von dem Scher der Melodie, H. Albert, zu vermuten, daß er auch die Worte unterlegte. Außerdem zeigt, worauf Ziesemer bereits hinweist, das Metrum die von Dach, nach Opitzens Weisung, niemals angewandten Daktylen. Sie sind vom Rhythmus der Melodie (einer Tanzmelodie im  $\frac{3}{4}$ -Takt) gefordert. Heinrich Schütz, der Vetter Alberts, war einer der ersten, der den Daktylus empfahl. Er ließ sich (Spitta, Musikgesch. Auff., S. 40, A. 3) gegen Buchner, der den Daktylus in die deutsche Poesie einführte, vernehmen: „Es könne kaum einige andere Art deutscher Reime mit besserer und anmutigerer Manier in die Musik gesetzt werden, als eben diese daktylische“. Und die Fortsetzung dieser Äußerung zeigt, daß es bei Gelegenheit der „Einrichtung der Poesie zu dem Ballet Orpheo“ gerade der Schluß-Abtanz im  $\frac{3}{4}$ -Takt war, der ihn den Dichter bitten ließ, auf Daktylen bedacht zu sein. So ist auch die Einführung des Daktylus ein musikalisches Problem. Die Wahrscheinlichkeit wächst, daß das (allerdings in Silchers Komposition) zum Volkslied gewordene „Anchen von Tharau“ textlich H. Albert zuzuschreiben ist. M.-Bl.



Seit dem 1. August hat nach zweijähriger Pause die Zeitschrift „Melos“ ihr monatliches Erscheinen wieder aufgenommen. Die Schriftleitung wird nunmehr in Verbindung mit den künstlerischen Leitern der Melos-Konzerte, Philipp Jarnach und Heinz Thießen, von Dr. Hans Merzmann in Berlin ausgeübt; Herausgeber ist der Melos-Verlag, G. m. b. H.

Seit dem Mai gibt der Provinzialverband Rheinland (die in ihm zusammengeschlossenen Ortsgruppen des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer) eine eigene, in Barmen erscheinende Monatschrift heraus, die „Rheinischen Musikblätter“, deren Schriftleiter Adolf Siwert ist.

Seit März 1924 erscheint im Verlag „Psalterium“ in Rom eine neue kirchenmusikalische Vierteljahrschrift, „Note d'Archivio“ per la storia musicale, deren Leiter, Raffaele Casimiri, in erster Linie wissenschaftliche Ziele verfolgt. Gleich das erste Heft bringt eine große Überraschung. Der Fund eines autographen Gebendbuchs von Palestrina, am 19. Sept. 1578 angelegt, — ein Fund, der der Romantik nicht entbehrt — hat Casimiri in den Stand gesetzt, den Geburtstag Palestrinas genau zu datieren: es ist der 9. Mai 1525; damit hat endlich die bevorstehende vierhundertjahrfeier ihren festen Anhaltspunkt gewonnen. Das Heft enthält ferner: R. Casimiri, Memorie musicali prenestine del sec. XVI. — U. Mercati, Melchior Major, l'autore del vibrante necrologio di G. P. da Palestrina. — R. Casimiri, Firmin Le Bel di Noyon. — G. Vale, Gli ultimi anni di Vincenzo Ruffo [danach war R. seit 1580 Kapellmeister in Sacile, wo er am 9. Febr. 1587 starb]. — P. Guerrini, I canonici cantori della Cattedrale di Brescia. — R. Casimiri, „I Diarii Sistini“.

Vom 20.—22. Juni hat das Zweite Friedberger Bach-Fest stattgefunden.

Neue musikgeschichtliche Grammophonaufnahmen. Als Fortsetzung der Reihe musikgeschichtlicher Beispiele hat die Deutsche Grammophongesellschaft herausgebracht: Mozarts Dorfmusikantensertett Fdur (Ein musikalischer Spaß), R.:B. Nr. 522, für 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und Baß, sowie das Fdur-Orchestertrio op. 1 III von Johann Stamitz, H. Niemanns Collegium musicum Nr. 3, für 2 Violinen, Violoncell und Pianoforte. Die Plattenbezeichnung ist leider ganz unzulänglich, für das Stamitz-Trio sogar irreführend durch die Angabe „aus dem 17. Jahrhundert“ (statt 18.).

Das Sertett ist auf sechs Aufnahmen verteilt. Für den III. und den IV. Satz wurden je zwei Plattenseiten bespielt. Die erste Aufnahme des III. Satzes reicht bis zum Halbschluß in Takt 36, die des IV. Satzes bis zum Halbschluß (Fermate) in Takt 212. Für das Stamitz-Trio genügten vier Aufnahmen. Bei beiden fallen die Reprisen durchweg fort. Bemerkenswert ist das langsame Tempo des Aufnahmeapparats. Für die meisten Grammophonplatten ist eine Umdrehungsgeschwindigkeit von 78—80 Umdrehungen pro Sekunde vorgesehen. Die vorliegenden verlangen aber eine solche von nur 58—60 Umdrehungen. Der Grund hierfür ist wohl, daß bei größerer Geschwindigkeit die Größe der Platte für die einzelnen Sätze nicht ausgereicht hätte. Trotzdem ist eine solche Abweichung von dem gewohnten Durchschnitt sehr mißlich. Sie hätte zum mindesten auf den Platten irgendwie kenntlich gemacht werden müssen. Hier macht es sich besonders unangenehm geltend, daß die Aufnahmefirmen nicht das Normal-„a“ als Orientierungston mit auf die Platte setzen. So muß der Hörer die Originaltonart mit Hilfe eines Instrumente zu ermitteln versuchen. Viele werden auf diesen Gedanken aber gar nicht erst kommen, sie werden die Platten also mit relativ viel zu großer Geschwindigkeit abspielen und damit ganz falsche Vorstellungen von dem musikalischen Charakter der Stücke erhalten. Obendrein ist bei Mozarts Sertett die Tonart auf der Platte überhaupt nicht angegeben, so daß die Hörer sich erst durch umständliches Nachschlagen orientieren müßten, was den meisten, die nicht gerade höhere Zwecke verfolgen, natürlich viel zu unbequem ist. Wir glauben, daß der Herausgeber der musikgeschichtlichen Aufnahmen auf solche Umstände unbedingt Rücksicht nehmen mußte, da man sonst die Bearbeitung der Serie ja ruhig einem Kaufmann oder ausübenden Musiker überlassen könnte.

Wir haben die Aufnahmen selbst einer genauen Prüfung an Hand der Partituren unterzogen und folgendes festgestellt:

Mozart, Sextett, Plattennummern 62436/38.

Die Bässe sind durchweg reichlich schwach und kernlos. Die 1. Violine ist verhältnismäßig zu stark. Das Bratschensolo im 18.—16. Takt vor dem Schluß des 1. Satzes tritt zu wenig hervor. Dagegen kommt die Viola kurz vor der Aufnahmegäsur im III. Satz viel besser heraus. Ebenso im IV. Satz.

In der zweiten Hälfte des III. Satzes kommen mehrere Textversehen in der 1. Violine und der Bratsche vor (verglichen nach Eulenburgs Partiturausgabe und den Stimmen Breitkopf & Härtels). In Takt 38 spielt der Violinist „h“ statt „b“. Das ergibt an dieser Stelle den verminderten Septakkord „h d f a s“ in der Quintsextform, statt des verlangten Dominantseptakkords „b d f a s“ in der ersten Umkehrung. Die letztere Lesart paßt natürlich viel besser in den Charakter des Werkes, wie ihn D. Jahn in seiner Mozartbiographie (S. 339 ff.) beschreibt. (Vgl. auch Eulenburgpartitur S. 2.) Der feminine verminderte Vierklang ist hier also durchaus unangebracht. Daß es sich nicht um ein bloßes Spielversehen des Violinisten handelt, geht daraus hervor, daß auch die Bratsche gleichzeitig „h“ statt „b“ spielt. Um ein Spielversehen könnte es sich vielleicht in Takt 51 desselben Satzes (III.) handeln, wo der Geiger „b“ statt „h“ bringt. In Takt 52 spielt die Violine „c“ statt „e“ und macht damit aus der unvollkommenen eine vollkommene Kadenz. Der Teilschluß mit der Terz im Sopran klingt aber viel läppischer und ist wohl eben aus dem Grunde von Mozart hier benutzt worden. Er bringt damit zugleich eine falsche Terzverdopplung („c c e e“, wobei die Quinte fehlt!). Dieses letztere hat den Leiter der Grammophonaufnahme offenbar gestört, paßt aber vorzüglich zu der Mozartschen Absicht.

Vom 65. bis 62. Takt vor dem Schluß des IV. Satzes klingt das „c 3“ der 2. Violine auffallend unrein. Von hier an ist die Aufnahme rein technisch weniger gut als zuvor. Das liegt daran, daß sich die Glyphen zu sehr dem Plattenzentrum nähern. In der Mitte sind die Platten nämlich zumeist nicht so sauber abgeschliffen. Aber auch die immer geringer werdende Nadelgeschwindigkeit ist schuld daran. Technisch am besten sind bei der Wiedergabe bekanntlich stets die Außenränder der Platte.

Stamitz-Trio, Plattennummern 62434/35.

Musikalisch ist die Wiedergabe dieses Stückes sehr gut. Phrasierung und Artikulation folgen streng der Niemannschen Bearbeitung. Selbst die bei den Mannheimern charakteristische Behandlung der Dynamik kommt fast überall gut zum Ausdruck, so daß man diese Aufnahme als wertvolles Demonstrationsobjekt begrüßen kann.

Technisch ist sie allerdings viel weniger gut gelungen. Sehr störend wirken häufige Verstärkungen durch Partialtonresonanzen der Aufnahmeschalldose. Der Verstärkungsformant liegt in der Gegend des Tones „c“. Das ist für ein Stück in der Tonart f Dur natürlich sehr mißlich, da das „c“ sehr häufig an prominenter Stelle vorkommt. Im Schlußakkord des II. Satzes (Varghetto fmoll) stört das so verstärkte „c“ sogar die musikalische Wirkung. Ebenso wird dadurch in Takt 6 des III. Satzes (Menuett) die gute Phrasierung gefährdet, ähnlich wie in Takt 27 des IV. Satzes (Giga, Buchstabe I). Durch solche zufälligen Schönheitsfehler können die Aufnahmen für die kritische Beurteilung durch den Studenten aber ev. noch fruchtbarer werden. Nur für den rein ästhetischen Genuß stören sie natürlich. Womöglich hätte man das vermeiden können bei Transposition des ganzen Stückes. Dann wäre der Eigenton „c“ des Aufnahmeapparats nicht so stark erregt worden. Die Transposition hätte man durch Tempoverschiebungen aber hinterher wieder ausgleichen müssen.

Die drei Streichinstrumente kommen hier gut heraus, wenn auch die 1. Violine wie gewöhnlich etwas dominiert. Im Klavierpart sind die Takte 18 ff. nach Buchstabe C im Diskant zu schwach. Man vergleiche hierzu die viel bessere Plastik vier Takte vor dem Trio des Menuetts.

Trotz der gemachten Ausstellungen glauben wir die Fortsetzung der Aufnahmen im Inter-

esse der musikwissenschaftlichen Demonstration begrüßen zu können. Die Kammermusikwerke der Mannheimer Zeit für diese Zwecke heranzuziehen, halten wir für sehr zweckmäßig.

In der Zwischenzeit hat sich auch das Archiv des Phonetischen Laboratoriums der Universität Hamburg mit zwei wertvollen Aufnahmen bereichern können, die allerdings nicht im freien Handel stehen. Gelegentlich einer Aufführung Prof. W. Gurlitts (Freiburg i. Br.) in Hamburg hat das genannte Institut die altfranzösischen dreistimmigen Motetten 1. Je me cuidois tenir, 2. Ja ne m'en departirai (aus dem Bamberger Codex, 13. Jahrhundert) aufgenommen. Eine eingehende Veröffentlichung hierüber durch Prof. Gurlitt ist demnächst zu erwarten.

Wilhelm Heintz.

Nachdem der Hauptteil der Musikbücherei des 1913 verstorbenen bekannten Bonner Sammlers und Beethoven- und Bach-Forschers Erich Prieger schon im November 1922 auf dem Auktionswege verkauft worden war (vgl. den Bericht im 5. Jahrg. der ZfM, S. 351), kam die dritte Abteilung dieser umfangreichen und vielseitigen Bibliothek erst jetzt — am 15. Juli — durch das Kölner Haus der Buchhandlung M. Lempertz (Inhaber: Peter Hanstein u. Söhne) zur Versteigerung. Den Hauptbestandteil bildeten teils in Urschriften, teils in zeitgenössischen und späteren Kopien vorliegende handschriftliche Musikalien, darunter viele Partituren von Opern und Oratorien und eine für die Textkritik wichtige reichhaltige Gruppe von Werken Joh. Seb. Bachs und seiner Söhne. Dazu kamen eine größere Reihe eigenhändiger Musikerbriefe und Beiträge aus anderem Besitz: Kirchenmusik des 17., Kammermusik- und Orchesterwerke des 18. Jahrhunderts in Abschriften aus der Zeit, nebst gedruckten Musikalien, die zumeist aus L. Scheiblers Sammlung zur Geschichte der neueren Klaviermusik stammten. — In der nur geringen Beteiligung, die diese Versteigerung fand, prägte sich der auf dem Kunstmarkt besonders fühlbare Wandel der Zeit- und Geldverhältnisse deutlich aus: 1922 ein großes Aufgebot des geldstarken Auslands, das diesmal, da ja die deutsche Rentenmark Edelmährung geworden ist, glücklicherweise fast ganz ausgeblieben war. Andererseits war der inländische Interessentenkreis infolge der zurzeit herrschenden Geldknappheit in seiner Kaufkraft merklich gehemmt, und so bot sich denn im Verlaufe der Auktion häufig Gelegenheit, manches inhaltlich bedeutsame Stück sozusagen „halb geschenkt“ zu erwerben. . . . Hinzukommt, daß handschriftliche Musikalien weit weniger begehrt als Druckwerke sind und in der Abteilung der Autographen die Anziehungskraft der von der Familie noch zurückbehaltenen Hauptstücke der Priegerschen Sammlung (Bach, Beethoven, Schubert usw.) fehlte. Als erfreuliche Tatsache ist zu buchen, daß alle Beethoveniana von dem durch Prof. Dr. Schieder-mair vertretenen Beethoven-Haus in Bonn und die Schumann-Stücke vom Schumann-Museum in Zwickau ersteigert werden konnten — ebenso, daß die Urschriften von Friedrich Wilhelm Rust der Dessauer Landesbücherei zufielen. Eine erhebliche Anzahl anderer wichtiger Nummern erwarb Dr. Ernst Büden zur Verwertung für Lehr- und Übungszwecke im Musikwissenschaftl. Institut der Kölner Universität. — Die erzielten Hauptpreise waren folgende: 38 eigenhändige Briefe von Hans v. Bülow (Nr. 5 des Verzeichnisses): 70 M., 61 Briefe von Adolf Jensen (Nr. 22): 75 M., 11 Briefe von Robert Schumann (Nr. 39/40): 240 M., ein Brief von Richard Wagner v. J. 1878 (Nr. 51): 80 M., die eigenhänd. Partitur zur Posse „Vier Wochen in Ischl“ von Lorzing (Nr. 83): 65 M. (Nr. 84, die Originalpartitur zu Lorzings Oper „Regina“, blieb unverkauft), zwei Hefte mit eigenhänd. Entwürfen und ersten Niederschriften von Violinkompositionen Fr. W. Rusts (Nr. 89/90): 180 M., Partitur zum 1. Akt der Oper „Leonore“ von Beethoven in der zweiten Bearbeitung (Abschrift v. J. 1824/25, Nr. 105): 52 M., der zweite Teil von Bachs „Wohltemp. Klavier“ in einer 1742 gefertigten Abschrift von S. Hering (Nr. 159): 200 M., Klavierkonzerte von C. Ph. Em. Bach (Nr. 195: 9 von Joh. Gottfried Schicht geschriebene Partituren, Nr. 196: 6 Konzerte in Stimmen): 60 u. 50 M., 107 Streichtrios von Joseph Haydn in neuer Partiturabschrift (Nr. 257): 130 M. Von den Drucken erzielten die Erstausgabe der 6 italienischen Duettinen von C. L. A. Hoffmann (Nr. 407) 60 M. und die 6 Klavierfonaten von Gio. Platti op. 1 (Nr. 410) 48 M.

G. Rinsky.

## In eigener Sache.

Offener Brief an Herrn Dr. Hugo Leichtentritt<sup>1</sup>.

Sehr geehrter Herr Doktor!

In Ihrem „Händel“ blättern, entdecke ich zu meinem nicht geringen Erstaunen, daß Sie sich darin (S. 679/80) mit meiner Lamerlanbearbeitung beschäftigen, mehr: sie einer ziemlich unsanften Kritik unterziehen. Dies, obschon die Bearbeitung weder gedruckt noch aufgeführt ist. Denn die Uraufführung, die, wegen bevorstehenden Personalwechsels vom vergangenen Sommer in die laufende Spielzeit verschoben, am 27. April stattfinden sollte, mußte abermals, fünf Tage vor dem Termin, bis zum Anfang der kommenden Saison vertagt werden: infolge einer Hinderniskonstellatation, wie sie nur beim Theater vorkommt. Ich erwähne das, um klarzustellen, daß Lamerlan in Karlsruhe nicht nur vorbereitet „wurde“, wie Sie schreiben, sondern nach wie vor vorbereitet wird.

Doch zur Sache! Ganz abgesehen davon, daß ein absonderlicher Hang zu kunststrichterlicher Betätigung dazugehört, ein Ungeborenes derart zu hofmeistern, wie Sie in meinem Fall getan haben, — worauf beruht denn Ihr Verdikt? Sie kennen weder von Anton Rudolphi, meines mitverantwortlichen Mitarbeiters, Text eine Silbe, noch eine Note von meiner musikalischen Einrichtung! Ihre ganze Wissenschaft schöpfen Sie aus dem prinzipiellen Vorbericht, den ich im April 1923 in der *ZfM* veröffentlicht habe! Diese Feststellung allein genügt schon, Ihr Verfahren als das zu kennzeichnen, was es ist: eine Leichtfertigkeit, über die man billig zur Tagesordnung übergehen könnte, fände dergleichen negative Saat nicht allzusehr Boden.

Sie haben indessen nicht einmal über meinen Vorbericht einwandfrei referiert. Wenn Sie sagen, ich hätte „die so kühne wie wenig einleuchtende Idee, Händels sehr vortreffliches und sachgemäßes secco-Recitativ — — völlig zu streichen und durch Recitative aus eigener Feder zu ersetzen“, so hört sich das an, als hätte ich Händelsches Secco aus purem Mutwillen geopfert. Sie verschweigen, daß damit eine bessere Lösung des Textproblems angebahnt werden soll, Vertiefung und Steigerung des Haynschen Librettos (an dem doch auch Ihnen die „typische Verknüpfung von Staatsaktion, Liebesgeschichten und Intrige“ nicht ganz behagt) aus der in Händels geschlossenen Gesangssätzen gestalteten Auffassung der Charaktere heraus! Sie unterdrücken also das Wesentliche, das, was für uns den künstlerischen Rechtsgrund des Opfers der Seccopartien ausmacht; Sie verschweigen, daß es sich dabei um den Versuch handelt, unter Wahrung der barocken Architektur des Textbuchs über gerade den „theatralischen Effekt“, dem ich angeblich nachjage, nach Kräften hinauszukommen!

Das ist nicht Alles. Ich habe nicht vom „völligen“, sondern vom „so gut wie völligen“ Opfer des Seccos gesprochen, habe des weiteren betont, „daß ich Anlehnung an das Original gesucht habe, wo immer sie ohne Künstelei zu erreichen war“. Jeder gutwillige Leser meines Vorberichts (auch der, der sonstige Händeliana von mir nicht kennt und benutzt) konnte daraus entnehmen, daß ich vielleicht doch Händelverständnis genug besitze, um Belehrungen über die „Güte“ des Händelschen Seccos als eines musikalischen Werts nicht nötig zu haben.

Bleibt noch die Rüge unserer Striche. Auch sie ist zum mindesten stark übertrieben. Wir streichen im ersten Akt nichts, im zweiten zwei Arien aus der Mitte und die Ariengruppe am Schlusse nach dem Terzett, im dritten Akt drei Arien und zwei Duette. Von den Strichen des dritten Akts haben nicht weniger als drei ihr Vorbild bei Händel selbst! Er hat nicht nur die Arie Leones getilgt, sondern auch, um nach der Katastrophe rascher zum Ziel zu kommen, die sämtlichen Stücke zwischen Bajazets letztem Accompagnato und dem Schlußchor; wovon wir

<sup>1</sup> Dieser „Offene Brief“ hat zuerst der Redaktion der „Musik“ vorgelegen, als der Zeitschrift, die dem gleichen Verlag angehört wie Dr. Leichtentritts neues Händelbuch. Da die Redaktion mit Brief vom 22. Mai die Aufnahme wegen Raum Mangels abgelehnt hat, da ferner die *ZfM* den in Frage stehenden Artikel Herrn Noths gebracht hat, nehmen wir keinen Anstand, der Angelegenheit an dieser Stelle zum Austrag zu verhelfen. Schriftl.

Asterias Accompagnato „Mirami“ sogar beibehalten! Von der „Menge wertvollster Stücke“, die wir „rücksichtslos“ beseitigt haben, sind darnach gerade noch zwei übrig: die Arie Bajazets „Empio per fatti guerra“ im dritten Akt und die den zweiten Akt abschließende Arie Asterias. Daß die erstere bei ihrer Ähnlichkeit mit dem Accompagnato: „Sù, via, furie e ministre“ dieses für uns Heutige zu einer Wiederholung stempeln und damit, wie der Vorbericht sagt, „die Wirkung der Sterbeszene durch Vornahme abschwächen“ würde, liegt auf der Hand. Ebenso, daß die letztere samt der Gruppe, die sie bekrönt, nicht nur „angeblich“, sondern tatsächlich retardierend wirkt: denn daß der Konflikt zwischen Asteria einer-, Bajazet, Andronikos und Irene andererseits gelöst ist, wird aus dem Gang der Handlung sowieso zur Genüge klar; ich möchte den Bearbeiter sehen, der die vier Arien nicht aufließe!

Und damit komme ich auf einen letzten Punkt. Sie verfechten zwar auch Herrn Dr. Hagen gegenüber Handels Architektonik, rücken auch ihm seine Striche, Umstellungen usw. vor; aber Sie sprechen dann doch — während Sie mich wegen „ängstlicher Kompromisse mit dem modernen Geschmack“ schlangweg verdonnern — von „in der Gegenwart vielleicht kaum zu vermeidenden Zugeständnissen an den Geschmack der Zeit“ (S. 673), von „für die Praxis kaum entbehrlichen Kürzungen und Auslassungen“ (S. 688), von „unerlässlichen Transpositionen“ (S. 661)! — Zu deutsch: Sie messen mit zweierlei Maß! Ihre Rigorosität ist löcherig! sie kapituliert vor dem Erfolg! Ihr Verfahren mir gegenüber erledigt sich damit vollends.

Zum Schluß noch eine Bemerkung minder an Ihre Adresse, als an die der übrigen Leser dieses offenen Briefes. Niemandem wäre erwünschter als mir, wenn es gelänge, die Bearbeitung Handelscher Opern möglichst der Originalgestalt zu nähern. Vom grünen Tisch in dieser Richtung Forderungen zu stellen — zumal solche, die den individuellen Fall nicht berücksichtigen! — ist überaus bequem. Nur wer selber Hand angelegt hat, kann ganz die Schwierigkeiten ermessen, die zu überwinden sind. Das Interesse an der Handelschen Oper ist noch jung. Jeder Versuch, sie der Bühne zurückzugewinnen, müßte zunächst einmal abwartend willkommen heißen werden; denn jeder kann zur Klärung der Aufgabe beisteuern. Auch ein Irrtum kann praktisch gesunde Früchte tragen; niemals jedoch unproduktiv voreilige Rechthaberei!

Karlsruhe, den 20. 5. 24.

Herman Roth.

Sehr geehrter Herr Roth!

Auf Ihren vorstehenden Brief habe ich zu entgegnen, daß ich die musikalische Güte Ihrer Bearbeitung (die ich ja gar nicht kenne) durchaus nicht angezweifelt habe, sondern mich nur gegen die Gesinnung wende, die Sie selbst in Ihrem Artikel (April 1923 in der ZfM) kundgeben. Für die etwaigen Leser unseres wirklich überflüssigen Briefwechsels genügt es vollkommen, meine Kritik von neun Zeilen zu vergleichen mit Ihrer gereizten, weitschweifigen Abwehr und Ihrem genannten Artikel. Jeder vernünftige Mensch wird aus diesem Vergleich sofort erkennen, daß Sie nicht das mindeste Recht haben, sich gegen eine Kritik zu empören, die Handel verteidigen will gegen sicherlich wohlgemeinte, aber wie ich glaube, untaugliche Methoden der Bearbeitung. Nur diese Methoden stehen zur Diskussion, nicht die Einzelheiten Ihrer Bearbeitung, über die Sie sich überflüssigerweise verbreiten. Darüber sachlich zu reden, wird Zeit sein, wenn Ihre Bearbeitung zur Aufführung gelangt. Eine wirksamere und vornehmere Widerlegung steht Ihnen offen, wenn Sie dann durch die künstlerische Tat beweisen wollten, wie sehr Sie und Ihr literarischer Mitarbeiter imstande sind, die angeblichen Mängel Handels aus eigener Kraft zu verbessern. Wenn ich einigen Zweifel in diese Ihre Fähigkeit setze, so bedeutet dies wirklich keine Beleidigung oder Geringschätzung Ihrer Person. Da Sie jedoch Ihre Grundsätze schon vor der Aufführung den Fachgenossen unterbreiten, so müssen Sie sich schon gefallen lassen, daß man zu diesen Grundsätzen an der gehörigen Stelle sich kritisch äußert. Das habe ich ganz beiläufig in ein paar Sätzen getan. Ich habe keinen Grund,

von vornherein Ihren Versuch mißgünstig zu beurteilen, dagegen wie Sie meinen, Dr. Hagens Bearbeitungen zu begünstigen. Ich wäre auch Dr. Hagen gegenüber ebenso abweisend gewesen, wenn er sich Eingriffe von solchem Ausmaße erlaubt hätte, wie Sie sie in Ihrem Aufsatz in der ZfM vertreten. Wie sehr ich Ihre gelungenen Leistungen zu schätzen weiß, zeigt Ihnen meine warme Anerkennung Ihrer vortrefflichen Ausgabe der Deutschen Gesänge Handels auf S. 589 meines Buches. Indem ich Ihnen, anstatt übergroßer Empfindlichkeit, die sich meines Erachtens unter Männern nicht ziemt, eine richtigere Einsicht in den Geist des Handelschen dramatischen Kunstwerks wünsche, verbleibe ich

Ihr im übrigen Sie durchaus hochschätzender

Berlin, den 7. Juni 1924.

H. Leichtentritt.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Gegen sachliche Beurteilung bin ich nie empfindlich gewesen. Gegen Mißdeutung und Entstellung wehre ich mich. Daß es sich darum handelt, hat mein offener Brief dargestellt. Ihre Antwort lenkt davon umso weniger ab, als sie fortfährt, sich der Mittel Ihrer Kritik zu bedienen. Mußte ich ausführlich werden, so ist das nicht meine Schuld: Behauptungen wie die über unsere Striche waren selbstverständlich nur durch Details zu widerlegen. Das weitere Urteil über den Fall überlasse ich der Öffentlichkeit. Ich habe kein Interesse, diesen Briefwechsel, den ich mir wahrlich gern erspart hätte, überflüssig auszu dehnen.

Karlsruhe den 1. Juli 1924.

Herman Roth.

## Kataloge

Leo Liepmannssohn Antiquariat, Berlin SW 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 209. Seltenheiten aus allen Gebieten der Musikliteratur vom 15. bis 19. Jahrhundert.

Musiksammlung aus dem Nachlasse † Dr. Erich Prieger-Bonn, nebst einigen Beiträgen aus anderem Besitz. III. Teil. Musikerbriefe — Handschriften — Musikalien. (Eigenhänd. Briefe u. Musikautographen / Partituren von Opern u. Oratorien / Vokal- u. Instrumentalwerke des 18. u. 19. Jahrh., z. großen Teil in zeitgenössischen Abschriften, darunter eine reichhaltige Abteilung v. Werken J. S. Bachs u. seiner Söhne / Kirchenmusik des 17. u. Kammermusik des 18. Jahrh., in zeitgenöss. Abschriften. Gedruckte Musikalien [Sammlung † Dr. Ludwig Scheibler zur Gesch. d. Klaviermusik des 19. Jahrh.] u. a.) Beschreibendes Verzeichnis von Georg Kinsky, Konservator des Heyer-Museums in Kbln. Versteigerung 15. Juli 1924 durch M. Lempertz (Inh. P. Hanstein u. Söhne), Kbln.

Juli/August	Inhalt	1924
		Seite
	Jacques Handschin (Zürich, vormalig Petersburg), Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?	545
	Alfred Drel (Wien), Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonsätzen des 15. Jahrhunderts	559
	Paul Nettel (Prag), Beitrag zur Geschichte des deutschen Singballetts, sowie zur Stinger und Nördlinger Musikgeschichte	608
	Hermann Stephani (Marburg), Carl Eis +	621
	Wächterschau	625
	Neuausgaben alter Musikwerke	632
	Mitteilungen	632
	Kataloge	640

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Märnberger Straße 36/38

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zwölftes Heft

6. Jahrgang

September 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

## Amtliche Mitteilung

Nachdem der Plan, im Herbst 1923 in Leipzig den 1. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft abzuhalten, an der Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse gescheitert war, hat nunmehr die Mitgliederversammlung der DMG am 14. Juni d. J. in Leipzig beschlossen, den Plan wieder aufzunehmen und den Kongreß im Frühjahr 1925 in Leipzig stattfinden zu lassen. Als Termin ist die Zeit von Ende März bis Anfang April in Aussicht genommen worden; das genaue Datum wird so bald als möglich bekannt gegeben werden.

Es ist beabsichtigt, den Kongreß zeitlich mit dem geplanten Leipziger Händelfest zusammenfallen zu lassen, so daß den Teilnehmern die Möglichkeit geboten wird, die Veranstaltungen des Händelfestes zu hören.

Die gesamte Organisation und Anlage des Kongresses, insbesondere auch die Anordnung der einzelnen wissenschaftlichen Veranstaltungen soll im allgemeinen dieselbe bleiben, wie sie für 1923 geplant war (s. die Amtlichen Mitteilungen in Jahrgang 5, Heft 8 und 11 dieser Zeitschrift). Der Verhandlungsplan der einzelnen wissenschaftlichen Sektionen, sowie das Programm der öffentlichen Vorträge, Besichtigungen usw., wird ebenfalls baldmöglichst an dieser Stelle veröffentlicht werden.

Anfragen geschäftlicher Natur, sowie Anmeldungen zur Teilnahme usw. sind zu richten an die Geschäftsstelle der Deutschen Musikgesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstraße 36.

Anfragen wissenschaftlicher Natur sind zu richten an den Arbeitsauschuß der Deutschen Musikgesellschaft, Berlin NW 7, Universitätsstraße 7/I, Musikhistorisches Seminar der Universität.

Der Vorsitzende

Abert.



## Das Motivilben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag

Von

Eugen Tschel, Berlin

Motto: Nicht Lupe, sondern Weitwinkelobjektiv!

Wenn die Frage gestellt wird, aus welcher Quelle der musikalische Vortrag fließt, so wird man geneigt sein zu antworten: „Aus der Empfindung und Begeisterung“. Obwohl Empfindung und Begeisterung freilich unerläßliche Bedingungen für jede Kunstleistung sind, so bedeuten sie doch nur die subjektive Seite der Sache, lassen aber jeden objektiven Anhalt vermessen! Je nach der Art und dem Grade der Begabung und ästhetischen Geschmacksbildung muß aber auch die musikalische Empfindung sehr verschiedenartig sein. Nun hat man sich gewöhnt, die Subjektivität, die persönliche Eigenart der „Auffassung“ als den Hauptwert einer künstlerischen Leistung zu betrachten und seine Erwartungen nach jener Richtung einzustellen. Tausende von Konzertberichten und viele Schlagworte beweisen dies. Es kann und soll ja auch garnicht geleugnet werden, daß die eigene Auffassung eines jeden Künstlers volle Aufmerksamkeit verdient, insofern sie nämlich etwa andere Darbietungen übertrifft! Hierin liegt aber schon ein absolutes Werturteil ausgedrückt, während der durchschnittliche Beurteiler auch immer nur subjektiv urteilen und nur sagen kann, ob es gerade ihm so gefällt oder nicht! Das Recht einer irgend maßgeblichen Kritik aber steht oder fällt unbedingt mit dem Zugeständnis entscheidender sachlicher Faktoren, welche über aller Subjektivität stehen, und auf deren Erkenntnis das „Kunstverständnis“ beruht! Das bedeutet also nichts Geringeres, als daß diese sachlichen Faktoren des Vortrags im musikalischen Aufbau begründet liegen! Es bedeutet ferner, daß jede Kritik unberechtigt ist, welche nicht auf einer gründlichen Kenntnis jener Dinge beruht! Es bedeutet schließlich aber auch, daß ein wirklich musikalischer Unterricht ohne genügende Klarheit hierin, ganz unmöglich ist!

Wie steht es nun in dieser Hinsicht mit unserer musikalischen Kultur? Bis zum Augenblick sind die meisten Konzertspieler bloße Instinktspieler! Das ist schon darum kaum anders möglich, weil im musikalischen Unterrichtswesen die genannte Disziplin bisher fast völlig vernachlässigt wurde! Allerdings hat es nicht an vereinzelten Bestrebungen gefehlt, Licht in die zu behandelnde Frage zu bringen. Hier genügt ja schon der Hinweis auf den einen Namen Hugo Riemann! Leider aber betrachtet die Mehrzahl der praktischen Musiker sein Lebenswerk nur als ein theoretisches Sondergebiet, welches den „Nur-Praktiker“ gar nicht zu kümmern brauche. Darin liegt ein ganz ungeheurer, nicht genug zu beklagender Irrtum, das Verkennen und Vernachlässigen der Hauptaufgabe! Was ist denn eigentlich ein „Nur-Praktiker“? Ich wüßte nur eine einzige Antwort darauf: ein — Klavierspielapparat! Denn es bedarf nicht erst des Hinweises, daß das Wesen des künstlerischen Vortrags nicht in mechanisch genauer Befolgung gegebener Vorschriften besteht, sondern in kunstverständiger Ausdeutung und beseeelter Ausführung derselben! Nur darf der Schwer-



punkt nicht darauf gelegt werden, um jeden Preis eine persönliche Eigenart zur Schau zu tragen; sondern wir sahen schon, daß hier eine musikalische Gesetzmäßigkeit maßgebend sei, die vorläufig noch weit davon entfernt ist, erschöpfend erforscht, geschweige von den besten Musikern allgemein anerkannt oder etwa gar allbekannt zu sein! Angesichts dieser Tatsachen liegt eine gewisse Überhebung darin, seinen angeborenen und durch das viele Musizieren vermeintlich genügend geschulten musikalischen Spürsinn so hoch anzuschlagen, daß man ihn für selbstherrlich und unfehlbar hält! Es beweist dies nur Mangel an Einsicht, Erfahrung und Kenntnis! Denn wir dürfen doch nicht vergessen, daß die Gewohnheit auch das musikalische Urteil hemmend bestimmt, daß auch die Empfindung in gewohnten Bahnen zu verlaufen geneigt ist, daß sie also einer Änderung der Auffassung starken Widerstand entgegensetzt! Jede persönliche Auffassung läuft also stets Gefahr, einseitig gewohnt und unmaßgeblich zu sein, wenn sie sich nicht auf begriffliche Werte stützen kann! Also darf auch der Konzertspieler, und wer es werden will, nicht achtlos an einer Theorie vorübergehen, welche ja die Praxis erst bestimmt! Denn „Theorie“ bedeutet doch ein klares geistiges Erschauen des sonst im besten Falle nur unbestimmt Gefühlten oder dunkel Geahnten. Die subjektive Empfindung tastet aber oft mehr oder weniger daneben und ist dann infolge der Gewohnheit bald außerstande, sich auf einen vorurteilslosen, urteilsfähigen Standpunkt zurück zu versetzen! So fasse ich das Gesagte zu folgendem ersten Leitsatz zusammen:

1. Der musikalische Vortrag darf nicht in der unsicher tastenden Auswirkung verschwommener subjektiver Empfindungen bestehen, sondern er muß zielbewußt der klaren Erkenntnis des musikalischen Aufbaues entsprechen.

Um die Gesetzmäßigkeit des musikalischen Ausdrucks zu ergründen, müssen wir zuvor die dafür maßgebliche Gesetzmäßigkeit des musikalischen Aufbaues erkennen und zwar besonders in rhythmischer Hinsicht. Aus der den rhythmischen Formen innewohnenden psychologisch zu bewertenden Tendenz können wir dann die Ausdrucksmittel ableiten. Wir müssen daher auf die Wesenheit aller Kunst und insbesondere der Musik zurückgehen.

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis, auch die Kunst. Besonders die Musik verleiht unsern Empfindungen sinnbildlichen Ausdruck. Das Wesentliche in jeder Kunst besteht in den Beziehungen der Darstellungsmittel zu einander. Sie bilden Gegensätze, welche bei Darstellungen mit zeitlichem Verlauf überbrückt werden können durch Steigerungen und deren Rückbildung. Die Musik ist eine Zeitkunst. Ihre Darstellungsmittel sind Tonhöhen, Tonstärken, Klangfarben und Tonlängen. Der musikalische Ausdruck besteht also in der Ausprägung der genannten Beziehungen, denn jeder künstlerische Ausdruck muß das Charakteristische ausprägen d. h. begünstigen. Beim Klavierspiel schaltet die Klangfarbe oder der Klangcharakter als selbständiger Ausdrucksfaktor aus, soweit der Einfluß des Anschlags auf die Tonbildung in Frage kommt. Die in dieser Hinsicht wahrgenommenen Klangwerte sind nicht absolute, sondern sie kommen nur relativ und subjektiv zustande durch die Beziehungen der andern Darstellungsmittel zu einander. Die absoluten Klangfarbenwerte kommen ja übrigens auch nur subjektiv durch die Stärkeverhältnisse der Obertöne zustande! Während Shakespeare in seinem Sinne

sagt: „Es ist der Ton, der die Musik macht“, muß der Klavierspieler sich klarmachen, daß es die Musik ist, die den Klavierton macht! Die spröden klanglichen Mittel des Schlaginstruments sollten es also gerade dem Klavierspieler besonders zur Aufgabe machen, die musikalischen Beziehungen zu erforschen und auch technisch auszuwerten!

Die einheitlichen Gesamtbeziehungen verschiedener gleichzeitig empfundener Tonhöhen nennen wir Harmonie.

Die vergleichenden Beziehungen verschiedener zeitlich aufeinander folgenden Tonhöhen nennen wir Melodie.

Die vergleichenden Beziehungen mehr oder weniger verschiedener Tonlängen nennen wir Rhythmus.

Hinsichtlich der Motivbildung sollen uns hier hauptsächlich die rhythmischen Beziehungen angehen. Die tonalen Verhältnisse sollen nur insofern in Betracht kommen, als sie etwa zur Feststellung zweifelhafter rhythmischer Beziehungen dienen können.

Der musikalische Rhythmus entspringt aus zwei Quellen: 1. aus dem Rhythmus der Bewegungen auf der Grundlage des Schrittes in Marsch und Tanz, 2. aus dem Rhythmus der Sprache, besonders in ihrer Kunstform der gebundenen Rede auf der Grundlage des Versmaßes. Die Sprache unterscheidet leichte und schwere Silben, welche das „Versmaß“ zu charakteristischen Gruppen zusammenfügt, die man „Versfüße“ nennt. Auch die Musik unterscheidet leichte und schwere Zeitwerte, welche nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten zu Gruppen vereinigt werden können: 1. im Sinne des Taktes, 2. im Sinne der Phrasierung.

Der musikalische Takt besteht in einer meist regelmäßig innegehaltenen Anordnung gleicher Zeitwerte zu kleineren oder größeren Gruppen, deren Anfangspunkt stets als schwer empfunden wird. Die Gruppenbildung im Sinne des Taktes geschieht, indem dem beginnenden „schweren“ Zeitwert entweder je ein oder je zwei „leichte“ folgen. Das Versmaß verlangt gleichfalls die regelmäßig innegehaltene Anordnung leichter und schwerer Silben, wobei jedoch keineswegs Bedingung ist, die Gruppen mit der schweren Silbe zu beginnen! Auch erlaubt das Versmaß völlige Unabhängigkeit der sinngemäßen Zusammengehörigkeit von Silben zu Wörtern und von Wörtern zu Vorstellungsgruppen, insofern diese Gruppen nicht dem Aufbau des Versmaßes zu entsprechen brauchen. So ist das Versmaß des Volksliedes: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“ trochäischer Tetrameter. Dennoch weist gleich der erste Vers eine sinngemäße Anordnung der Silben und Wörter auf, welche man als zwei Jamben (: „du hast“ und „die Gans“) und einen Amphibrachys (: „gestohlen“) betrachten muß! Dagegen entspricht der erste Vers der zweiten Strophe: „Seine große lange Flinte“, auch der sinngemäßen Anordnung nach, völlig dem trochäischen Metrum. Dem Versmaß ist also der Takt, der sinngemäßen Anordnung die Phrasierung zu vergleichen.

Die musikalische Phrasierung besteht dementsprechend in der musikalischen Sinngliederung, welche sich aus den Motiven nach einer gewissen freien ästhetischen Gesetzmäßigkeit aufbaut. Der jambischen Silbenfolge: leicht—schwer entspricht das auftaktige „steigende“ Motiv, dessen Ebenbild bei der rhythmischen Bewegung ein Hinzuschreiten, und dessen Eigenart Zielstrebigkeit ist. Es ist ein Sinnbild der

Erwartung, Spannung, Latkraft und von deren Auswirken. Der trochäischen Silbenfolge: schwer—leicht entspricht das volltaktige „fallende“ Motiv, dessen Ebenbild bei der rhythmischen Bewegung ein Zurückweichen, und dessen Sinn Abhängigkeit ist. Es ist ein Sinnbild der Beruhigung. Der amphibrachischen Silbenfolge: leicht—schwer—leicht entspricht das steigend-fallende Motiv, bei welchem die anfängliche Zielstrebigkeit mit Erreichen des Schwerpunktes einer Beruhigung weicht. Nun wurde hier der Ausdruck Schwerpunkt im Sinne von „Taktsschwerpunkt“ oder „guter Taktteil“ zunächst einmal in der landläufigen naiven Weise angewandt, als sei sein Begriff ein selbstverständlicher und ein allbekannter. Aber gerade solche scheinbar selbstverständlichen Bezeichnungen sind dies oft keineswegs! Eine starke Betonung bedeutet bekanntlich durchaus nicht immer einen „schweren“ Taktteil, wie ja auch derjenige, der am lautesten schreit, deshalb durchaus nicht recht zu haben braucht! Andererseits kann der „Taktsschwerpunkt“ gerade durch einen verhältnismäßig leisen Ton (Chopin, E-dur-Scherzo, 201. Takt) oder gar durch eine Pause (Haydn, G-dur-Sonate Nr. 10, S. 1, Schluß des 2. Mollteils) vertreten sein, während eine sogenannte „Gegentaktbetonung“ auf dem schlechten Taktteil stattfindet! Wir sehen also, daß der Begriff des „Taktsschwerpunktes“ ein Empfindungswert ist, welcher weder mit der absoluten noch mit der relativen Tonstärke etwas zu tun hat! Empfindungen sind aber sehr schwer zu beschreiben; man kann sie nur fühlen und im übrigen nur durch Gleichnisse ausdrücken! Hier kommt uns nur beim Liede der Sprachsinn zuhilfe. Wenn Brahms in seiner Akademischen Festouvertüre das Studentenlied: „Was kommt dort von der Höh?“ mit humoristischen Akzenten auf den schlechten Taktteilen ausstattet, so wird auch der wenig musikalische Zuhörer vor einem Mißverständnis der starken Schläge des Gegentaktes, also vor einer falschen Schwerpunktempfindung durch das unbeirrbar bewußte Sein der Silbenbetonung bewahrt. Er wird trotz der starken äußerlichen Betonung der schlechten Taktteile von: „Was“, „dort“ und „der“ nicht rhythmisch falsch empfinden: „Was kommt dort von der Höh?“! Was aber hier durch den Halt an der natürlichen sinngemäßen Wortbetonung und außerdem noch durch die Hebungen und Senkungen des Versmaßes gesichert ist, das muß auch ohne eine solche Hilfe bei reiner Instrumentalmusik mit unerschütterlicher Festigkeit bewußt sein! So gilt es immer noch die Antwort auf die Frage zu geben: Was ist ein „Taktsschwerpunkt“? Würde man in der üblichen Weise sagen: Der „schwere“ Taktteil befindet sich stets hinter dem Taktstrich, so hätte man ja nur eine örtliche Bezeichnung genannt, welche über das Wesen der Sache gar nichts aussagt! Außerdem trifft dies natürlich nur dann zu, wenn der Taktstrich an der rechten Stelle steht, ist jedoch gerade irreleitend, wenn er, wie es leider sehr oft der Fall ist, falsch gesetzt ist! Endlich können die Taktstriche naturgemäß doch nur die rhythmischen „Schwerpunkte“ kleinerer Tongruppen, der Motive und allenfalls der Phrasen, kennzeichnen, nicht aber die der umfangreicheren Tongruppen, der Perioden, und oft nicht einmal der Phrasen! Aber gerade deren bewußtes Empfinden ist für eine klare und ausdrucksvolle Gestaltung der Tonschöpfung von der größten Bedeutung! Und da diese Schwerpunkte in der bisher üblichen Notation überhaupt nicht angedeutet sind, so stehen wir wieder vor den Fragen: Wo liegen die „Schwerpunkte“ der größeren Tongruppen? Welche Anzeichen ermöglichen uns die richtige Bewertung dieser rhythmischen Beziehungen?

Was ist überhaupt das Wesen des „Taktsschwerpunkts“? Da diese letzte Frage natürlich zuerst beantwortet werden muß, da ihre Lösung entscheidend für die Beantwortung der andern beiden ist, so will ich versuchen, meine Auffassung der Sache in Worte zu fassen, und zwar glaube ich der Wahrheit nur durch eine sinnbildliche Ausdrucksweise näherkommen zu können: Der „Taktsschwerpunkt“ entspricht dem ruhig lastenden natürlichen Gewichtsdrucke, welchen ein die Körperlast stützender Fuß auf den Boden ausübt. Wir haben dabei die Empfindung, am rechten Plage zu sein, das Gefühl der Befriedigung, des Abrundens im Sinne des vorläufigen Abschließens, des Erreichens eines unter wachsender Spannung erstrebten Höhe- oder Zielpunktes oder auch der Entladung oder ruhigen Lösung einer Entspannungsperiode. — Bei der „Gegentaktbetonung“ dagegen haben wir die Empfindung eines ruckartigen, gewissermaßen eines abwehrenden Gegenstoßes, mit dem man eine bedrängende Gewichtsmasse abschleudert. Wir haben nicht die Empfindung, am erwarteten Zielpunkt zu sein, sondern wir fühlen, daß die Sache noch im Fluß ist, die Spannung weder gerade zu ihrem Gipfelpunkt, noch zu ihrer Lösung gelangt ist; wir haben nicht die Empfindung der Befriedigung oder Ruhe! — Ich lasse dahingestellt, wie weit ich mit dieser Ausdrucksweise das Wesentliche erkannt und bezeichnet habe. Jedenfalls rückt mein Bestreben eine Reihe von Fragen in den Vordergrund, welche bisher viel zu wenig beachtet wurden, und meine Bemühungen wären schon dann nicht vergebens, wenn es mir gelingen sollte, dasjenige Interesse bei der Allgemeinheit wachzurufen, das die wichtige Angelegenheit unbedingt erfordert. So möchte ich als zweiten Leitsatz aufstellen:

2. Der Haupt Gesichtspunkt für den musikalischen Vortrag ist die sinngemäße und richtig empfundene Phrasierung, welche von zwei Bedingungen abhängt: 1. von dem richtigen Erkennen der Phrasenbegrenzung oder der Lage der Zäsuren, 2. von dem richtigen Erkennen der Taktbegrenzung oder der Lage der „Taktsschwerpunkte“, welche zugleich die rhythmischen Höhe- oder „Schwerpunkte“ der Motiv-, Phrasen- und Periodenbildung sind.

Ich habe nun nicht die Absicht, mich mit denjenigen Forschern, welche sich mit der Motivlehre beschäftigten, irgendwie auseinanderzusetzen, weder zustimmend, noch ablehnend, noch rechtfertigend. Ich möchte vielmehr in gänzlich unabhängiger Weise die Sache so darstellen, wie sie mir auf Grund eingehender Studien an praktischen Beispielen erscheint. Nur soweit möchte ich ganz allgemein kritisch Stellung nehmen, daß nach meiner Ansicht in der Zergliederung der Formen zu weit gegangen wurde, während man dem Aufbau in großen Zügen zu wenig Beachtung schenkte; daß überhaupt der Gesichtspunkt der „Schwerpunktlage“ vernachlässigt wurde, während sie mir für den Vortrag noch viel wichtiger erscheint als die Frage der Motivbegrenzung! Soll die Theorie hier lebenskräftig auf die Praxis einwirken, so muß sie vor allen Dingen vermeiden, sich in unfruchtbare Spekulation, in trockene Gelehrsamkeit, in pedantische Kleinkrämerei zu verlieren! Statt einer vergrößerten Lupe, welche immer nur einen kleinen Fleck mit übertriebener Genauigkeit untersucht, ist es bei weitem künstlerischer, ein geistiges Weitwinkelobjektiv anzuwenden, das den ganzen Aufbau mit umfassendem Blick überschaut! Wem in dieser Hinsicht erst einmal die Schuppen von den Augen gefallen sind, der wird die

Dinge in einem ganz neuen, plastisch gestaltenden Lichte sehen; seine musikalische Empfindung wird ungemein vertieft, erweitert, gesteigert und gefestigt werden; er wird zielbewußt wissen, was der musikalische Aufbau zu seiner wirkungsvollen Darstellung braucht, weil er die typischen Formen, die Logik ihres Aufbaues und somit auch die logischen Forderungen ihres Vortrags mit geschultem Blick erkennt und in deren ästhetisch abgerundeter Ausprägung geübt ist! Dann wird er auch, vor einseitiger, unbegründeter Subjektivität bewahrt, ein wirklich maßgebliches Urteil besitzen, welches aber fremden Leistungen immer noch einen gewissen Spielraum der persönlichen Empfindungsweise zugesteht. Dann wird er überhaupt erst wissen, welche Anweisungen für den musikalischen Vortrag man dem Schüler im allgemeinen wie im besonderen Falle geben kann!

Was nun die beiden Aufgaben der Phrasierung betrifft, so sei zunächst der Abgrenzung der Motive und Phrasen gedacht. Naheliegend wäre es hierbei, ein Anfangsmotiv insofern als maßgebend für den imitatorischen Phrasenbau zu betrachten, als man aus seiner volltaktigen oder auftaktigen Beschaffenheit auf eine gleiche Gestaltung der Nachahmungen und Fortführungen schließen dürfe. Obgleich dies natürlich auch oft zutrifft, so erweist es sich doch keineswegs als für alle Fälle maßgebend. Das zeigt auch der schon angeführte Vergleich mit der Dichtung. So entspricht zwar der erste Vers des Kirchenliedes: „Alle Menschen müssen sterben“ dem trochäischen Versschema; aber schon der zweite bringt andere Abgrenzungen der Bestandteile, infolge deren, der sinngemäßen Zusammengehörigkeit nach, zwei Jamben auftreten: „Alles Fleisch vergeht wie Heu“. Natürlich folgt die musikalische Phrasierung dem Sprachgebrauch und Sprachsinn, so daß den beiden Jamben in musikalischer Hinsicht steigende Motive mit daraus folgender Lage der Zäsuren entsprechen. Hier werden also fallende Motive durch steigende sequenziert! Der gleiche Fall kommt nun außerordentlich oft auch in der Instrumentalmusik vor, so daß wir nach anderen Anzeichen für die Gliederung suchen müssen. Da läßt sich etwa folgende Beobachtung machen: Schließt eine volltaktige melodische Wendung mit einer verhältnismäßigen Tonlänge ab, oder wird eine solche durch Pausen teilweise vertreten, so wird die Nachahmung oder Fortführung oft durch einen oder mehrere auftaktige Verbindungstöne eingeleitet (Hauptthema des 1. Satzes von Beethoven op. 79). Dies ist aber oft auch ohne die genannte Einschränkung, also bei fließender Linienführung der Fall (Mozart, Fdur-Sonate, Köchel Nr. 280, Satz 3). Dann kann man die Gliederung nur aus den melodischen Formen entnehmen, wobei die harmonischen Beziehungen eine wichtige Rolle spielen, besonders Wechsel der Harmonie und der Tonalität. Mündet eine fließende Stimmführung in die Figuration einer Harmonie ein, so haben wir den Eindruck eines ausgehaltenen Klanges, dessen Abschluß unmittelbar vor der Wiederaufnahme einer mehr melodischen Fortführung liegt. Hier zwischen liegt dann die Zäsur. Aber auch ohne die beschriebene Bedingung bedeutet die Einmündung einer fließenden Stimme in eine neue Harmonie, auch wenn diese nur in der Vorstellung zu ergängen ist, immer das Erreichen eines vorläufigen Zieles, welches eine gewisse Befriedigung und die Muße eines geistigen Rückblickes gewährt. Für diesen psychologischen Prozeß bedürfen wir innerlich einer gewissen Sammlung und Ruhe, denen äußerlich eine entsprechende Zeitspanne mehr zu ihrer Auswirkung gewährt werden muß, ehe wir geistig und see-

lich zur Aufnahme einer neuen Erscheinungsform fähig und bereit sind. Darin liegt das Wesen der Cäsur. Da nun solche Harmoniewechsel vorwiegend mit dem Eintritt besserer Takteile stattfinden, so pflegen auch die Cäsuren dementsprechend mehr oder weniger dicht hinter den guten Takteilen und besonders den Taktanfängen zu liegen, sofern die Taktstriche richtig gesetzt sind. Eine gewisse Mehrdeutigkeit in dieser Hinsicht erweist sich allerdings durch das Beispiel wechselnder Wortgruppen bei gleichen Tonfolgen in Strophenliedern als möglich. — Hiermit ist beschrieben und begründet, daß die allgemeine Tendenz der Phrasen- und Periodenbildung zielstrebig, also auftaktig ist! Es ist ja auch klar, daß eine zielstrebige Melodiebildung ein viel regeres psychologisches Interesse gewähren muß, als eine vom Gipfelpunkt ins Wesenlose herabsinkende das könnte! Jeder Musiker von nennenswertem reproduktiven Können weiß ja denn auch, welchen bedeutenden praktischen Nutzen eine solche geistige Orientierung und Einstellung dem Gelingen technischer Schwierigkeiten bietet! Andererseits bringt das grundsätzliche Bestreben, jede Melodie bis in die kleinste Motivgliederung zu zerlegen, die Gefahr einer Zerstückelung mit sich, welche der oben beschriebenen Auffassungsweise gerade zuwiderliefe! Allerdings darf man sich durch die Häufigkeit der auftaktigen Tendenz nicht zu der Annahme verleiten lassen, dieselbe herrsche ausnahmslos! Oft ist sie allerdings auch dann vorliegend, wo es infolge falscher Taktstrichsetzung nicht den Anschein hat wie z. B. in dem choralartigen Mittelsatz der gmoll-Nocturne von Chopin op. 37, Nr. 1. Dies leitet zur Frage nach der Lage des „Taktsschwerpunktes“ über. Zuvor stelle ich den dritten Leitsatz auf:

3. Die Phrasen- und Periodenbildung ist vorwiegend zielstrebig, also auftaktig; selten decken sich die Phrasen und Perioden mit dem Umfang der Takte und Taktgruppen; meistens liegen die „Hauptschwerpunkte“ der Taktempfindung am Ende oder gegen das Ende der melodischen Gruppen.

Das wichtigste und zugleich das schwerste Problem ist nun, in allgemein-gültiger Weise die Anzeichen festzustellen, an denen die Lage des „Taktsschwerpunktes“ zu erkennen ist. Ich bediene mich absichtlich gerade dieses in Anwendung auf die weitumspannenden Beziehungen der Periodenbildung eigentlich nicht immer passenden Ausdrucks, dessen Bedeutung vorhin schon erörtert wurde, während „Schwerpunkt“ oder gar „Höhepunkt der Phrase“ in einem andern Sinne gemeint oder verstanden werden können! Daß die Taktstriche ihrer eigentlichen Bestimmung leider nicht immer entsprechen, und daß selbst die richtig gesetzten die weitläufigen Beziehungen längerer Phrasen und Perioden infolge der verhältnismäßigen Kürze der Takte nicht anzeigen können, wurde schon erwähnt. Auch geht aus dem bereits Gesagten hervor, daß es einen großen Irrtum bedeuten würde, im Anfang einer Phrase stets auch ihren „Schwerpunkt“ zu vermuten! Ebenso wenig ist es zutreffend, daß etwa der Einsatz langer Zeitwerte immer schwer, kurze leicht zu empfinden seien! Gerade das Gegenteil ist rhythmisch sehr prägnant und für manche Nationalmusik typisch! Desgleichen braucht die melodische Spitze keineswegs mit dem „Taktsschwerpunkt“ zusammenzufallen! Daß die dynamische Auszeichnung immer offen läßt, ob sie volltaktig oder gegentaktig gemeint ist, wurde gleichfalls schon besprochen. Auch durch mehrere Takte gehaltene Töne brauchen durchaus nicht auf guten Takteilen

einzusetzen, sondern sie können auch Synkopen sein. Am meisten Bedeutung haben offenbar die harmonischen Beziehungen! So wurde vorhin schon erwähnt, daß der Eintritt eines Harmoniewechsels vorwiegend auf einem verhältnismäßig besseren Taktteil stattzufinden pflegt; doch ist auch dies aus dem Grunde nicht stichhaltig, weil auch harmonische Rückungen in Form von Synkopen auftreten können. Dasselbe gilt von überraschend einsetzenden Dissonanzen und Tonarten. Vorhalte stehen dagegen stets auf einem besseren Taktteil als ihre Auflösungen und zeichnen ihren Zeitwert oft überhaupt vor den andern besseren Taktteilen ihrer Umgebung als den besten aus. Endlich kann der Abschluß einer Kadenzierung, und zwar sowohl das Erreichen eines Halbschlusses auf der Dominante, wie das Erreichen des tonischen Dreiklages als besonders maßgeblich für einen „Taktsschwerpunkt“ gelten. Allerdings darf man keines der angeführten Anzeichen für sich allein als unbedingten Beweis für den „Taktsschwerpunkt“ betrachten. Treffen aber mehrere Wahrscheinlichkeitsgründe zusammen, und vergleichen wir die verschiedenen Stellen des Satzgefüges, so wird der ganze Aufbau ein Urteil über die Lage der „Schwerpunkte“ erleichtern. Obgleich dieses Urteil sich auf begriffliche Wahrnehmungen stützen muß, wenn es sich von der schwankenden Unklarheit bloßer dunkler Gefühle als gewisse Erkenntnis unterscheiden soll, so wird es doch durch musikalischen Instinkt geleitet. Außerdem wird die durch diesbezügliche Studien gewonnene Erfahrung an der häufigen Wiederkehr typischer Anordnungen einen Anhalt für die Beurteilung der einzelnen Fälle gewinnen. So läßt sich das Problem etwa folgendermaßen formulieren:

4. Für die Lage des „Taktsschwerpunktes“ beim Phrasen- und Periodenbau sind maßgeblich weder die Taktstrichsetzung der bisherigen Literatur, noch der Phrasenanfang, noch die Tonlängenverhältnisse, noch der melodische Höhepunkt, noch angegebene Betonung. Einigen Anhalt gewähren Vorhalte und die Abschlüsse der Kadenzierungen. Die Entscheidung kann in jedem Fall nur durch Überblick über das ganze Satzgefüge, bei Zusammentreffen mehrerer Wahrscheinlichkeitsgründe, durch Kenntnis der typischen Anordnungen und auf Grund des musikalischen Instinkts getroffen werden.

5. Da der Taktstrich seiner eigentlichen Bestimmung, ein Zeichen für die unmittelbare Folge des rhythmischen „Schwerpunktes“ von Takt und Phrase zu sein, in der Musikkultur oft nicht entspricht, so müssen diese Fehler der Notation berichtigt werden.

Es liegt nahe, daß derjenige, welcher die gebührende Hochachtung vor unsern großen Meistern hegt, zunächst nicht glaubt, jene hätten ihre Werke vielfach unrichtig zu Papier gebracht. Er wird dies umso weniger wagen, wenn sein Lehrer ihm dies nicht sagt und an den betreffenden Beispielen zeigt und begründet! Und da diese Belehrung bis heute wohl noch eine seltene Ausnahme bildet, so liegt die Sache leider so, daß der Unterricht eine außerordentlich wichtige Pflicht verabsäumt, und daß nur die begabten Schüler allenfalls später einmal merken, daß Notation, Unterweisung und ihre Gewissenhaftigkeit sie viele Jahre irreführt haben! — Aber selbst zu dieser nachträglichen Erkenntnis dürften bisher wenige gelangt sein! Sind doch nicht einmal die Theoretiker ganz klar und einig über die



Motivlehre! Daher ist das musikalische Innenleben meistens nur unklar triebhaft und überhaupt schwach entwickelt, die Ausführung daher oft nichts sagend oder verkehrt! Im besten Falle muß der begabte denkende Musiker für seine Person erst allmählich stutzig werden und sich durch tausend Zweifel langsam zum Mut der Überzeugung und zur klaren Einsicht durcharbeiten! Ich lasse dahingestellt, wievielen Musikern dies bis jetzt gelungen ist. Jedenfalls wird auf diese Weise viel wertvolle Zeit unnütz verschwendet! Dringend notwendig sind daher zwei Dinge: 1. Aufnahme der Motivlehre in den Musikunterricht, 2. Wichtigstellung der Taktstriche! Hierzu ist freilich Voraussetzung, daß man sich über das Problem klar wird und einigt! Es bedarf nicht des Hinweises, welche Verantwortung eine solche Änderung der Taktstrichsetzung bedeutet, und wie verhängnisvoll es wäre, eine ganz richtige irrtümlicherweise umzustossen und eine falsche an ihre Stelle zu setzen! Doch darf uns diese Gefahr nicht von der Lösung der Aufgabe abschrecken; nur ist äußerste Vorsicht geboten!

Die dritte Notwendigkeit ist die Andeutung der „Taktsschwerpunkte“ höherer Ordnung, um die Ziel- und Ruhepunkte derjenigen längeren Phrasen und der Perioden zu kennzeichnen, welche mehrere Takte umfassen! Je kürzer die Takte und je schneller das Zeitmaß, desto mehr bedarf die Notation der erwähnten Bezeichnung zur Klärung der rhythmischen Beziehungen! Schon im Jahre 1907 regte ich in einem Aufsatz „Über das rhythmische Empfinden“ (Der Klavierlehrer, 30. Jahrg., Nr. 14—15) an, den „Großen Takt“ durch besondere Taktstriche kenntlich zu machen, und kam seitdem wiederholt auf diesen Vorschlag zurück. Auch Prof. Ilmari Krohn aus Helsingfors befürwortete auf dem Wiener Kongreß der I.M.G. im Jahre 1909 denselben Vorschlag. Auf dem 5. Deutschen Musikpädagogischen Kongreß 1911 zu Berlin kam wohl die Taktstrichfrage zur Sprache, leider aber schien man die Wichtigkeit der Feststellung der Taktgruppen nicht zu bemerken. Auf dem I. Internationalen Kongreß zu Berlin im Jahre 1913 wurde die Motivlehre überhaupt nicht behandelt.

Die Taktstrichfrage ist schon deshalb viel wesentlicher für den künstlerischen Vortrag als die Phrasierungsbezeichnung, weil sie sich an die eigene musikalische Ausdeutung der Taktstrichsetzung wendet, während die Befolgung der Motivbegrenzung und Phrasentrennung leicht nur äußerlich und daher unverstanden und übertrieben geschehen kann! Ebensovienig wie der „Taktsschwerpunkt“ sich durch Betonung zu äußern braucht, ebensovienig bedeutet eine Zäsur stets eine Unterbrechung des melodischen Flusses oder überhaupt des Legato! Aber eine Pause zwischen Melodietönen braucht andererseits nicht deren Zusammengehörigkeit zu einer Phrase zu unterbrechen! Genaue Befolgung richtiger Phrasierungsangaben braucht deshalb noch nicht von gesunder Empfindung begleitet zu sein und kann unter Umständen dennoch ganz unmusikalisch wirken! Dagegen wird eine richtig orientierte Auffassung zum mindesten eine Entstellung des musikalischen Gedankens verhindern! Es kommt hier wie überall in der Kunst darauf an, nicht äußerliche Dinge, sondern innerliche Werte mitzuteilen! Mit der bloßen Abgrenzung der Phrasen kann niemals ein künstlerischer Vortrag erreicht werden; dagegen ergibt sich aus dem Verständnis der Steigerung der Phrase aus der Ruhe bis zu ihrem Höhepunkt und der ihm folgenden Beruhigung ganz von selbst das wahre Wesen der Zäsur als eines rhythmischen Empfindungs-



werts, wie der „Taktsschwerpunkt“ zunächst ein dynamischer ist! In diesem Sinne ist der „Taktsschwerpunkt“ der positive, die Zäsur der negative Pol der Empfindungswelle. Die Empfindung dieser Welle hängt aber auf das innigste mit der Lage ihres Gipfels zusammen! Eine großzügige Gestaltung beruht also auf der richtigen Erkenntnis des Verlaufs dieser Wellen, sowohl in ihrer Begrenzung, wie besonders auch bezüglich der Lage ihres „Taktsschwerpunktes“. Letztere ist jedoch durchaus nicht so leicht richtig zu erkennen, wie diejenigen Musiker etwa vermuten, welche sich nie ernstlich und andauernd mit dem Studium der Motivilhre befaßt haben! Wer dies aber getan hat, der weiß, daß es sogar an manchen Stellen sehr schwer ist und keinesfalls ohne große Erfahrung auf den ersten Blick sicher gelingt! Es bedarf vielmehr selbst bei hinreichender Begabung eines sorgfältigen Studiums des Problems im allgemeinen und selbst bei Klarheit über dasselbe einer genauen Überlegung jedes einzelnen Falles! Diese Forscherarbeit, deren Ergebnis wohl bisher nur vereinzelt erreicht sein mag, meistens aber garnicht erst versucht wurde, kann man also nicht durch einen allgemeinen Hinweis dem Schüler zumuten. Wir stehen hier eben vor einem offenbaren Mangel der Notenschrift, der sich technisch leicht verbessern läßt. So wiederhole ich somit eindringlichst meinen Vorschlag in Form des sechsten Leitsatzes:

6. Die Vereinigung mehrerer Takte zu Gruppen im Sinne großer Takte, welche bisher auf keine Weise angedeutet und oft schwer erkennbar war, ist gerade für die rechte Empfindung und den verständnisvollen Vortrag der Phrasen und Perioden von entscheidender Bedeutung. Der „Große Takt“ müßte daher durch stärkere Taktstriche gekennzeichnet werden, über denen die Gruppenzahl der Takte steht.

Wie nun die steigenden Motive zu ihrem „Taktsschwerpunkt“ hinstreben (der entweder nur einer der guten Takteile im Verlaufe des Taktes ist oder als bester Takteil hinter dem Taktstrich liegt), also „auftaktig“ sind, so sind auch die meisten Phrasen und Perioden gleichfalls auftaktig im Sinne des „Großen Taktes“. Und zwar ist der häufigste typische Verlauf folgender: Drei Takte leiten „auftaktig“ zum ersten „Taktsschwerpunkt“ höherer Ordnung, mit welchem oder in dessen Nähe die Phrase oft auch linear ihren melodischen Höhepunkt zu erreichen pflegt, den ich daher den „Spannungsgipfel“ nennen möchte. Darauf beruhigt sich die Erregung während der mit dem Spannungsgipfel beginnenden Gruppe von meist vier Takten, um nach deren Verlauf zu einem befriedigenden Abschluß zu gelangen. Obgleich letzterer gewöhnlich dem Spannungsgipfel an Tonstärke nachsteht, wiegt er dennoch als Empfindungswert schwerer als jener und bedeutet den eigentlichen „Schwerpunkt“ der ganzen Periode. Ich möchte ihn das „Ruheziel“ nennen. Den auftaktig zu empfindenden vollen Takten geht nun außerdem oft noch ein Auftakt im gewöhnlichen Sinne voran. So beginnt bekanntlich jede Gavotte mit zwei Vierteln, hinsichtlich des Großen Taktes jedoch mit  $7\frac{1}{2}$  Takten Auftakt! Die einzelnen Takte bilden in bezug auf den Großen Takt genau so die Schritte oder Zählzeiten, wie die vorgezeichneten Notenwerte in jedem einzelnen Takt. Es versteht sich daher ganz von selbst, daß die Takte gleichfalls von jedem „Taktsschwerpunkt“ an zu zählen sind! Das „Eins“ des großen Taktschrittes befindet sich also hinter jedem stärkeren Taktstrich! Die Takte vom Beginn der Periode an zu zählen, wider-

sprache unsrer rhythmischen Gewöhnung, „Eins“ stets als „Schwerpunkt“ zu empfinden, und verleitet leicht zu der häufigen Verwechslung von Phrasen- und Periodenbegrenzung mit „Taktgruppe“. Während aber die vorgezeichnete „Taktart“ ein regelmäßiges Innehalten der Gruppe von Takteinheiten bedeutet, ist die Gruppenordnung an keine Regel gebunden. Manchmal ist sie trotzdem von einer erstaunlichen Regelmäßigkeit, wie bei dem langen Edur-Scherzo von Chopin, welches nicht nur fast durchweg viertaktig, sondern sogar teils achttaktig, teils zwölftaktig ist, von sechs Sechstaktgruppen abgesehen. Andere Sätze sind grundsätzlich (mehr oder weniger regelmäßig und manchmal ausnahmslos) dreitaktig oder fünftaktig gebaut, viele dagegen ganz unregelmäßig. Die viertaktige Anordnung findet allerdings am häufigsten statt und hat oft die achttaktige zur Folge; doch kann gar nicht davon die Rede sein, diese oder irgendeine andere Regelmäßigkeit vorauszusetzen oder gar als allgemeine Forderung zu betrachten! Vielmehr hat jeder Satz seine eigene Gesetzmäßigkeit des regelmäßigen oder unregelmäßigen Aufbaues, die wir nur durch gänzlich vorurteilslose Untersuchung jedes einzelnen Falles richtig feststellen können! Da aber die geistige Einstellung je nach der Anzahl der Takte einer Gruppe durchaus verschieden ist, so kann die sich hieraus ergebende Behandlung der Ausführung nur dadurch zielbewußt gelingen, daß man den Umfang der Taktgruppe im voraus kennt! Aus diesem Grunde ist es zweckmäßig, wenn über jedem stärkeren Taktstrich die Anzahl der Takte der folgenden Gruppe vermerkt ist. In dieser Beziehung kann man die allgemeine Beobachtung machen, daß im Verlauf einer grundsätzlichen Viertaktigkeit eine Dreitaktgruppe immer ruhiger zu behandeln ist. Oft genug folgt dann der Dreitakt eine Sechstaktgruppe, welche infolge ihres ferner gesteckten Ziels einen strömenden Charakter hat und etwas lebhafter zu behandeln ist. Eigentümlich ist die typische Erscheinung, daß in den Satzgefügen besonders der Sonatenform bei der Wiederkehr eines Hauptthemas gewöhnlich eine Sieben-, manchmal auch eine Fünftaktgruppe vorkommt. Eine solche kommt zustande, indem eine Viertaktgruppierung in den Anfang eines Themas hineinleitet, welcher ja so oft einen Auftakt von drei Takten bildet. Die Rückleitung in das Hauptthema pflegt nur dann vier- oder achttaktig zu verlaufen, wenn dasselbe im Sinne des Großen Taktes volltaktig anfängt, wie z. B. das vom ersten Satz von Beethovens Pathétique-Sonate. Hinter jedem Schwerpunkt, entweder unmittelbar oder bei weiblichen Endungen bald nachher, liegt die Cäsar. Dem entspricht, daß dieselbe bei volltaktig beginnenden Themen und Sätzen nach dem Anfang, aber noch im ersten Takt der Taktgruppe liegt! Bei den volltaktig anfangenden Sätzen geschieht dies oft nur seitens der Begleitung, während dann die Melodie erst nachher auftaktig im doppelten Sinne einsetzt, wie z. B. beim Adagio von Beethovens op. 22. Fängt ein Satz im gewöhnlichen Sinne auftaktig an, so ist er dies auch im Sinne des Großen Taktes; oder anders ausgedrückt: Fängt ein Satz im Sinne des Großen Taktes volltaktig d. h. mit dem Schwerpunkt einer vollen Taktgruppe an, so hat er auch keinen Auftakt im gewöhnlichen Sinne. Das auftaktige Sechzehntel des mit dem ihm folgenden Schwerpunkt der vollen Taktgruppe beginnenden Marsches in Beethovens op. 101 ist nicht als eigentlicher Auftakt zu rechnen, sondern verstärkt im Gegenteil den Eindruck des volltaktigen Einsatzes. Auf solche Fälle dürften sich die Ausnahmen der letzten Regel beschränken, welche somit keine

wirklichen Ausnahmen sind. Wichtig ist auch die Erkenntnis, daß „die beiden Schritte zum Grave“, wie sie Beethoven nannte, die er nachträglich dem fertigen Adagio seiner Hammerklaviersonate voransetzte, nicht etwa auftaktig sind, sondern den mit einem auftaktigen Hauptthema beginnenden Satz zu einem volltaktig anfangenden machen!

Aus dem Gesagten erklärt sich nun, daß die so häufigen Auftakte im Sinne des Großen Taktes vorwiegend mehr als die Hälfte der vollzähligen Taktgruppe betragen, während die Auftakte im gewöhnlichen Sinn meistens weniger als einen halben Takt darstellen. Ein Takt Auftakt kommt verhältnismäßig selten vor, wenn man die Takte zu Gruppen von mindestens drei Takten zusammenfaßt. Letzteres ist aber zur Feststellung der weitumspannenden Beziehungen der Takte zu einander und zur verständnisvollen und daher verständlichen und wirksamen Gestaltung der Perioden erforderlich! Denn die Lösung ist, wie vorhin ausgeführt: Weitwinkelobjektiv statt Vergrößerungsglas! Nach verstandesmäßiger Analyse gefühlsmäßige Synthese! Aus diesem Grunde möchte ich auch gegen den oft gemachten Vorschlag protestieren, die Scherzi statt im Dreiviertel- im Sechsviertel- oder Sechsahtel-Takt zu notieren! Letzterer reicht zur Kennzeichnung der Hauptschwerpunkte nicht aus, da die Phrasen und Perioden längere Gruppen umfassen; auch ist dies deshalb nicht durchführbar, da oft drei, fünf oder sieben Dreivierteltakte eine Taktgruppe bilden! Hier erweist sich mein Vorschlag des stärkeren Taktstriches mit Gruppenzahl als weit besser, indem er das Notenbild des Meisters nicht unnötig verändert, dagegen jeden Wechsel der Gruppierung auf die einfachste Weise anzeigt!

Was nun den Umstand betrifft, daß die größten Tonschöpfer vielfach die Taktstriche falsch setzten, so erklärt sich dies aus der untergeordneten und bedeutungslosen Rolle, welche letztere ursprünglich und besonders in der Polyphonie spielten. In der Fuge, und zumal in deren Engführung, hat das Fugenthema an sich stets die gleiche rhythmisch-dynamische Bauart und Bedeutung, gleichviel, wie es sich im Einzelfalle zum Rahmen des Taktes, zu den guten und schlechten Taktteilen verhält! Dies ist wohl die Hauptursache, daß man sich gewöhnte, in der Taktstrichsetzung nur ein Mittel zur Übersicht zu erblicken und die durch die große Mehrzahl der Fälle entsprechender Anwendung bewiesene wichtige Bedeutung derselben, den folgenden Empfindungsschwerpunkt anzuzeigen, unbeachtet zu lassen. Da nun die klassische Hauptperiode dem Zeitalter des Kontrapunkts zeitlich nahestand, so ist es nicht verwunderlich, daß selbst ein Genie wie Mozart den Taktstrich in der damals üblichen achtlosen Weise verwendete. Beethovens stark ausgeprägtes Schwunggefühl brachte zwar keine streng durchgeführte Reform, aber doch eine bedeutende Besserung mit sich, während vor allem Mendelssohn wieder besonders häufige und arge Verstöße gegen die Bedeutung der Taktstriche machte! Wir werden aber sehen, daß auch bei Beethoven falsche Taktstriche vorkommen. Auch bis zur Gegenwart ist der Fehler nicht etwa ausgerottet!

Da ich nun nicht die ganze Literatur untersuchen kann und doch einen Überblick geben möchte, so werde ich mich auf einen bestimmten Kreis beschränken, nämlich auf die Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven. Bevor ich jedoch die statistischen Ergebnisse meiner Studien mitteile, noch ein Wort über die Mehrstimmigkeit in Form des siebenten Leitgedankens:

7. Empfindet man bei polyphonen Sätzen überhaupt großzügig, so können die Empfindungsschwerpunkte nur für alle Stimmen gleichzeitig erlebt werden, was natürlich einem selbständigen dynamischen Verhalten der einzelnen Stimmen keineswegs widerspricht.

Ich muß hier wieder an den grundlegenden Unterschied zwischen den Tonstärkenbeziehungen und den rhythmischen Empfindungswerten erinnern. Mögen wir auch geistig und seelisch den einzelnen Stimmen in ihrer Melodik, Rhythmik und Dynamik zu folgen suchen und bei genügender Fähigkeit auch wirklich folgen können, so werden die Empfindungswerte der entsprechenden Stellen der Stimmführung doch der Art nach verschieden sein je nach der Beziehung, die sie im Verlaufe des ganzen Gefüges bilden. Der geistig umfassende Blick, die großzügige Auffassung, besteht ja gerade darin, daß die musikalisch-rhythmischen Werte der verschiedenen Zeitpunkte in eine einheitliche Beziehung zueinander gebracht werden! Unsere Gesamtempfindung können wir trotz aller theoretischen Erkenntnis nicht zerstückeln, denn dies liegt im Wesen der geistigen Einheit, wie es schon der wörtlichen Bedeutung von „Individuum“, nämlich „unteilbar“, entspricht. Vielmehr bringt der Begriff der Beziehung, der Großzügigkeit, der Gestaltung es mit sich, daß der dynamische Höhepunkt einer einzelnen Stimme, der nur hinsichtlich dieser einen „Taktsschwerpunkt“ bildet, in bezug auf das ganze polyphone Gewebe unter Umständen eine Gegentaktbetonung bedeutet! Diese rhythmische Gesamtempfindung hat nun vorzugsweise derjenigen Stimme zu entsprechen, der wir mit gutem Grunde die meiste Aufmerksamkeit schenken! Dies ist besonders wichtig bei kanonischen Sätzen wie z. B. der siebenten Troika-Variation von Beethoven oder dem Scherzo des Esdur-Trios von Schubert.

Es dürfte nun einleuchten, daß der einzelne Instrumentalist bei der Orchester- und Kammermusik kein Urteil über dieses Gesamtempfinden haben kann, da er nur seine Notensstimme vor Augen hat, oder wenigstens wenn er nur diese in Betracht zieht! Jedenfalls ist dieses Urteil nur aus der Partitur zu gewinnen und erfordert ein aufmerksames Studium derselben! Daher ist die Kennzeichnung der Taktsschwerpunkte durch stärkere Taktstriche besonders in Orchesterstimmen vonnöten, wenn alle Spieler richtig und einheitlich empfinden sollen! Und da der ganze Vortrag und vor allem die rhythmische Behandlung von der richtigen Schwerpunkttempfindung abhängen, so wird diese Angabe gesunden Vortrag und gutes Zusammenspiel bedeutend erleichtern!

Überblicken wir nun zunächst einmal einen kleinen Kreis kurzer Stücke, z. B. das Jugendalbum von Tschailowsky, so finden wir folgende Verhältnisse: Von den vierundzwanzig Stücken sind volltaktig nur drei im Sinne des Großen Taktes, nämlich Nr. 5 „Soldatenmarsch“, Nr. 13 „Volkslied“ und Nr. 18 „Neapolitanisches Tanzlied“. Hierbei ist zu bemerken, daß in der von Walter Niemann bearbeiteten Peters-Ausgabe durch Vorsezen entsprechender Noten- oder Pausenwerte der Anfang der Stücke 8, 9 und 17 zu einem volltaktigen umgewandelt ist, bei Nr. 8 durch Vorsezen eines ganzen Walzerbegleitungstakts. Über die Berechtigung dieses Vorgehens dürfte man verschiedener Meinung sein, selbst wenn man die bekannte vierundzwanzigste „Musikalische Haus- und Lebensregel“ von Robert Schumann nicht als bindend anerkennt. Vor dem Schlußtakt von Nr. 15 hat der Herausgeber einen

Takt längeren Aushaltens des Vorhalts eingeschoben, wogegen sich ästhetisch nichts einwenden läßt. Ausnahmslos viertaktig sind die Nummern 2, 3, 4, 5, 9, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23; ausnahmslos dreitaktig ist Nr. 13, grundsätzlich dreitaktig sind Nr. 11 mit einer Sechstaktgruppe im Sinne von  $3 \times 2$  und Nr. 12 mit einer Viertaktgruppe.

Endlich möchte ich noch einen sehr interessanten Sonderfall der homophonen Musik erwähnen. Während die Taktgruppierung der Variationen derjenigen ihres Themas durchgängig zu entsprechen pflegt, machen Beethovens Variationen über Grétrys „Une fièvre brûlante“ hiervon eine so prägnante Ausnahme, daß man sie als eine besondere Variationsform betrachten könnte. Das Thema und die ersten sieben Variationen fangen mit einem Vierel Auftakt im Dreivierteltakt an, die achte und letzte Variation mit einem Achtel Auftakt im Zweivierteltakt. Beim Thema folgen dem „kleinen Auftakt“ zunächst zwei Takte „großer Auftakt“, dann die vollständigen Gruppen von 4, 4, 5, 4, 4, 3 und 4 Takten und zum Schluß noch zwei Takte. Dieser Typus a wiederholt sich nur noch einmal bei der dritten Variation. Die erste, zweite und achte Variation weisen den Typus b auf: 3, 4, 3, 5, 4, 4, 4, 4, 1; die vierte und sechste Variation den Typus c: 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 1; die fünfte Variation den Typus d: 2, 5, 4, 4, 4, 4, 3, 4, 2; die siebente Variation den Typus e: 2, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 2. Hiervon sind die beiden Typen c und e regelmäßig viertaktig gebaut, aber mit dem Unterschiede, daß Typus c drei, dagegen Typus e nur zwei Takte „großen Auftakt“ hat. Dieser Umstand bewirkt, daß bei dem Variationenpaar vier und sechs die Taktsschwerpunkte sämtlich an anderen Stellen liegen als bei der siebenten Variation, obgleich sie eine regelmäßige Viertaktigkeit gemeinsam haben!

Was nun die Übersicht über die Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven betrifft, so wäre zunächst festzustellen, wo und wie oft der Taktstrich falsch steht. In Betracht gezogen sind 264 Sonatensätze und zwar 94 von Haydn, 51 von Mozart und 119 von Beethoven. Mehr oder weniger häufig falsch steht er bei 40 Sätzen (das sind 15,2%), und zwar bei Haydn in 21 Sätzen (22,3%), bei Mozart in 10 Sätzen (19,6%), bei Beethoven in 9 Sätzen (7,6%). Ausnahmslos falsch, d. h. ohne jeden Wechsel, stehen die Taktstriche bei dem ersten in Variationsform gehaltenen Satze der Adur-Sonate von Mozart, indem er nicht mit dem ersten, sondern mit dem vierten Achtel des Sechsteltaktes anfangen muß, was besonders bei der Coda des Satzes hervortritt. Auch bei Beethoven kommt dieser Fall in ähnlicher Weise zweimal vor, nur mit dem Unterschied, daß am Schluß eine dreiteilige Gruppe verursacht, daß der bis dahin falsch stehende Taktstrich sich beim Schluß als richtig erweist. Es sind dies 1. das einleitende Grave der Pathétique, wie auch seine Wiederkehr in der Mitte und am Ende des ersten Satzes, 2. der zweite Satz von op. 14, Nr. 2. Der umgekehrte Fall, daß gegen das Ende eine dreiteilige Gruppe einen Wechsel der bis dahin richtigen Taktstrichsetzung herbeiführen muß, findet sich beim ersten Satze der Esdur-Sonate (Köchel-Verzeichnis Nr. 282) von Mozart. Gleichfalls nur ein Wechsel von der falschen zur richtigen Taktstrichsetzung, aber bald nach Beginn, ist im einleitenden Maestoso von Beethovens op. 111. Gewöhnlich aber kommt die Phrasenbildung, wenn überhaupt die vorgezeichnete Taktart ihr nicht entspricht, naturgemäß öfter in Widerspruch mit der Taktstrichsetzung,

so daß deren Verechtigung im Verlauf eines Satzes manchmal recht oft wechselt, bei Mozart bis neunmal, bei Beethoven bis sechzehnmal, bei Haydn bis dreißigmal, und zwar letzteres im ersten Satze der Esdur-Sonate (Peters Nr. 1), im ersten Satz der Asdur-Sonate (Nr. 8) fünfundzwanzigmal und im ersten Satz der Ddur-Sonate (Nr. 9) vierundzwanzigmal.

Sind nun alle Taktstriche hinzugefügt, welche die gelegentliche Anordnung zu drei-, fünf- oder siebenteiligen Gruppen ermöglichen, so ergibt sich daraus, daß der Komponist in vielen Fällen statt C hätte  $\frac{2}{4}$ , statt  $\frac{3}{8}$  hätte  $\frac{3}{8}$  schreiben sollen. Ja, es kommt bei Haydn sogar der Fall vor, und zwar im dritten Satz der Gdur-Sonate (Nr. 31), daß der offenbare Taktsschwerpunkt an zwei Stellen auf dem zweiten Viertel des C liegt, welcher vorgezeichnet und durchgeführt ist. Da dies durch Gruppen von je drei Vierteln zustande kommt, so ist die durchgeführte Maßeinheit nur ein Viertel. Als ausnahmslos geltende Taktvorzeichnung ist also hier nur  $\frac{2}{8}$  am Platze! Erst wenn die Taktstriche den dargelegten Forderungen entsprechend ergänzt sind, ist es möglich, eine Gruppenbildung der Takte allgemein durchzuführen und den „Großen Takt“ durch stärkere Taktstriche zu kennzeichnen. Die Ergebnisse eines solchen Vorgehens sind in der folgenden Übersicht veranschaulicht:

	Klavier-Sonaten der Klassiker						Zusammen	
	Haydn		Mozart		Beethoven			
	Sätze	Prozent	Sätze	Prozent	Sätze	Prozent	Sätze	Prozent
Geprüft	94		51		119		264	
Taktstr. falsch	21 =	22,3	10 =	19,6	9 =	7,6	40 =	15,2
Volltakt. Anf.	9 =	9,6	7 =	13,7	19 =	16	35 =	13,2
1 Takt Aufst.	1 =	1,1	2 =	3,9	1 =	0,8	4 =	1,5
2 " "	7 =	7,4	3 =	5,9	12 =	10,1	22 =	8,3
3 " "	70 =	74,5	37 =	72,6	86 =	72,3	193 =	73,2
4 " "	1 =	1,1	0 =	0	0 =	0	1 =	0,4
5 " "	6 =	6,3	2 =	3,9	1 =	0,8	9 =	3,4
Achtaktig	3 =	3,2	1 =	2	2 =	1,6	6 =	2,2
Viertaktig	4 =	4,2	4 =	7,8	3 =	2,5	11 =	4,2

Dazu ist folgendes zu bemerken: Von Haydn sind alle Sonatensätze der Peters-Ausgabe, von Mozart alle Sonatensätze der Urtext-Ausgabe von Breitkopf & Härtel in Betracht gezogen; nicht dagegen die Fantasien von Mozart. Von den Sonaten Beethovens sind auch die drei im Alter von elf Jahren komponierten, sowie die andern drei ohne Opuszahl in Cdur, Gdur und Fdur untersucht; die Schlußfuge von op. 106 ist dagegen nicht registriert, da ihre Polyphonie für unsere Betrachtung nicht geeignet ist.

Die Zahlen der Übersicht liefern einen wichtigen Beitrag zur Hermeneutik. Wir sehen, daß von den drei großen Klassikern Beethoven am wenigsten Verstöße gegen eine richtige Taktstrichsetzung gemacht hat, nämlich nur in 7,6% seiner Sonatensätze, während dies bei Mozart und besonders bei Haydn bald dreimal so oft der

Fall ist. Dagegen weist Beethoven die meisten volltaktigen Anfänge auf im Sinne des Großen Taktes. Beides deutet auf größere rhythmische Energie. Auch ein größerer einheitlicher Schwung kommt bei Beethoven dadurch zum Ausdruck, daß er eine grundsätzliche Viertaktigkeit viel öfter ziemlich regelmäßig durchführt, als dies bei den andern beiden Meistern geschieht. Daß von seinen Sonatensätzen trotzdem nur drei ausnahmslos viertaktig und zwei ausnahmslos achttaktig sind, erklärt sich daraus, daß er gewöhnlich vor der Rückkehr des Hauptthemas (und oft genug nur dieses eine Mal) eine Abwechslung durch eine ungerade Taktgruppe bringt. In solchem Falle ist es nun besonders wichtig für die rhythmische Empfindung und somit für einen die richtige Auffassung erleichternden Vortrag, daß man nicht im Schwunge der lange regelmäßig innegehaltenen Viertaktigkeit auch da beharrt, wo eine unerwartete Ausnahme von ihr stattfindet; sondern daß man letztere rechtzeitig bemerkt oder im voraus kennt, um seine Vorstellung und Empfindung entsprechend umzustellen und durch zielbewußten Vortrag den Zuhörer in die gleiche Empfindungsbahn zu leiten! Ich hoffe durch solche Hinweise zum Verständnis zu bringen, wie wichtig die begriffliche Erkenntnis gerade für die Praxis ist, und daß sie nicht durch ein naiv unbekümmertes Darauflosmusizieren zu ersetzen ist; selbst nicht bei starker Musikalität! Denn letztere wird dann den Fehler der Darstellung allenfalls hinterher bemerken, und dann ist es eben zu spät! Die beiden regelmäßig achttaktigen Sätze von Beethoven sind übrigens: der zweite Satz der Jugendsonate in Ddur (Variationen in Adur) und der erste Satz der kleinen Gdur-Sonate ohne Opuszahl. Der einzige ausnahmslos viertaktige Satz der eigentlichen Sonaten von Beethoven ist das Menuett mit Trio und Coda aus der Esdur-Sonate op. 31, Nr. 3, welches aber nebst grundlegender Achttaktigkeit als zweiten Teil des Trio eine Zwölftektgruppe aufweist. Die in der Übersicht registrierten Auftaktgruppen von Takten haben oft noch einen Auftakt im gewöhnlichen Sinne. Die Übersicht zeigt nun, wie selten bei großzügiger Auffassung nur ein Takt Auftakt ist, während drei Takte Auftakt bei allen drei Meistern in auffallender Übereinstimmung beinahe drei Viertel aller Fälle beträgt! Die stark auftaktige Anlage und zielstrebige Tendenz der meisten Themen ist also durch diese Zahlen statistisch bewiesen! Interessant in dieser Hinsicht ist der gegensätzliche Fall, daß auch ein stark zielstrebiges Thema mehrere melodische und dynamische Höhepunkte enthalten kann, welche nur Gegentakte sind, während dasselbe volltaktig beginnt! Ein solches Thema ist das Hauptthema vom Finale der cis moll-Sonate von Beethoven. Trotz des scheinbar volltaktigen Anfanges ist der Satz im großzügigen Sinne dennoch auftaktig, indem die ersten acht Takte zu dem bedeutendsten Schwerpunkt im neunten hinleiten, mit dessen „Eins“ die Harmonie der Oberdominante erreicht wird! In diesem Sinne sind auch die ersten vier Takte des Gdur-Scherzos von Chopin auftaktig zum Schwerpunkt im fünften Takt. Bei dem in der Übersicht enthaltenen einzigen Fall von vier Takten Auftakt (Haydn, Ddur-Sonate Nr. 14, Satz 3), liegt jedoch fünftaktige Gruppenbildung vor, wie beim Anfang des letzten Stückes aus dem vorhin erwähnten Jugendalbum Tschairowskys „In der Kirche“. Ein Auftakt von fünf Takten setzt immer eine Sechsstaktgruppe voraus. Im Sinne des Großen Taktes auftaktig sind nach unserer Übersicht 86,8% aller Sonatensätze der drei klassischen Hauptvertreter dieser Form. Ich möchte bezweifeln, ob sich die Pianisten dessen bewußt sind, ver-



missie jedenfalls oft genug die Auswirkung dieser Verhältnisse! Es handelt sich aber hierbei nicht allein um die richtige und starke musikalische Wirkung, sondern auch um den Einfluß der theoretischen Erkenntnis auf die praktischen Forderungen der Technik. Wenn jemand das Thema der *c-moll*-Variationen von Beethoven in buchstäblicher oder gar übertriebener Befolgung des angegebenen *forte* beginnt, ohne sich klar zu machen, daß der erste Takt zum zweiten, die ersten drei zum vierten sich steigern, und daß sich diese Steigerung im fünften und sechsten in erhöhtem Maße fortsetzt, um dann im achten Takte den feierlich tragischen Abschluß zu erreichen, der wird eine Anzahl hart wirkender Töne hervorbringen, aber nicht das erhabene Thema von Beethoven wiedergeben! Begeht er den Fehler, zu stark anzufangen, und will er nun doch die Steigerung herausbringen, so muß er unvermeidlich die ratsamen Grenzen der Leistungsfähigkeit sowohl seines eigenen Spielorganismus wie auch der Mechanik des Instruments bis zur äußersten Möglichkeit überschreiten! Hat dies im erwähnten Falle nur stechenden Anschlag und Mangel an musikalischer Wirkung zur Folge, so würde es bei technischen Schwierigkeiten und großer Schnelligkeit der Tonfolgen sicherlich die Spielfertigkeit lähmen und meistens eine Schädigung der Technik oder ihr gänzliches Versagen verursachen! Gelingt es jedoch dem Spieler auf Grund hoher Begabung und aufgewandter Willensstärke, diese natürlichen, nur durch eigenes unbedachtes Verhalten heraufbeschworenen Hindernisse ohne auffallende Beeinträchtigung der technischen Leistung zu überwinden, so bleiben doch zwei Schäden: 1. wenig vorteilhafte Anschlagswirkung, geringere Ausdrucksfähigkeit und mangelnde Gestaltung als musikalischer Nachteil, 2. Überanstrengung der Nerven und Muskeln als gesundheitlicher, allmählich doch die Technik schädigender Nachteil! So gelange ich schließlich zu meinem achten Leitsatz:

8. Die richtige Erkenntnis der rhythmischen Beziehungen und zwar besonders der weitumspannenden, deren Verdeutlichung im Großen Takte liegt, vermittelt nicht nur eine klare und wirkungsvolle musikalische Gestaltung, sondern sie führt auch zu weisem Maßhalten der Kraftleistung und somit zur Sicherung und Erhöhung des technischen Vermögens.

Ich glaube durch diese Ausführungen überzeugend dargelegt zu haben, daß die Phrasierungslehre in dieser Form und besonders die Regelung der Taktstrichfrage, sowie deren Erweiterung zur Gruppenbildung der Takte keine müßigen theoretischen Untersuchungen auf dem Gebiete des Musikwissenschaftlers seien, sondern daß sie berufen und geradezu erforderlich sind, die oft nur in der Beherrschung der Mittel oder in willkürlicher Subjektivität sich gefallende Musikausübung zielbewußt auf ihren wahren Zweck hinzuführen! Wenn also schon der ausübende Musiker der theoretischen Erkenntnis nicht entraten kann, diese ihm vielmehr große praktische Dienste leistet, so ist vor allen Dingen eine erfolgreiche Unterweisung im Sinne der musikalischen Erziehung zur zielbewußten Selbständigkeit nur auf dem erläuterten Wege zu erreichen! Auch dürften sich die praktischen Vorschläge der Taktstrichberichtigung und der stärkeren Taktstriche mit Taktgruppenzahl hierfür als durchaus zweckdienlich erweisen. Die Förderung der musikalischen Kultur würde durch Einführung einer Disziplin der erläuterten Art sicher gewinnen!



## Eine Skizze zum zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132?

Von

Arnold Schmitz, Bonn a. Rh.

Über das Trio im zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132 finden wir im fünften Band der Beethovenbiographie von Thayer (weitergeführt von H. Deiters, herausgegeben von H. Kiemann, 1908), S. 265/66 folgende Bemerkung: „Hier ist alles Frohsinn und heitere Laune; der Komponist scheint in Rückerinnerungen an bessere Zeiten sich zu ergehen. Und sollte man es glauben? Das Stück enthält in der Tat eine Rückerinnerung. In den 1790er Jahren schrieb Beethoven bekanntlich mehrere Sammlungen von Tänzen für die Redoutenbälle, welche noch nicht alle bekannt sind. In einer Sammlung: 12 Deutsche, im K. K. Redoutensaale aufgeführt (früher in der Artariaschen Sammlung, dann bei Dr. Prieger in Bonn, jetzt in der Kgl. Bibliothek in Berlin) lautet der zweite Teil von Nr. 11 so:

Jeder sieht, daß in diesem Motiv die Grundlage zu der Achtelbewegung unseres Satzes gegeben ist, und daß wir hier den Fingerzeig für die Stimmung desselben haben“. Dazu sagt der Herausgeber H. Kiemann in einer Anmerkung: „Freilich hat aber die zweifellos hier reproduzierte ältere Idee eine rhythmische Veränderung erfahren, welche sie zu etwas ganz neuem macht und so recht charakteristisch für die Gestaltungsweise des letzten Beethoven ist, nämlich die Verschiebung des Taktstrichs um ein Viertel, durch welche sämtliche Harmoniefortschreitungen auf die Auftakte gerückt sind“. Man könnte noch hinzufügen: auch die teilweise durchbrochene Arbeit setzt die ältere Idee in ein neues Licht. Besonders merkwürdig aber ist der Umstand, daß jene ältere Idee nicht nur in der Sammlung „12 Deutsche ...“ vorkommt, sondern auch in der Klavierallemunde in A, die im Supplementband zur Gesamtausgabe der Werke Beethovens, Serie 25, unter Nr. 307 publiziert ist. Der Revisionsbericht besagt, daß die Klavierallemunde nach einer Abschrift Nottebohms veröffentlicht wurde. Nottebohm benutzte

ein Autograph, welches früher im Besitz von J. N. Raska in Wien war, später einem Engländer, Prof. Dr. William Cart gehörte und nach dessen Tod dem Bonner Beethovenhaus geschenkt wurde. In Heft III der von L. Schiedermaier herausgegebenen Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn ist dieses Autograph von mir beschrieben und untersucht worden. In den Takten 9—12 der Allemande habe ich nach der Art der Tinte die ursprüngliche Wendung festgestellt und in der Übertragung festgehalten, während Nottebohm in seiner Abschrift die spätere Version bringt:

## Allemande, Takt 9—16.

a) 1. Version.



b) 2. Version (vgl. Gesamtausgabe Serie 25, Nr. 307, nach Nottebohm).



Beethoven hat im Autograph die ursprüngliche Wendung der Takte 9—12 durchstrichen und die spätere Version am unteren Rand der Seite notiert. Der ursprünglichen Wendung allein entspricht die Triostelle im zweiten Satz von op. 132. Hat Beethoven sich zu der Änderung in der Allemande nur entschlossen, weil er bemerkte, daß die erste Wendung als Motiv schon in den „12 Deutschen“ benutzt war? In welchem Verhältnis steht überhaupt die Klavierallemande zu Nr. 11 aus den „12 Deutschen“? Diese Frage muß noch durch ein Studium des Autographs der „12 Deutschen“ geklärt werden. In der oben zitierten Stelle aus Thayers Biographie wird nur erwähnt, daß der zweite Teil aus Nr. 11 in das Trio des zweiten Satzes von op. 132 übernommen wurde. Vergleicht man die Klavierallemande mit op. 132, so ergibt sich, daß auch ihr erster Teil (Takt 1—8) im Trio des zweiten Satzes von op. 132 wieder verwendet wurde, auch hier mit Verschiebung des Taktstrichs:

## Allemande, Takt 1—8.



Diese Beziehungen zwischen der Klavierallemande und dem Streichquartett op. 132 sind mir bei der ersten Untersuchung ebenso entgangen, wie sie offenbar G. Nottebohm, der doch einen so feinen Fühler für Identitäten bei Beethoven hatte, entgangen sind. Vielleicht lag das daran, daß das Autograph die Klavierallemande nicht mehr als bloße Skizze, sondern bereits als einen fertigen Entwurf darstellt. Hätte eine bloße Skizze vorgelegen, dann wäre sicher schon Nottebohm auf die Beziehungen zu op. 132 aufmerksam geworden, denn in diesem Falle sucht man nach Beziehungen. Im andern Falle entdeckt man wohl nur zufällig Zusammenhänge mit Werken ganz

anderer Formgebung und ganz anderer Gattung. Allerdings hat das äußere Satz-  
bild der Klavierallemande im Autograph den Charakter eines fertigen Entwurfs und  
einer Skizze zugleich; man kann in einigen Takten oft nur schwer die frühere und  
spätere Lesart entziffern. Darum habe ich bereits in der oben genannten „Veröffent-  
lichung des Beethovenhauses Bonn“ Zweifel geäußert, ob Beethoven selbst das Auto-  
graph der Allemande in dieser Gestalt einem Verleger übergeben hätte. Aber daß der  
gegen 1800 geschriebene Entwurf von Beethoven selbst als Klavierstück gedacht war,  
darüber besteht auch jetzt, nachdem seine Verwandtschaft mit dem Trio aus op. 132  
erkannt ist, kein Zweifel. Demzufolge darf man den Entwurf der Klavieralle-  
mande im strengen Sinne nicht als eine frühe Skizze zum zweiten Satz aus op. 132  
ansehen.

## Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien

Von

Robert Haas, Wien

Im vergangenen Jahr (1923) ist es gelungen, mehrere größere geschlossene  
Gruppen von Musikalien und musikbezüglichem Quellenmaterial heranzuziehen,  
die insbesondere eine weitere Stärkung der bekannt reichhaltigen Theaterbestände der  
Wiener Sammlung bedeuten.

Um Neujahr 1923 erfolgte die Übertragung der älteren Musikarchive aus  
dem Theater an der Wien, die ihre Besitzer, Herr Präsident Josef Simon und  
Konsorten als ständige Leihgabe der Nationalbibliothek übergeben haben. Die große  
Masse dieser Partituren und Stimmen zerfällt in das „alte Archiv“ mit 570 Num-  
mern und in das „neue Archiv“ mit 670 Nummern. Diese Handschriften, an deren  
Sichtung und Katalogisierung gearbeitet wird, zeugen anschaulich von der abwechs-  
lungsreichen Geschichte der bekannten Wiener Bühne, sie belegen insbesondere die volks-  
tümliche Theatermusik Wiens im 19. Jahrhundert mit vielen Seltenheiten ihrer Art.

Im Frühjahr 1923 wurden weiter die alten Musikalien aus dem Carl-  
Theater (Leopoldstädter Theater) übernommen, die Frau Direktor Eibenschütz-  
Keplinger und Konsorten der Nationalbibliothek in gleicher Weise als ständige Lei-  
gabe überlassen hat. Auch hier liegt in 221 handschriftlichen Nummern wichtiges  
Notenmaterial aus dem Wiener Volkstheater, insbesondere aus der Nestroyzeit auf.

Zu Ostern 1923 ist dann damit begonnen worden, die musikbezüglichen Teile  
der früheren kaiserlichen Familienfideikommißbibliothek in die Musiksammlung  
einzugliedern, da dieser Komplex an die Nationalbibliothek angeschlossen wurde und  
nun als Porträtsammlung ausgebaut wird. Im Zuge dieser Erweiterung der Musik-  
sammlung wurde insbesondere die Operntextsammlung derselben um reiche Schätze

aus dem 18. Jahrhundert vermehrt, die in eigenen Portefeuilles sorgsam zusammengetragen sind.

Bald darauf gelang es, die Autographensammlung der Familie Streicher zu erwerben, die zum größten Teil Musikerbriefe umfaßt — daneben u. a. auch vier Briefe Friedrich von Schillers. Unter den 90 einschlägigen Stücken sind vertreten Johannes Brahms (7 Stücke), Alexander Dreyschock (7), Franz v. Flotow, Robert Franz, Ferdinand Hiller (2), Eduard Hanslick (5), Johann Nepomuk Hummel (8), Franz Liszt (7), Felix Mendelssohn Bartholdy (2), Ignaz Moscheles (3), Karl Mozart (2), Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn) (2), Otto Nicolai (5), Constanze v. Nissen-Mozart (2), Clara Schumann (16), Robert Schumann, Ludwig Spohr (5), Franz Stockhausen (2), J. A. Stumpff-B. Streicher (Briefwechsel anläßlich Beethovens Tod)<sup>1</sup> (4), Sigismund Thalberg (2), Karoline Ungher.

Die Neuerwerbungen von Druckwerken werden seit 1923 im „Zuwachsverzeichnis der Druckschriften der Nationalbibliothek in Wien“ unter Gruppe XIII, Musik, und XIV, Theater, Tanz, verzeichnet, wobei die Literatur über Musik von den Noten getrennt ist. Dieses Zuwachsverzeichnis gibt zugleich Auskunft über die nach dem neuen Preßgesetz für Tauschzwecke zur Verfügung stehenden Dubletten von Pflichteremplaren und zwar von Büchern und Noten, indem diese durch Unterstreichung der laufenden Nummern leicht kenntlich gemacht sind.

Die wichtigeren Neuerwerbungen an Handschriften sind folgende:

- Albrechtsberger, Johann Georg: „Fuga del Sig. Bononcini. Anno 1673“, aus dessen *Musico pratico*, S. 115, mit einer Einleitung, „Adagio“, „Anno 1798“, für Streichquartett, autographe Partitur mit Echtheitsbestätigung von A.'s Schüler Ambr. Nieder. 4 S.
- Bach, Wilhelm Friedrich Ernst: „Kantate auf die Rückkunft des Königs. Partitur“. Fehlt bei Eitner. 90 S.
- Bruckner, Anton: „Abendklänge. Sr. Wohlgeboren, dem hochverehrten Herrn Herrn Hugo v. Grienberger, k. Landesgerichtsadjuncten in tiefer Verehrung und Hochachtung gewidmet“. Für Violine und Klavier, autograph, am Schluß datiert „Linz, am 7. Juni 1866“. 7 S. Sdlerich (S. 106) verlegt dieses Stück nach einer undatierten Abschrift irrtümlich in das Jahr 1837<sup>2</sup>.
- Fuchs, Robert: „Serenade Nr. 3 für Streichorchester. op. 21“ für Klavier zu 4 Händen. Autograph, geschenkt vom Meister. 39 S.
- „Quartett in g moll. op. 15. Klavierquartett“. Autographe Partitur, geschenkt vom Meister. 73 S.
- Fux, Johann Josef: „Gradus ad Parnassum oder Einführung zur regelmäßigen musicalischen Composition . . . übersetzt von Lorenz Mizlern. Leipzig 1742“. Zeitgenössische Abschrift. 340 S. Mit Notenanhängen am Schluß. S. 283–287: Anton Caldara, „Cantata“. „Del cieco Tartaro e de eterna Notte“ für Baß und Streichquart. Nur eine Da capo:

<sup>1</sup> Vgl. dazu Robert Haas, *Beethovens Tod*. Aus einem unbekanntem Briefwechsel. *Der Aufstakt*, III. Jahrg., S. 48.

<sup>2</sup> Über andere Bruckner betreffende Neuerwerbungen vgl. Robert Haas, *Die Originalpartitur von Bruckners f-moll-Messe*. *Der Aufstakt*, IV. Jahrg., S. 105, und: *Neue Brucknerdokumente*. *Der Aufstakt*, II. Jahrg., S. 285.

- arie. — S. 288–308: J. J. Fur, „Cantatta“. Nach seiner „Pfsche“, 2 Arien, 1 Chor und Rezitativ. — S. 309–318: Lucas Predieri, Kyrie der „Missa ex C: Brevis St<sup>i</sup> Cordulae“. — S. 319–323: Gregor Werner, „Sonata a 3“, Kirchensonate. — S. 324, 325: Bened. Ant. Auffschneider, „Fuga diatritos et syncopata Diatonica“ über „Amen“, 4 B. mit B. c. — S. 326–328: J. J. Fur, Fuge „Preciosa Mors Sanctorum in conspectu Domini alleluia“, 4 v. mit B. c. — S. 329: Tabelle „Systemato Musico“. „Rationes“. — S. 330–340: „Von denen Instrumenten“. Abhandlung mit Notenbeispielen.
- Gelinek, Abbé Josef; „Variations pour le Forte Piano sur un Air Martial“. 14 S.
- Haslinger, Tobias; „Der Brand in Baden, eine musicalische Scizze für das P. F. Badens verunglückten Bewohnern gewidmet“. 18 S.
- Haffe, Johann Adolf: „Salve Regina“ für Sopran und Streichorchester. Partitur. 4 S.  
— „Oratorio“, nämlich Serpentes in deserto. Partitur. 24 S.
- Loewe, Carl: „Der Frühling, eine Ländliche in Sonatenform“. op. 47. Für Klavier. Mit eigenhändigen Titelüberschriften. 20 S.
- Mayseder, Josef: „Concert Variationen componirt von Jos. Mayseder. 43. Werk für das Piano-Forte eingerichtet und dem Verfasser freundschaftlichst gewidmet von Carl Czerny“. 11 S.
- Plüddemann, Martin: „Manfreds Ansprache an Astarte aus Byrons Manfred. Melodram von Robert Schumann. Für Baryton mit Pianoforte von M. Plüddemann“. Autograph. 5 S.  
— „Fräulein Emma Plüddemann gewidmet. 6 Altdeutsche Lieder bearbeitet für Sopran mit Pianoforte von Martin Plüddemann. 1881–82“. Eigenhändiges Titelblatt und ein Lied, dessen Text zumeist fehlt. 4 S.
- Proch, Heinrich: „Ob sie meiner wohl gedenkt“ (J. Vogel) — „Maria Grün“ (Saphir). Lieder. 12 S.
- Stoll, Peter: Offertorien: „O lächle stets“ f. Tenor, Fl., Klavier. Part. op. 29. — „O Deus ego amo“. Part. op. 43. 1865. — „Tui sunt coeli“. Part. op. 44. 1866. — „Ave Maria“. Part. op. 45. 1867. Autographe. 45 S.
- Salieri, Anton: Drei Kanons a 2. „Tramonta il Sole“ — „Zum Lob des Krainerhüttel wo sünd ich einen Titel“ — „Tutto cangia“. Autograph. 2 S.
- Strauß, Richard: „Der Rosenkavalier. Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauß“. Die dreibändige autographe Partitur, die der Meister am 13. Mai 1924 der Nationalbibliothek mit eigenhändiger Widmung geschenkt hat. Der 1. Akt umfaßt 153 Seiten. „Begonnen in Berlin, 7. Oktober 1909“. „Schluß des ersten Aufzugs Berlin, 20. Dezember 1909“. Der 2. Akt hat 149 S. „Begonnen 26. Januar 1910“. „Schluß des zweiten Aufzugs. Berlin, 3. April 1910“. Der 3. Akt zählt 172 S. „Begonnen 5. Juli 1910“. „Ende. Garmisch, 26. September 1910“.

## 54. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

Von

Erwin Kroll, München

Das Fest begann mit Ernst Kreneks op. 17, der komischen Oper „Der Sprung über den Schatten“. Obwohl lahm und unwirklich im Satirischen und Grotesken, ungeschickt und allzu gedehnt in der dramatischen und theatralischen Mache ist dieses erste Opernwerk des von Nürnberg und Kassel her dem Musikverein schon vertrauten Komponisten wieder eine starke Talentprobe; weniger weil es eine recht wohl brauchbare dramatische Idee — niemand springt ungestraft über seinen Schatten, d. h. den Umfang seiner menschlichen Besonderheiten — in ein zeitgemäßes Milieu zu stellen sucht, als durch eine feck hingeworfene Musik, die die expressionistischen Besonderheiten zuweilen ganz glücklich der Szene anpaßt. Die bei Krenek (wie bei manchem anderen der Jüngsten) zu beobachtende Rückkehr zu geschlossenen Formen (Arien, Duetten bis Sertetten) und die Verwendung von Fuge und Passacaglia können als Weg zu einem neuen Opernstil gedeutet werden. Die — vielerseits gerügte — Verwendung von zeitgemäßen Tanzrhythmen ist als wichtiger Einzelfall kaum zu beanstanden, wichtiger ist, daß dem Komponisten eine prinzipielle Lösung des Problems, über eine unendlich erweiterte, atonale harmonische Basis ein vernünftiges Melos der Singstimme zu setzen, nicht gelungen ist. — Am Vormittage des zweiten Tages warb Alois Haba für sein Vierteltonsystem, ohne durch das ermüdende Hin und Her seiner — in mangelhaftem Deutsch vorgebrachten — allzu selbstsicheren, im Grunde recht primitiven Spekulationen den unbefangenen Zuhörer prinzipiell überzeugen zu können. Glaubhafter waren des Redners Kompositionen im Vierteltonsystem, wenigstens die für nicht temperierte Tonwerkzeuge; die auf dem Vierteltonklavier<sup>1</sup> gespielten Stücke enttäuschten. — Abends wurde Paul Hindemiths „Dämon“ aufgeführt — und zwar infolge einer verunglückten Tanzregie als Bordellszene, obwohl Max Krells Tanzidee dies nicht unbedingt erfordert; die Musik der Pantomime mit ihrer plastischen Linienführung ist zum mindesten virtuos gemacht. Freilich widerstrebt sie, wie die modernste Musik überhaupt, dem Illustrativen, und so entsteht ein Widerspruch mit den Forderungen der Tanzbühne. (Kottenberg dirigierte das Werk wie auch Kreneks wichtig und geistreich inszenierte Oper mit verblüffender Überlegenheit.) Mit Hindemiths „Dämon“ hatte man als füllendes Gegenstück Stravinskys schon bekannte „Geschichte vom Soldaten“ zusammengekoppelt, jene echt russische Mischung von Kabarett, Jahrmarkt und Mysterium, zu der Stravinsky eine seltsam-eindringliche, dekadent-primitive Musik geschrieben hat. — Am dritten Tage fand das erste Orchesterkonzert mit Schöpfungen nur außerdeutscher Komponisten statt. An der brav gearbeiteten

<sup>1</sup> Es handelt sich um ein von der Firma Grottrian Steinweg (Braunschweig) gebautes Instrument, einen Doppelsügel, dessen eine Klaviatur auf Kammererton gestimmt ist, während die andere einen Viertelton höher steht. Die aus 176 Tasten bestehende Gesamtklaviatur ist nur 6 cm breiter als die normale. Zwischen den weißen Elfenbein-Untertasten und den schwarzen Ebenholz-Obertasten ist je eine rotbraune Vierteltonastaste gelagert.

„sinfonischen Fantasie“ Jan Ingenhovens ist das Beste das benutzte altniederländische Volkslied. Ernst Wolffs „Ouverture zu einer komischen Oper“ rauschte, kurz und doch nicht witzig, ziemlich eindrucklos vorüber. Von des Eklektikers Busoni Gefängen zu Gedichten Goethes vermochte noch am ehesten das virtuos gefetzte „Zigeunerlied“ zu fesseln. Bei der anspruchsvollen Sinfonie des jungen E. Ermatinger war ein Mißverhältnis zwischen Können und Wollen festzustellen. So sympathisch letzteres berührte, so vermochte doch das Werk als Ganzes nicht zu fesseln, und die Lösung des kompositorischen Problems — Auflösung des übermäßigen Quartensprungs in den reinen Quintensprung — ist hier eine rein spekulative. — Am nächsten Tage plagten die Geister bei der Hauptversammlung des Vereins heftig aufeinander. Das Ergebnis der Aussprache war ein starkes Bekenntnis zur vaterländischen Musik, die ja — aus durchsichtigen Gründen — diesmal stark hintangesetzt war. Hoffentlich genügt dieses Bekenntnis, die reichsdeutschen Talente für das nächste Tonkünstlerfest hervorzulocken. — Abends führte eine Vorstellung von Henry Purcell's „Dido und Aeneas“ in das graziöse Hoftheater von Homburg. Die 1689 von einer Londoner Mädchenschule aufgeführte Oper wurde leider nur konzertmäßig wiedergegeben, wirkte aber — besonders in den Chören — jung wie am ersten Tag. Herman Scherchen, ihr Dirigent (zugleich der Hauptdirigent der Woche), ist zu sehr Spezialist für modernste Musik (und in dieser Eigenschaft hervorragend!), um nicht den Köstlichkeiten dieser Musik allerlei schuldig zu bleiben.

Über die Ereignisse der letzten Tage berichtet der Referent auf Grund seines Studiums der Partituren<sup>1</sup>, wobei er die Eindrücke ihm glaubhafter Gewährsmänner berücksichtigt. Am fünften Tage erlebte Keußlers Oratorium „Zebaoth“ seine Uraufführung. Der zwiespältige Eindruck, den es hinterließ, wurde durch die wenig glückliche Stabführung des Komponisten noch unterstrichen: hochgespanntes Wollen, edelste Gesinnung, dichterische und musikalische Einzelschönheiten — bei alledem aber kein zwingender Gesamteindruck, keine frei strömende Erfindung. — Der sechste Tag war vor allem dem neuen Chorschaffen gewidmet. Sehr bezeichnend für die Entwicklung des „linearen“ Gedankens war dabei die Gegenüberstellung dreier markanter a cappella-Chöre, der schwelgerischen „Deutschen Motette“ (op. 62) R. Strauß', des kernigen „Columbus“ (op. 16) Pfitzners und A. Schönbergs „Friede auf Erden“ (op. 13). Daneben ließ man sich des expressivistisch gewandelten Dithmar Schoeck geistreich-kühlen „Ghaselen“ (nach Keller) für Singstimme, Klavier, drei Blasinstrumente und Schlagzeug wohl gefallen, während Alexander Zemlin's Quartett für vier Trompeten (op. 29), ein an sich bemerkenswerter Versuch, die Verwendungsmöglichkeiten dieses Instruments zu erweitern, überwiegendem Mißfallen begegnete. — Den letzten Tag eröffnete des Schrekerschülers Karol Rathaus zweite Sinfonie, expressivistisch aufgeblasene, innerlich hohle Musik. Ihr folgten, ziemlich allgemein als stärkster Eindruck des Festes empfunden, drei Bruchstücke aus Alban Bergs Oper „Wozzeck“ (nach Büchners Drama). Ihre Musik interessierte nicht nur formal durch die (hier einmal innerlich berechnete) Verwendung expressivistischer Stilmittel und durch den mit starken Kräften unternommenen Versuch, absolutes Tongeschehen

<sup>1</sup> Es erschienen: Krenek's Oper in der Universaledition, Hindemith's „Dämon“ bei Schott, Keußlers „Zebaoth“ bei Peters, Schoeck's und Busoni's Gesänge bei Breitkopf & Härtel.

mit dem Drama zu verschmelzen, sondern sie wirkte auch unmittelbar und packend als intuitiver Ausdruck eines echten Musikers. Den kräftigen Ausklang des Festes bildete — noch lange nicht überwunden! — R. Strauß', des Jubilars, Sinfonia Domestica, die freilich vor zwanzig Jahren an gleicher Stätte und bei gleicher Gelegenheit durch den Komponisten ungleich eindrucksvoller interpretiert wurde, als jetzt durch Scherchen. — Von den während der stark besuchten Festwoche tagenden verwandten Vereinen sei noch der Verband deutscher Musikkritiker erwähnt. Er beriet während seiner Hauptversammlung, auf der man manchen prominenten Kopf nicht sah, allerlei Standesfragen, z. B. das Zustandekommen eines paritätischen Feststellungsausschusses bei Streitfällen zwischen Kritikern und Künstlern, und sprach sich über einen anregenden Vortrag seines ersten Vorsitzenden, H. Springer, „Über Normen und Fehlerquellen der Musikkritik“ aus.

## Musik und Tanz in Donaueschingen

(19./20. Juli)

Von

Erwin Kroll, München

**D**onaueschingen ist seit einigen Jahren ein Tummelplatz unserer musikalischen Jugend, genauer gesagt, nicht nur unserer: denn auch die östlichen Nachbarn drängen sich zu den Kammermusikaufführungen der dortigen „Gesellschaft der Musikfreunde“. Grundsätzlich schließt diese ein solches Schaffen aus, das im Blickfelde des Bürgers bereits einen festen Platz einnimmt; alles Revolutionäre und Problematische aber ist ihr willkommen. So erhalten die Donaueschinger Programme ein ungemein scharfes Profil und ermöglichen allerlei aufschlußreiche Vergleiche und Ausblicke. Entsprechend der Abkehr unserer Jüngsten von den angeblich abgenutzten Symbolen romantischer Ausdrucksmusik, von der Vorherrschaft tönender Inhalte und den impressionistischen Manieren, steht hier die Kammermusik, jene ideale Provinz absoluten Tonschaffens, obenan, und diesmal hatte man auch — der Zeit ihr Recht! — dem modernen Kunsttanz Raum vergönnt. In Zukunft sollen die Programme sich auch auf die Versuchsbühne und den Chorgesang ausdehnen. Charakteristisch für unsere Jüngsten ist, das zeigte sich auch hier wieder, ihr Streben nach neuen Klangentfaltungen, nach absolut-musikalischer, im Formenhaften ruhender Gestaltung, ferner ihre schrankenlose, dogmatische Hingabe an das lineare Prinzip, das ja schon bei Pfitzner, dem „letzten“ Romantiker, sich geltend macht, und die maßlose Erweiterung des Begriffs der Zusammenklänge. Ob die Veranstalter mit der Auswahl der aufgeführten Werke auf dem rechten Wege sind, darüber kann man, zumal in unseren Tagen, verschiedener Ansicht sein. Auf jeden Fall ist die Art, wie sie ihre Sache „um ihrer selbst willen“ betreiben, echt deutsch, und außerdem bürgt ja die Persön-



lichkeit des spiritus rector des Ganzen, des kunst sinnigen und jugendfrohen Fürsten zu Fürstenberg dafür, daß man sich an seiner idyllischen Kunststätte nicht mit Haut und Haaren einem allzu freundwilligen Internationalismus verschreibt.

Der Gewinn des ersten Konzerts war nach dem Urteil des Berichterstatters das Streichquartett des Pragers Erwin Schulhoff. Es entfernt sich nicht allzuweit vom Schema der Sonate, täuscht — hierin sich angenehm von manchem folgenden Werke abhebend — nicht Tiefen vor, wo keine vorhanden sind, ist in seinen formalen Bindungen zwingend, von blühendem Melos erfüllt und steht in seiner klanglichen Haltung und der raffinierten Lösung der Streicherfarben nach dem letzten Impressionismus nahe. Diesem Werke gegenüber fielen des Wieners Josef Matthias Hauer Stücke für Streichquartett op. 30 stark ab, obwohl sie Anspruch auf „metaphysisches Melos“ machen (!); allzu aphoristisch und unpersönlich, boten sie wohl einen sauberen polyphonen Satz, sonst aber kaum etwas Neues; und des Komponisten Hölderlinlieder versandeten gar in unerträglicher Monotonie. Auch des Ungarn Alexander Zemlin's Streichtrio op. 22 kann nicht als ein aus dem Intuitiven geschöpftes Werk gelten. Es erweckt noch Interesse, wo Rhythmus und Bewegung für sich sprechen, in den langsamen, „gesanglichen“ Partien und in seinem Klangwesen wirkt es gesucht, wenn nicht geschmacklos. Des Wieners Ernst Toch sehr beifällig aufgenommenes Streichquartett op. 34 dagegen ist die Schöpfung eines starken Könners; obwohl im Einzelnen vielleicht allzu gedehnt, überzeugt es durch formale Geschlossenheit und rhythmische Prägnanz, und seine Linearität ist wirklich innerlich erlebte Ausdrucksform und nicht ein selbstbetrügerisches oder erstohlenes und am Schreibtisch bewiesenes Prinzip. — Das zweite Konzert eröffneten fünf kleine, kapriziöse und unterhaltsame, formgerundete Genrebildchen (für Streichquartett, op. 26) von Max Butting. Hermann Erpfs abrupte Satzfolge für Streichquartett war weder in ihrer erquälten linearen Kontrapunktik überzeugend, noch ließ sie Temperament oder innerliches Mühen erkennen. Alles Bisherige überboten durch ihre sekundenhafte Kürze und ihre alle üblichen Formbegriffe übersteigenden klanglichen Kühnheiten des Schönbergsschülers Anton Webern sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9; aber ihre sozusagen aus dem Unbewußten emportauchenden Stimmen hatten etwas seltsam Zwingendes an sich. Wo freilich, wie in den Liedern desselben Komponisten auf Texte Georg Trakls (für eine Singstimme und je zwei Holzblas- und Streichinstrumente, op. 14) das bewußte Wort hinzukommt, will sich dem Hörer ein harmonischer Eindruck nicht einstellen. Des Jugoslawen Stolcer-Stavenski Streichquartett op. 3 verrät, obwohl noch das Werk eines Unfertigen, natürliches polyphones Empfinden und echten Musikantensinn. — Im dritten Konzert standen zunächst die drei jüngsten Komponisten zur Diskussion. Unter ihnen ragte Georg Winkler mit seiner Sonate für Viola und Klavier op. 5 als temperamentvoller, ehrlicher Musiker hervor, der, obwohl noch stark von Schönberg gefesselt, doch schon manches zu sagen hat. Heinz Joachim's drei Klavierstücke können, unpersönlich und linear überspitzt wie sie sind, wohl nur als Verheißungen gelten, während des Ukrainers Isko Thaler Lieder nach wehleidigen und verschrobene Gedichten Paul Neubauers sich als am Klavier erfundene Schrekeriaden herausstellten, die (bis auf Nr. 3) kein irgendwie bemerkenswertes Formtalent verrieten. Die Kammermusikalischen Veranstaltungen wurden durch die Uraufführung der Serenade für Streich-, Blas- und Zupfinstrumente op. 24 von Arnold

Schönberg gekrönt. Es sind sieben formal zusammengehaltene, um ein (von Josef Schwarz gesungenes) Petrarca-sonett gruppierte Stückchen, in denen Schönberg meist auf dem Grunde bekannter Tanzformen neue Wege geht, sowohl im Architektonischen wie im Klanglichen. Dem Berichtersteller erschien dieses Werk freilich als frostige Gehirnmusik, aber er will nicht leugnen, daß der mit fanatischem Jubel begrüßte Altmeister des Expressionismus für Wörterbuch und Grammatik der kommenden Ton-sprache hier vielleicht wieder Unermeßliches geleistet hat. Um die Ausführung dieses Opus' machten sich Wiener Künstler sehr verdient, die vorangegangenen Werke wurden vom Zika-, vor allem aber vom Amar-Quartett (mit den Brüdern Hindemith) gespielt. Am Klavier saß zumeist Erwin Schulhoff.

Sehr Erfreuliches wurde bei den tänzerischen Darbietungen geleistet, namentlich von Yvonne Georgi, die virtuose Körperbeherrschung mit feinstem tänzerischen Empfinden verband, und von Harald Kreuzberg, der in Schulhoffs Walzer groteske, verblüffende Umdeutungsmöglichkeiten von Musik in Bewegung zeigte. Den Kammer-tänzen zu neuer Musik folgte, von einer Münsterer Truppe (unter Rudolf Schulz-Dornburgs musikalischer Leitung) ausgeführt, Egon Wellesz's Persisches Ballett op. 30. Es strebt von den stofflichen Gebundenheiten der alten Pantomime weg zu einem ganz aufs Spielerische, in diesem Falle sogar Marionettenhafte, gestellten neuen Tanzdrama. Den Stil dieses Dramas trifft Wellesz's Musik gut; sie ist die Schöp-fung eines im besten Sinne fortschrittlichen Musikers, kühn, neu, und doch über-zeugend in Farbe und Zeichnung, originell und zwingend in der Prägnanz des Be-wegungsablaufes. Die Ausführenden, vor allem Kurt Joos, Kreuzberg und die Georgi verkörperten den neuen Tanzwillen treffend, und deutlich spürte man, wie das Absolut-Tänzerische im heutigen Kunsttanz dieselbe Rolle zu spielen beginnt, wie das Absolut-Musikalische in der modernen Musik.

## Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg

Von

Theodor W. Werner, Hannover

Der achte Stiftungstag des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung hatte insofern eine besonders hohe Bedeutung, als er ein Jahr beschloß, das mit einer Fülle von geldtechnischen Problemen alle Einrichtungen idealer Bestimmung schwer bedroht hatte. Der rastlosen Energie des stellvertretenden Direktors, Prof. Dr. Max Seiffert, ist es gelungen, die sich vor seinem Blick immer von neuem aufstürmenden Schwierigkeiten zu beheben, und so durfte der Tag der Erinnerung an die segensreiche Gründung des Instituts würdig und froh begangen werden.

Vor anderen Kunstwissenschaften hat unser Studium das voraus, daß es Theorie und Praxis eng verbindet. Wer über Rembrandt liest, braucht kein Maler, wer die Geschichte der Baukunst ergründet, kein Architekt zu sein: ein Musikwissenschaftler, der nicht zugleich guter Musiker wäre, ist nicht vorstellbar. Kunst und Wissenschaft gaben außerhalb der intimeren Beratung dem Fest auch diesmal das erfreuliche Zeichen. In der Stadtkirche legte Herr Gottfried Deetjen, Organist aus Barmen, Proben seiner feinfühligsten Vortrags- und Registrierungskunst vor, indem er für lebende schweizerische Komponisten eintrat. Otto Warblans Passacaglia (op. 6) in f moll, Emil Freys c moll-Fuge (op. 40) sind groß gewollte, vielleicht nicht ganz durchgestaltete Gebilde von entschiedener, wenn auch nicht überstarker Physiognomie: es scheint die Lokalfarbe der heimatischen Berglandschaft durch. Charles Chaix' Choralvorspiele, weniger wollend und mehr wirkend, sind auf kleinem Raum geschlossene Gebilde; allerdings könnten sie so gut in dänischer wie in schweizerischer Luft entstanden sein. Der in München lebende Walter Courvoisier war durch innig gefühlte und meisterlich gestaltete Gesänge gut beglaubigt, während Ernst Graf an einer an Winkelsügen reichen barocken Dichtung Klopstocks zu scheitern schien, weil er den Atem nicht besitzt, der zur Bewältigung dieser Gedanken- und Gefühlsklüfte ausreichte. Die Auslegerin dieser Gesänge, Frau Margarete Deetjen, hatte, ohne technisch auf das Beste gerüstet zu sein, sich tief in diese ernste, aber auch, wie sich beim Vortrag Telemannscher Lieder zeigte, in die vergnügliche Umwelt einzuleben verstanden. In dem Telemann gewidmeten Kammerkonzert, wo dies vor sich ging, legte Prof. Seiffert einige Stücke aus der „Tafelmusik“ von 1733 vor, die er in musterhafter Art bearbeitet hat. Telemann zeigt namentlich im Allegro vorzügliche Qualitäten; im Adagio kommt er Händel, trotz glücklicher Einfälle, nicht nahe: die stark rationalistische Grundlage seiner Anschauung tritt allzu deutlich zutage; wer aber die Konzertsuite in B dur für zwei Oboen und Streichorchester gehört hat, begreift, daß er zu seiner Zeit neben Bach und Händel treten durfte: er war in höherem Grade ihr Exponent als die zukunftssträchtigen Genossen.

Den Festvortrag hielt Prof. Dr. Curt Sachs-Berlin. In höchst geistreicher Art ordnete er die Musik in den Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte ein. Da die Arbeit in nächster Zeit im *M* veröffentlicht werden wird, darf ich mich hier mit dringlichem Hinweis begnügen.

Das Institut verlor im verfloffenen Jahre zwei Mitglieder durch den Tod: Georg Thouret und Hermann Kreschmar; zu Mitgliedern wurden ernannt: Hans Mersmann in Charlottenburg und H. J. Moser in Halle.

Schönberg gekrönt. Es sind sieben formal zusammengehaltene, um ein (von Josef Schwarz gesungenes) Petrarca-sonett gruppierte Stückchen, in denen Schönberg meist auf dem Grunde bekannter Tanzformen neue Wege geht, sowohl im Architektonischen wie im Klanglichen. Dem Berichtersteller erschien dieses Werk freilich als frostige Gehirnmusik, aber er will nicht leugnen, daß der mit fanatischem Jubel begrüßte Altmeister des Expressionismus für Wörterbuch und Grammatik der kommenden Ton-sprache hier vielleicht wieder Unermeßliches geleistet hat. Um die Ausführung dieses Opus' machten sich Wiener Künstler sehr verdient, die vorangegangenen Werke wurden vom Zika-, vor allem aber vom Umar-Quartett (mit den Brüdern Hindemith) gespielt. Am Klavier saß zumeist Erwin Schulhoff.

Sehr Erfreuliches wurde bei den tänzerischen Darbietungen geleistet, namentlich von Yvonne Georgi, die virtuose Körperbeherrschung mit feinstem tänzerischen Empfinden verband, und von Harald Kreuzberg, der in Schulhoffs Walzer groteske, verblüffende Umdeutungsmöglichkeiten von Musik in Bewegung zeigte. Den Kammer-tänzen zu neuer Musik folgte, von einer Münsterer Truppe (unter Rudolf Schulz-Dornburgs musikalischer Leitung) ausgeführt, Egon Wellesz's Persisches Ballett op. 30. Es strebt von den stofflichen Gebundenheiten der alten Pantomime weg zu einem ganz aufs Spielerische, in diesem Falle sogar Marionettenhafte, gestellten neuen Tanzdrama. Den Stil dieses Dramas trifft Wellesz's Musik gut; sie ist die Schöp-fung eines im besten Sinne fortschrittlichen Musikers, kühn, neu, und doch über-zeugend in Farbe und Zeichnung, originell und zwingend in der Prägnanz des Be-wegungsablaufes. Die Ausführenden, vor allem Kurt Joos, Kreuzberg und die Georgi verkörperten den neuen Tanzwillen treffend, und deutlich spürte man, wie das Absolut-Tänzerische im heutigen Kunsttanz dieselbe Rolle zu spielen beginnt, wie das Absolut-Musikalische in der modernen Musik.

## Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg

Von

Theodor W. Werner, Hannover

Der achte Stiftungstag des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung hatte insofern eine besonders hohe Bedeutung, als er ein Jahr beschloß, das mit einer Fülle von geldtechnischen Problemen alle Einrichtungen idealer Bestimmung schwer bedroht hatte. Der rastlosen Energie des stellvertretenden Direktors, Prof. Dr. Max Seiffert, ist es gelungen, die sich vor seinem Blick immer von neuem aufstürmenden Schwierigkeiten zu beheben, und so durfte der Tag der Erinnerung an die segensreiche Gründung des Instituts würdig und froh begangen werden.

Vor anderen Kunstwissenschaften hat unser Studium das voraus, daß es Theorie und Praxis eng verbindet. Wer über Rembrandt liest, braucht kein Maler, wer die Geschichte der Baukunst ergründet, kein Architekt zu sein: ein Musikwissenschaftler, der nicht zugleich guter Musiker wäre, ist nicht vorstellbar. Kunst und Wissenschaft gaben außerhalb der intimeren Beratung dem Fest auch diesmal das erfreuliche Zeichen. In der Stadtkirche legte Herr Gottfried Deetjen, Organist aus Barmen, Proben seiner feinfühligem Vortrags- und Registrierungskunst vor, indem er für lebende schweizerische Komponisten eintrat. Otto Barblans Passacaglia (op. 6) in fmoll, Emil Freys emoll-Fuge (op. 40) sind groß gewollte, vielleicht nicht ganz durchgestaltete Gebilde von entschiedener, wenn auch nicht überstarker Physiognomie: es scheint die Lokalfarbe der heimatlichen Berglandschaft durch. Charles Chaire' Choralvorspiele, weniger wollend und mehr wirkend, sind auf kleinem Raum geschlossene Gebilde; allerdings könnten sie so gut in dänischer wie in schweizerischer Luft entstanden sein. Der in München lebende Walter Courvoisier war durch innig gefühlte und meisterlich gestaltete Gesänge gut beglaubigt, während Ernst Graf an einer an Winkelzügen reichen barocken Dichtung Klopstocks zu scheitern schien, weil er den Atem nicht besitzt, der zur Bewältigung dieser Gedanken- und Gefühlsklüfte ausreichte. Die Auslegerin dieser Gesänge, Frau Margarete Deetjen, hatte, ohne technisch auf das Beste gerüstet zu sein, sich tief in diese ernste, aber auch, wie sich beim Vortrag Telemannscher Lieder zeigte, in die vergnügliche Umwelt einzuleben verstanden. In dem Telemann gewidmeten Kammerkonzert, wo dies vor sich ging, legte Prof. Seiffert einige Stücke aus der „Tafelmusik“ von 1733 vor, die er in musterhafter Art bearbeitet hat. Telemann zeigt namentlich im Allegro vorzügliche Qualitäten; im Adagio kommt er Händel, trotz glücklicher Einfälle, nicht nahe: die stark rationalistische Grundlage seiner Anschauung tritt allzu deutlich zutage; wer aber die Konzertsuite in Bdur für zwei Oboen und Streichorchester gehört hat, begreift, daß er zu seiner Zeit neben Bach und Händel treten durfte: er war in höherem Grade ihr Exponent als die zukunftssträchtigen Genossen.

Den Festvortrag hielt Prof. Dr. Curt Sachs-Berlin. In höchst geistreicher Art ordnete er die Musik in den Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte ein. Da die Arbeit in nächster Zeit im AfM veröffentlicht werden wird, darf ich mich hier mit dringlichem Hinweis begnügen.

Das Institut verlor im verfloffenen Jahre zwei Mitglieder durch den Tod: Georg Thouret und Hermann Krehschmar; zu Mitgliedern wurden ernannt; Hans Mersmann in Charlottenburg und H. J. Moser in Halle.

## Bücherschau

- Utenburg, Otto. Carl Loewe. Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens. (Baltische Studien. N. F. Bd. 26.) gr. 8°, 48 S. Stettin 1924, F. Sannier. 1.20 Gm.
- Armin, George. Richard Weß. Ein deutscher Musiker. Einführung i. d. Wesen seiner Kunst. gr. 8°, 23 S. Berlin-Wilmersdorf, Sächsische Str. 44 [1924], Selbstverlag. 1 Gm.
- Aske, K. F. W. Moderne Musiklaere. Teori og Praksis. 1. Del. 8°. Aarhus 1924, B. Hansen. 7 Kr. 25 ö.
- Auer, Leopold. My long life in music. 8°. London 1924, Duckworth. 21 sh.
- Baratour, J. De la Voix. Etude scientifique de sa formation et de son emission; ses mélodies. 8°, XXVIII u. 226 S. Paris 1924, Edition Guthheil (Koussewitzky).
- Bartholoni, J. Wagner et le recul du temps. Lettre-préface de Louis Barthou. 8°, 252 S. Paris 1924, A. Michel. 7.50 Fr.
- Bayreuther Festspielführer 1924. Hrsg. mit Unterstützung der „Deutschen Festspiel-Stiftung Bayreuth“ v. Karl Grunsky. Hl. 8°, 352, 78, 144 S. Bayreuth [1924], G. Niehrenheim.
- Becking, Gustav. Zur musikalischen Romantik. S.-A. aus „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte“, Bd. II, Heft 3. 8°, S. 581—615.
- Behrend, William. L. v. Beethovens Klaversonaten. 2 uppl. 8°, 192 S. Kopenhagen 1924, Gyldendalske Bogh.
- Beyer, Oskar. Bach. Eine Kunde vom Genius. 8°, 63 S. Berlin 1924, Furche Verlag. 1.20 Gm.
- Bellaigue, Camille. Promenades lyriques. 8°. Paris 1924, Nouvelle Librairie Nationale.
- Biehle, Herbert. Musikgeschichte von Baugen bis zum Anfang des 19. Jahrh. (Veröffentl. d. Inst. f. musikw. Forschung zu Bückeburg. IV. Reihe, 3. Bd.) Ter. 8°, XII, 156 S. Leipzig 1924, Kistner & Siegel. 6 Gm.
- Bücken, Ernst. Der heroische Stil in der Oper. (Veröffentl. d. Inst. f. musikw. Forschung zu Bückeburg. V. Reihe, 1. Bd.) gr. 8°, VIII u. 147 S. Leipzig 1924, Kistner & Siegel. 6 Gm.
- Casimiri, Raffaele. Cantantibus Organis! ... (Gesammelte Aufsätze.) 8°. Rom 1924, ed. del „Psalterium“.
- Cinquante ans de musique française (1874—1923). 1<sup>re</sup> Livraison: L'Opéra, par Louis Laloy. Paris 1924, Librairie de France.
- Curzon, Henri de. J.-B. Faure. 8°. Paris 1924, Libr. Fischbacher.
- Duchartre, Pierre Louis. La Comédie italienne. L'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Comedia dell' arte. 4°, 328 S. Paris 1924, Librairie de France. 80 Fr.
- Egmannsdorfer, Ludwig. Josef Reiter. Lebensbild des Lieddichters. gr. 8°, 266 S. Braunau am Inn 1924, J. Stampf & Co. 5 Gm.
- Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München. 1874—1924. 8°, 92 S. München 1924, Selbstverlag der Akademie der Tonkunst.
- Stinke, Romeo. Handbuch für den Klavierunterricht. Hl. 8°, 30 S. Prag 1924, Em. Wegler. 7.50 Kš.
- Sischer-Zohenhäusen, Hans. Richard Strauß. Ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend. Hl. 8°, 178 S. Contra in Hessen 1924, Frei-Deutschland. 4.50 Gm.
- Giese, Fritz. Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung. 4°, 198 S. München [1924], Delphin-Verlag. 6 Gm.
- Goldschmidt, Viktor. Materialien zur Musiklehre. Heft 3. S. 257—361. (Materialien

- zur Naturphilosophie 2 = Heidelberger Akten d. v. Porthheim-Stiftung 9.) 4°. Heidelberg 1924, Carl Winter. 4 Gm.
- Gregor, Joseph. Das Theater in der Wiener Josefstadt. 4°, 63 S., 16 Tfln. Wien 1924, Wiener Drucke. 2.75 Gm.
- Greilsamer, Lucien. L'anatomie et la physiologie du violon, de l'alto et du Violoncelle, Aperçus nouveaux suivis du Vernis de Crémone. 8°. Paris 1924, Delagrave.
- Händel, G. Fr. Xerxes oder Der verliebte König. Freie Neugestaltung d. Textb. u. d. Secco-Recitative von Oskar Hagen. 8°, 47 S. Göttingen [1924], Turmverlag W. H. Lange. —.50 Gm.
- Händel-Opern-Festspiele, Göttingen 1924. Literar. Beiträge, Einführungen usw. hrsg. v. d. Leitung. gr. 8°, 28 S. Göttingen, Turmverlag W. H. Lange. —.50 Gm.
- Kaul, Oskar. Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrh. (Fränkische Forschungen z. Gesch. u. Heimatkunde, hrsg. v. J. Friedr. Abert. Heft 2/3.) 8°, 131 S. Würzburg 1924, E. J. Becker.
- Lang, Oskar. Anton Bruckner. Wesen und Bedeutung. 8°, IV u. 116 S. München 1924, E. S. Beck. 2 Gm.
- Leipoldt, Friedrich. Gesamtschule des Kunstgesangs. Tonbildungslehrgang . . . von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung. op. 9. Ausg. f. Sopran u. Tenor. 7 Bde. Bd. 1. 4°, 55 S. Leipzig 1924, Dörffling & Franke. 4.50.
- Louis, Rudolf. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Im Anschluß a. d. Harmonielehre v. Rudolf Louis u. Ludwig Thuille bearb. 4. Aufl. 8°, XVI, 106 S. Stuttgart [1924], E. Gröninger Nachf. 5 Gm.
- Louis-Thuille. Harmonielehre. 8. Aufl. 8°, XII, 424 S. Stuttgart [1924], E. Gröninger Nachf. 7.50 Gm.
- Lubrich, Fris. Hauschoralbuch im Anschluß an das Schlesische Provinzialgesangbuch und das Schlef. Kindergesangbuch. 2. Aufl. 4°, IV, 140 S. Breslau 1924, W. G. Korn. 4.50 Gm.
- Lundgren, Wilhelm. Musikaliskt reallexikon. En kortfattad uppslagsbok över musikaliska fackord och fackuttryck. 8°, 102 S. Uppsala 1924, J. A. Lindblads förlag. 2.75 Kr.
- Lyser, Johann Peter, u. Ernst Ortlepp. Beethoven. Zwei Novellen. Mit einem i. Faksim. d. Handschrift wiedergegebenen Leitgedicht v. Friedr. Lienhard. Hrsg. u. eingel. v. R. Paul Bülow. 8°, 72 S. Lübeck 1924, Antaus-Verlag. 1.50 Gm.
- Metternich, Princesse Pauline de. Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1845—1863), traduits de l'allemand par Mad. H. Pernot, préface de Marcel Dunan. 8°, LVI u. 272 S. Paris 1924, Plon.
- Morek, Curt. Die Musik in der Malerei. Mit einer Einleitung. gr. 8°, 113 S. + 147 S. Abb. München [1924], G. Hirths Verl. 16 Gm.
- Nejedlý, Zdeněk. Friedrich Smetana. Übers. v. Elsa Brod. 8°, 85 S. Prag 1924, Orbis. 9 Kč.
- Nicholls, Frederick. The Language of Music, or Musical Expression and Characterization. (The Music Lover's Library.) London 1924, Regan Paul. 2 s. 6 d.
- Norrmann, R. A. Musikordbok. 8°. Stockholm, Elkan & Schildknecht. 3 Kr.
- Pearce, Charles E. Sims Reeves: fifty years of music in England. 8°, 316 S. London 1924, Stanley Paul & Co., Ltd. 16 sh.
- Perracchió, Luigi. L'Opera pianistica di Claudio Debussy (I Fascicoli Musicali, scelti da G. da Nova). 8°, 193 S. Mailand 1924, Bottega di Poesia.
- Pole, William. The Philosophy of Music. Sixth Edition, with an Introduction by Edward J. Dent and a Supplementary Essay by Hamilton Hartridge. 8°, XXIV u. 342 S. London 1924, Regan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. 16/6 sh.

- Pougin, Arthur. Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. 8<sup>o</sup>, 358 S. Paris 1924, Fischbacher. 30 Fr.
- Quint, Heinz. Leitlinien zu einer Vortragsreihe über Tonanalyse. 17×21 cm. VI, 76 autograph. S. Wien 1924, Augengruber-Verlag in Komm. 30000 Kr.
- Kech, Friedrich. Heimatlieder aus den deutschen Siedlungen Galiziens. Unter Mitwirkung von Otto Kantor als musikal. Berater. Heft 1. 8<sup>o</sup>, 56 S. Biala bei Bielig 1924, Musikverlag Fortuna. 2 Sm.
- Reuchsel, M. Le violon à travers les siècles et l'école classique du violon. 8<sup>o</sup>, 40 S. Paris 1924, Fischbacher. 6 Fr.
- Robert, P.-E. Une correspondance inédite de Boieldieu. 8<sup>o</sup>, 62 S. Rouen 1924, A. Lainé. 3.50 Fr.
- Sachs, Curt. Die Entzifferung einer babylonischen Notenschrift. Vorbericht. (Sitzungsberichte d. Preuß. Akademie d. Wissenschaften, Gesamtsitz. v. 22. Mai 1924. XVIII. S. 120-123.)
- Schemann, Ludwig. Meine Erinnerungen an Richard Wagner. Neuer Abdr. 8<sup>o</sup>, XII, 63 S. Leipzig 1924, E. Matthes. 1.50 Sm.

### Dissertationen

- Jung, Lina. Der Aufstieg der Violine (die Violine in Frankreich, Italien, Deutschland von 1600—1750). (Königsberg 1924.)
- Nietan, Hanns. Die Buffo-Szenen der spätvenezianischen Oper (1680—1710). (Halle a. S. 1924.)
- Kottluff, Benno. Das öffentliche Musikleben der Stadt Königsberg von 1750—1850 im Lichte der Presse (eine grundlegende Quellenarbeit. (Königsberg 1924.)

### Neuausgaben alter Musikwerke

- Amusements des Musiciens français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sous la direction artistique de Henry Expert. Révision et annotations de Paul Brunold. N<sup>o</sup> 3263: Nicolas Chédeville. N<sup>o</sup> 3266: Jacques Aubert. Paris [1924], Ed. Senart.
- Anthologia Polyphonica (sec. XVI), voci pari: edd. R. Casimiri. Rom 1924, ed. del „Psalterium“.
- Bach, Ph. Em. 3<sup>o</sup> Concerto en la mineur, pour violoncelle. Révision, cadences et réd. pour piano par F. Pollain. Paris, Senart.
- Beethoven, L. van. Klavierfonaten, hrsg. von Frederic Lamond, 2 Bände, Edition Breitkopf 4341/42 je 4 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist eine sehr zu begrüßende Auswirkung der erstarkenden Musikwissenschaft, daß auch in den „Ausgaben für den praktischen Gebrauch“ eine zunehmende Berücksichtigung des Urtextes bemerkbar ist. Autograph, Korrekturen, Originalausgaben gehören gleicherweise zum Begriff „Urtext“; eine alle diese Änderungen und Lesarten berücksichtigende Ausgabe — für die Musikwissenschaft unentbehrlich — ist aber für den praktischen Gebrauch verwirrend. Und so war es ein guter Gedanke, daß die neue Ausgabe der Beethovenschen Klavierfonaten — durch F. Lamond bei Breitkopf & Härtel besorgt — den Text der im Auftrage der Akademie der Künste im gleichen Verlage herausgegebenen Urtextausgabe als Grundlage nimmt. Ein kurzes Vorwort gibt Auskunft über die durch Druckveränderung kenntlich gemachten dynamischen und agogischen Zusätze; ein geschicktes Cresc.-Zeichen  $\leftarrow \rightarrow$  ist da besonders wichtig. Ich vermisse eine ähnliche Angabe über den Gebrauch der Legatobögen und Punkte; denn aus den Nottebohm'schen Veröffentlichungen (Beethoveniana I S. 107, „Punkte und Striche“) wissen wir, daß Beethoven derartigen Dingen wenigstens zu einigen Zeiten seines Lebens Bedeutung beimaß.



In Anmerkungen gibt Lamond die Ausführung der Ornamente in ausgeschriebenen Notenwerten. Es ist anzuerkennen, daß diese Angaben durchweg geschmackvoll und dem Stile angemessen sind. Eine völlige Übereinstimmung in Sachen der Ornamentik wird sich niemals — zum Heile lebendiger Kunstübung — erzielen lassen. In ein paar Fällen läßt sich aber meiner Ansicht nach die irrtümliche Ausdeutung erweisen. Im Mittel-Allegro der Sonate Op. 7



gibt Lamond die hier angegebene Ausführung des Vorschlags bei 2.



Nun hat hier der Vorschlag offenbar die Bedeutung, die durch > hervorgehobenen Spitzentöne noch zu verstärken. Es gibt ganze Klassen von Ornamenten, deren Funktion hierin beruht. Hier scheint mir die Antizipation die richtige Lösung; bei der Ausführung nach Lamond gehen Druckverstärkung und Analogie zum Triller 1 verloren. Auch die Lösung des Schleifers in Takt 7 der Sonate Op. 2, I



erscheint verfehlt. Beyschlag (die Ornamentik der Musik, S. 212 Nr. 23) führt die gleichlautenden Takte 7 und 107 nach der Originalausgabe von 1796 an; und auch da zeigt die zweite Lesart deutlich die Antizipation.

Zu einer interessanten Beobachtung gibt noch die taktmäßige Ausschreibung der Fermaten Anlaß. Es ist schon mehrfach bemerkt worden, daß nicht nur innerhalb des Rahmens des engern Themas, sondern auch im Verlauf der Zwischenspiele und Durchführung ein gewisser Großrhythmus herrsche, der sich in der klassischen Musik, besonders stark beim späten Beethoven in Viertaktigkeit der Gliederung oder einfachen Vielfachen derselben auswirkt. Nun zeigen die Fermaten in der von Lamond angegebenen Länge häufig eine Fortsetzung dieses rhythmischen Zuges. Diese Angaben entspringen aber offenbar weniger der Überlegung als der Intuition; denn sonst wären sie noch durchgängiger der Fall. So ergibt sich ein lehrreiches Beispiel, wie die Macht der Komposition sich bei der Ausführung durch den feinfühlenden Künstler bemerkbar macht.

Trotz der mannigfachen Zusätze an Fingersätze — übrigens sehr charakteristischen —, Zeichen und Anmerkungen ist das Notenbild sehr schön, klar und nicht durch Vielheit verwirrend. So ist in dieser Ausgabe eine glückliche Vereinigung von Urtext und stilvoller Ausführung geschaffen.

Paul Mies.

**Ganassi, Sylvestro da Fontego.** Regola Rubertina. 1. u. 2. Teil (1542 und 1543). Mit einem Vorwort versehen u. hrsg. v. Max Schneider. (Veröffentl. d. Fürstl. Inst. f. musikwissensch. Forsch. z. Bückeburg. II. Reihe, 3. Veröffentl. Faksim.-Druck. Leipzig 1924, Kistner & Siegel. 40 Sm.

**Jaydn, Josef.** Englische Canzonetten (6 original Canzonettas). Einzel. u. hrsg. v. Ludwig Landschoff. Deutsche Nachdichtungen v. Karl Wolfskehl. (Musikal. Stundenbücher.) 8°, LXII, 56 S. München 1924, Drei Masken-Verlag. 3 Sm.

**Mascitti.** Sonate en sol mineur, violon, violoncelle et piano. Réalisation de la basse chiffrée et révision par J. Peyrot et J. Rebufat. Paris, Senart.

**Niezsche, Friedrich.** Musikalische Werke. Hrsg. im Auftrag des Nietzsche-Archivs von Georg Söhler. 1. Bd.: Lieder f. eine Singstimme m. Klavierbegl. 62 S. Leipzig 1924, Kistner & Siegel. 20 Sm.

## Mitteilungen

Am 27. Juli ist Ferruccio Busoni gestorben. Wir werden seiner im Rahmen der Aufgabe unserer Zeitschrift gedenken.

Universitäts-Musikdirektor Prof. Alfred Nahlwes ist von der philos. Fakultät der Universität Halle-Wittenberg zum Dr. phil. hon. c. promoviert worden.

Der zweite Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der im vorigen Jahr in Halle stattfinden sollte und wegen der Ungunst der Verhältnisse verschoben werden mußte, findet vom 16.—18. Okt. in Berlin im Aulagebäude der Universität statt. Die Übersicht über die geplanten Vorträge enthält u. a. für den 18. Okt. nachm. 3 Uhr: Hans Merzmann (Berlin): Zur Phänomenologie der Musik. Mitberichterstatter: G. Becking (Erlangen), H. Pleßner (Köln). — Hermann Albert (Berlin): Geistlich und weltlich in der Musik. Mitberichterstatter: A. Schering (Halle). — Georg Schünemann (Berlin): Beziehungen neuer Musik zu erotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst. Mitberichterstatter: E. Wellesz (Wien), R. Lach (Wien). — H. J. Moser (Halle): Stilverwandtschaft zwischen Musik und andern Künsten. Mitberichterstatter: W. Stammer (Greifswald).

Anmeldungen sind bis 30. Sept. an den Schriftführer, Herrn Dr. Christian Hermann (Charlottenburg, Schillerstr. 111) zu richten.

Anlässlich der Generalversammlung der Ortsgruppe Zürich der Neuen Schweiz. Musikgesellschaft (7. Juli) hielt Dr. J. Handschin einen Vortrag „Zur Erklärung des linearen Hörens“.

Felice Boghen berichtet in der Revue Musicale V, 9 (Juli 1924) von dem Fund eines (nicht autographen) Manuskripts: Raccolta di varie Sonate / per il fortepiano / Composte / dal Sig.<sup>or</sup> Cimarosa. Es sind zwei Bände, deren erster 50 und der zweite 31 Stücke enthält: u. a. allegros, andantinos, largos, ein „Perfidia“ betitelttes Programmstück, ein allegro alla francese, das mitgeteilt wird.

Der von der Ortsgruppe Basel der N. Schw. Musikgesellschaft veranstaltete musikwissenschaftliche Kongreß enthält folgendes Ausführungsprogramm: schweizerische Erstaufführung der „Pilger von Mekka“ Glucks (Stadttheater, 26. Sept.), Geistliches Konzert (Münster, 27. Sept. abends), Kammermusikmatinee (28. Sept.), Hermann Suters „Le Laudi“ (Münster, 29. Sept.). Am 27. Sept. vormittags findet die Eröffnungsversammlung im Rathaus statt. Vorträge sind mehr als 50 angemeldet.

Die verehrten Herren Dozenten werden, soweit sie es nicht schon getan haben, gebeten, ihre Vorlesungen im kommenden Wintersemester dem Schriftleiter umgehend bekannt zu geben.

September	Inhalt	1924
		Seite
	Amthliche Mitteilung . . . . .	641
	Eugen Tschel (Berlin), Das Motivreben und sein Einfluss auf den musikalischen Vortrag	642
	Arnold Schmitz (Bonn a. Rh.), Eine Skizze zum zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132? . . . . .	659
	Robert Haas (Wien), Neuerwerbungen d. Musikkammlung a. d. Nationalbibliothek zu Wien	661
	Erwin Kroll (München), 54. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins . . . . .	664
	Erwin Kroll (München), Musik und Tanz in Donaueschingen . . . . .	666
	Theodor W. Werner (Hannover), Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg . . . . .	668
	Bücherschau . . . . .	670
	Neuausgaben alter Musikwerke . . . . .	672
	Mitteilungen . . . . .	674
	Zeitschriftenchau . . . . .	Anhang 1—26

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widemayerstraße 39

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Märnberger Straße 36/38

# Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang 5, Nr. 12) an. Anordnung und Einrichtung bleiben die gleichen wie früher, d. h. die Anordnung innerhalb des Registers ist alphabetisch nach Verfasseramen und sachlichen Stichworten. Die sachlichen Stichworte sind durch fetten Druck kenntlich, die Verfasseramen bringen lediglich Verweise auf das betreffende Schlagwort, unter dem ein oder mehrere Aufsätze des betreffenden Verfassers verzeichnet sind.

Bei den fett gedruckten sachlichen Stichworten stehen die Verfasseramen in Klammern hinter dem zugehörenden Aufsatztitel. Aufsatztitel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erscheint, gekürzt. Dann folgt die Signatur der Zeitschrift mit Angabe von Jahrgang und Hestnummer. Es bedeutet also ZfM 2, 8: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2, Hest 8. Bei den Artikeln „Besprechungen“ und „Oper“, „Aufführungen“ sind die Namen der Verfasser des besprochenen Buches bzw. die Namen der Komponisten der besprochenen Oper durch gesperrten Druck kenntlich gemacht; die Namen der Rezensenten stehen hinter dem Buchtitel bzw. dem Titel der Oper wie gewöhnlich in runden Klammern.

Außer den laufend durchgesehenen Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Bearbeiter der Zeitschriftenschau gern berücksichtigt<sup>1</sup>.

## Verzeichnis der laufend aufgenommenen Zeitschriften,

alphabetisch nach ihren Signaturen.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 4, m. 2 = jährlich 4, monatlich 2 Hefte usw., Zf. = Zeitschrift, Msf. = Monatschrift, Ztg. = Zeitung.

<b>A</b>	Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslovakische Republik. Prag I, Auftaktverlag. m.	<b>DB</b>	Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt d. Deutschen Bühnenvereins. Berlin, Desterheld.
<b>AfM</b>	Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig, Kistner & Siegel. j. 4.	<b>DIZ</b>	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30. m. 2.
<b>AMZ</b>	Allgemeine Musik-Zeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. Hrsg. P. Schwers, Berlin-Schöneberg, Innsbruckerstr. 24.	<b>DK</b> ✓	Deutsche Kunstschau. Halbmonatsschrift für das gesamte Kunstleben Deutschlands. Offenbach, André.
<b>BB</b>	Bayerischer Blätter. Deutsche Zf. im Geiste N. Wagners hrsg. v. H. v. Wolzogen. Bayreuth. Leipzig, Breitkopf & Härtel.	<b>DMMZ</b>	Deutsche Militär-Musikerzeitung. Blätter für deutsche Instrumentalmusik. Berlin, Parrhysius. w.
<b>BP</b> ✓	Blätter der Philharmonie. Berlin W 50, Speier & Co.	<b>DMZ</b>	Deutsche Musikerzeitung. Zf. für die Interessen der Musiker und des musikal. Verkehrs. Amtsblatt des deutschen Musiker-Verbandes. Berlin SW 11. w.
<b>BIS</b>	Blätter der Staatsoper. Hrsg. v. J. Rapp. Berlin, Schuster & Coeffler. m.	<b>DR</b>	Deutsche Rundschau. Berlin, Paetel. m.
<b>Che</b>	The Chesterian, ed. by G. Jean-Aubry. New Series. London, Chester. m.	<b>DTZ</b>	Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Amtliches Blatt des Reichs-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer. Berlin W, Zietenstraße 27. m.
<b>ChL</b>	Der Chorleiter. Zf. für die Reform der Vokalmusik ... Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.	<b>DV</b>	Das deutsche Volkslied. Zf. für seine Kenntnis u. Pflege. Wien, Lustbadgasse 7/14. j. 5.
<b>DAS</b>	Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Organ d. Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Berlin NO 55. m.		

<sup>1</sup> Zuschriften und Zusendungen sind zu richten an Dr. G. Beckmann, Berlin-Halensee, Lügenstraße 5.

- DVo** Deutsches Volkstum. Ms. für das deutsche Geistesleben. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. m.
- EMZ** Evangel. Musikzeitung. Zs. für christl. Instrumental- und Vokalmusik in Vereinen, Kirche, Schule u. Haus. Zürich-Adliswil. m.
- GBI** Gregoriusblatt. Organ für kath. Kirchenmusik. Düsseldorf, Schwann. m.
- Geg** Die Gegenwart. Zs. für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst. Berlin W, Bülowstraße 56. m.
- Gf** Der Gitarrenfreund. Ms. zur Pflege des Gitarre- und Lautenspiels und der Hausmusik. München, Sendlingerstr. 75. m.
- HfS** Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zs. zur Hebung und Pflege des Schulsanges. Essen, Baderstr.
- Ho** Hochland. Ms. f. alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst. München, KdSel.
- KiM** Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband ev. Kirchenmusiker i. Preußen. Langensalza, Beyer & Söhne. m.
- KW** Kunstwart und Kulturwart. Ms. für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten. München, Callwey. m.
- M** Le Ménestrel. Musique et Théâtres. Dir.: J. Heugel. Paris, Rue de Vivienne. m.
- MD** Musica Divina. Vierteljahrschrift für Kirchenmusik. Hrsg. von der Schola Austriaca, Wien I, Karlsplatz 6.
- MdA** Musikblätter des Anbruch. Monatschrift für moderne Musik. Geleitet von Dr. P. Stefan. Wien I, Karlsplatz 6.
- MdS** Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Ms. für Zither, Streichmelodion- u. Lautenspiel. Rhöndorf a. Rh. m.
- Merz** Die Musikerziehung. Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Dortmund, Lindemannstraße 16. m.
- MfA** Musik für Alle. Berlin, Ullstein.
- MG** Die Musikantengilde. Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend. Hrsg. von F. Idde. Wolfenbüttel, Zwölfer. j. 8.
- MI** Musik-Industrie. Musik-Instrumenten-Markt. Berlin S, Wedekind. m. 2.
- MIZ** Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigebblatt für Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel und -Export. Berlin, Potsdamerstr. 80 A. m. 2.
- Mk** Die Musik. Ms. Hrsg. v. Bernh. Schuster. Stuttgart-Berlin-Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt (ver. in. mit Schuster & Loeffler).
- ML** Music & Letters. A Quarterly Publication. London, 22, Essex Street.
- MMR** Monthly Musical Record. London, Augener.
- MO** Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale. Milano, Via Berchet. m.
- MQ** The Musical Quarterly. D. G. Conner, Editor. New York, Schirmer.
- MSfG** Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. m.
- MT** The Musical Times and singing-class circular. London, Novello & Co. m.
- Mw** Die Musikwelt. Monatshefte für Oper u. Konzert. Hamburg, Böhme.
- NMZ** Neue Musik-Zeitung. Halbmonatsschrift mit Musikbeilagen. Stuttgart, Grüniger.
- NR** Die neue Rundschau. Berlin, S. Fischer. m.
- NW** Der neue Weg. Amtl. Ztg. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Berlin SO, Neanderstr. 4.
- NZ** Die Neue Zeit. The New Times. Wochenschrift für Politik, Kunst und Literatur. Chicago Ill.
- O** Organum. Ms. des Akad. Vereins Organum. Kiel, Hohenbergstr. 7. m.
- Or** Das Orchester. Amtl. Blatt des Reichsverbandes deutscher Orchester. Berlin W, Zietenstr. 27. m.
- P** Il Pianoforte. Rivista die coltura musicale. Torino, Via S. Tommaso 29. m.
- PT** Pust und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten. Wien-New York, Universal-Edition. m.
- RM** La Revue Musicale. Paris, 3, rue de Grenelle. j. 11.
- RMI** Rivista Musicale Italiana. Torino, 3, Via Alberto. j. 4.
- RMZ** Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. für Musik. Köln, Kaslianenallee 20. m. 2.
- S** Signale für die musikalische Welt. Berlin S, Hasenheide 54. m.
- Sb** The Sackbut. Edited by Ursula Greville. London.
- SBeK** Schlesisches Blatt für evangel. Kirchenmusik. Verlag: Vorstand des evangel. Kirchenmusikvereins in Schlessen. m.
- Sc** Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin, F. A. Günther. m.
- SG** Sänger-Gruß. Ms. des christl. Sängerbundes deutscher Zunge. Stuttgart, Senefelderstr. 109.
- SMpB** Schweizerische Musikpädagog. Blätter. Offizielles Organ des Schweizer Musikpädagog. Verbandes. Zürich, Hug & Co. m. 2.
- SMZ** Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Organ des Eidgenöss. Sängervereins. Zürich, Gebr. Hug & Co. j. 30.
- SSZ** Süddeutsche Sänger-Zeitung. Organ z. Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde und Gesangvereine Süddeutschlands. Heidelberg, Hochstein. m.
- Sti** Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- u. Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Berlin, Teowitzsch & Sohn. m.
- STM** Svensk Tidskrift för Musikforskning utgiven av T. Norlind. Stockholm, Marcus. j. 4.
- T** Der Tärmer. Ms. für Gemüt und Geist. Hrsg.: F. Lienhard. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. m.
- To** Die Tonkunst. Deutsche Sängertg. Illustr. Zs. f. Männergesangvereine, gemischte Chöre. Berlin, Jancke. m. 3.
- TVN** Tijdskrift d. Vereeniging vor

- UNM** Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam, Alsbach.
- UNM** UrNtidens Musikliv. Red. T. Norlind, Stockholm, St. Paulsgatan 27. m.
- VKM** Velhagen u. Klafings Monatshefte... Berlin.
- W** Die Weltbühne. Der Schaubühne... Jahr. Wochenschrift f. Politik, Kunst, Wirtschaft. Charlottenburg. w.
- Wä** Der Wächter. Mf. für alle Zweige der Kultur. München, Pareus & Co.
- WM** Westermanns Monatshefte. Illustr. Jf. fürs deutsche Haus. Braunschweig, Westermann. m.
- Zek** Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik. Vereinigung der Mf.: „Kirchenmusikal. Blätter“ und „Siona“. Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.

**A**

- Aber, Adolf, f. Kammermusik, Klavier, Kreisshmar, Musik, Musikfeste, Scherchen, Strauß.
- Abert, Hermann. — (f. Breitkopf & Härtel, Gluck, Kreisshmar, Mozart, Musik). — (Mosser), Mk 16, 4.
- Abraham, Gerald E. H., f. Berlioz.
- Adler, Guido, f. Denkmäler.
- Aesthetik. — (f. a. Musiktheorie). — La musique et sa valeur d'expression humaine (Gillet), M 85, 34 ff. — La forme classique, ou de «musique pure», peut-elle se plier à l'expression d'un sujet bien déterminé? (Griveau), RMI 30, 4. — Musikal. Elementargefühle u. harmonische Gegenständlichkeit (Heinrich), ZfAe 17, 2 — Emotion (Howes), ML 5, 1. — Die Hypnose der Musik (Schmidt), AMZ 51, 9. — The unexpected in music (Smith), MT 64, 966.
- Ausfall. — (f. a. Hören, Ton). — Grundlegendes zur Lehre von den Stimmungen (Dahlke), HfS 18, 6 ff. — A colossal experiment in «Just Intonation» [Telharmonium] (Pierce), MQ 10, 3. — Gli armonici ed i rapporti delle note della scala del nostro sistema musicale (Setti), RM 30, 3.
- d'Albert, Eugen. — (f. a. Oper) — (Bienenfeld), Mda 6, 4. — (Segniß), AMZ 51, 15. — Das Opernschaffen (Merbach), AMZ 50, 36/37 f. — d'A. als Klavierkünstler und Klavierkomponist (Philipp), Mw 4, 3.
- Alberti-Madanowicz, Editha, f. Lied.
- Alcock, W. G., f. Bridge.
- Alber, Oskar, f. Tobler.
- Alfano, Franco, f. Oper.
- Allan, C. W., The piano works of A. (Bellamann), MQ 10, 2.
- Altmann, Heinrich f. Oper, Wagner.
- Altmann, Wilhelm, f. Besprechungen, Wittner, Brahms, Kreisshmar, Musikbibliotheken, Schumann, Wagner.
- Amato, Pasquale. — BIS 4, 4.
- Anders, Erich, f. Klavier.
- André, Johann Anton, f. a. Mozart.
- André, Volkmar, f. Oper.
- Angelis, Alberto de, f. Leoncavallo.
- d'Annunzio, Gabriele, and the italian opera-composers (Gatti), MQ 10, 2.
- Anrep-Nordin, Birger, f. Kraus.

- ZfAe** Zeitschrift für Ästhetik u. ängem. Kunstwissenschaft. Stuttgart, Ente j. 4.
- ZfI** Zeitschrift für Instrumentenbau. Offizielles Organ der Berufsgenossenschaft der Musikinstrumenten-Industrie. Leipzig, Thomasfirchhof 16. m. 2.
- ZfK** Jf. f. Kirchenmusik. 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, 5, Laurengasse Nr. 4. j. 8.
- ZM** Zeitschrift für Musik. Kampfblatt für deutsche Musik u. Musikpflege. Leipzig, Seeburgstr. 100. m.

- Anfermet, E., f. Musikfeste.
- Antcliffe, Herbert, f. Klavier, Scriabin.
- Anthou, W., f. Gesang.
- Anton, Karl, f. Bach.
- Anzoleti, Marco, f. Galignani.
- Arend, Max, f. Gluck.
- d'Arguto, Hofeberry, (f. a. Gesang) — (Jarik), ChL 5, 6.
- Arberg, Hjalmar, f. Besprechungen.
- Armstrong, Thomas, f. Musik.
- Arnim, Bettina v., — (f. a. Schumann). — to J. Joachim, MMR 54, 639.
- Arnstadt, f. Bach.
- Atonalität. — (f. a. Musik, Oper, Strauß, Tonalität). — Atonale Musik (Hauer), Mk 16, 2. — Polytonie et Atonie (de Lioncourt), SMPB 13, 7. — Atonale Geschichtsklitterung [zu Becker: Neue Musik] (Mosser), AMZ 50, 44/45.
- Auer, Max, f. Bruckner.
- Auriol, George, f. Satie.
- Ausstellungen. — The exhibition of the Royal Academy of Arts, (Froggat), MT, 64, 977.
- Austin, Cecil, f. Kino.

**B**

- Bach, Joh. Seb. — (f. a. Musikfeste — (Anton), Deutscher Pfeiler, Stuttgart 2, 9. — The pianistic interpretation of B.'s music (Cellier), MT 65, 974. — Wie spielen wir Bach? (Grünst), SMZ 64, 12. — Zum Vortrag B.'scher Klavierwerke (Hasse), NMZ 45, 7. — Die „Bache“ in Arnstadt (Heimann), NMZ 45, 7. — B. in Arnstadt (Heimann), ZeK 2, 6. — Über den Vortrag B.'scher Orgelwerke (Keller), NMZ 45, 7. — Über ein Motiv [Das „Das Gottesohn-Motiv“] von B. (Kugler), SMP 12, 24. — B. u. Couperin (Maedel), NMZ 45, 3. — Bemerkungen zu B.'s vokaler Ornamentik (Mosser), NMZ 45, 7. — B. u. sein Leipziger Wirkungskreis (Schering), ZM 91, 1. — Studie über die dreistimmige Fmoll-Invention (Schindler), SMPB 13, 14. — Le mysticisme de la Passion selon Matthieu (Schneider), M 86, 26 f. — B.-Hausmusik (Wallenberg), MG 1, 8. — Zur Frage der Quinbeantwortung bei B. (Zulauf), ZfM 6, 2.
- Bach, Wilh. Friedr., Eine Ehrenrettung (Voll), ChL 5, 1/3.

Bacher Otto, f. Frankfurt, Scherch. n.  
 Bachmann, Franz, f. Kirchenmusik.  
 Baer, Hans, f. Konzert.  
 Bagier, Guido, f. Meger.  
 Baines, William. — MT 65, 977.  
 Baker, J. Percy, f. Musikvereinigungen.  
 Balafireff, M., et l'école nationale Russe (de Schloezer), RM 4, 10.  
 Ballett. — (f. a. Bühne, Mollarmé). — The revival of the B. (Hadland), MMR 54, 637. — Die Wiener Ballet-Pantomime im 18. Jhd. und Gluck's Don Juan (Haas), Studien zur Musikwissenschaft, Wien 10, 1923.  
 Balthasar, Karl, f. Kirchenmusik.  
 Band, Erich, f. Weber.  
 Bannard, Yorke, f. Musikkritik.  
 Barrès, Maurice, et l'émotion musicale (Coeuroy), RM 5, 3.  
 Barth, Richard. — (Birt), AMZ, 51, 2.  
 Bartók, Bela. — B.'s »Duke Blue Beard's Castle« (Calvocoressi), MMR 54, 638. — B. and the Graphic Current in music (Saminsky), MQ 10, 3.  
 Bas, Giulio, f. Besprechungen.  
 Bassermann, Hans, f. Besprechungen.  
 Battistini, Maria. — UNM 4, 10. — (Bitola), Mw 4, 1.  
 Bauer, Marion, f. Jazz-Band.  
 Baugnern, Waldemar v., (f. a. Oper). — (Keller), AMZ 50, 46/47. — v. B.'s „hohes Lied vom Leben und Sterben“. Erstaufführung in Berlin (Pringsheim), AMZ 51, 10.  
 Bayreuth, f. Wagner.  
 Bechert, Paul, f. Strauß.  
 Bechler, Leo, f. Musiker.  
 Beding, Gustav, f. Besprechungen, Musikunterricht.  
 Beethoven, L. v., Deux lettres de B. (Chantavoine), M 86, 13. — B.'s Konversationshefte (Friedenthal), NZ 6, 1. — B. and his visitors (Friedman), MMR 54, 639. — Die Führung der melodischen Linie in B.'s C-moll-Sinfonie (Göhler), ZfM 91, 2. — Gedekrede (Gutmann), DAS 25, 5. — Schicksale der Festmesse B.'s (Grunsky), SMZ 63, 26. — „Fidelio“-Aufführungen und dritte „Leonoren“-Ouverture (Hartmann), AMZ 51, 31/32. — Ein Brief B.'s (Hägig), ZfM 6, 4/5. — The »Eroica« symphony (Mendl), MT 65, 972. — Ett B.-brev i svensk ägo (Nabe), STM 5, 2. — If B. had written »Faust« (Thompson), MQ 10, 1. — B.'s Grobheit (Unger), DMZ 55, 15f. — Ein B.-Gedenktag: Der 7. Mai 1824 (Unger), DMZ 55, 19ff. — Zwei neue B.-Briefe (Unger), Mk 16, 1. — Die Geburt der musikal. Idee bei B. (Wepfer), Mk 16, 3. — Zur Hundertjahrfeier der Neunten Symphonie: (Bouyer) M 86, 23f. u. (Chiareghin), MO 6, 7 u. (Göbe), Allgemeine Ztg., München 7. 5. 1924 u. (v. Klenau), PT 1, 4 u. (Koll) Berliner Börsenzeitung 4. 6. 1924 u. (Unger), Münchener Neueste Nachrichten 7. 5. 1924 u. (Werner), Hannoverscher Kurier 7. 5. 1924.  
 Begabung. — Über die Erkenntnis der musikalischen B. (Kuhn), DTZ 21, 378.  
 Bekker, Paul, f. Hanslick, Krenel, Musik, Offenbach, Oper, Schreker, Strauß, Wagner.  
 Beliaeff, B., f. Musik.

Bella, Johann Leopold. — (Burmaj), S 82, 7.  
 Bellamann, H. H., f. Alkan.  
 Belvianes, Marcel, f. Wagner.  
 Bender, Paul, f. Gesang.  
 Bennedit, Frank, f. Eis, Musikwissenschaft.  
 Berg, Albin. — Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck“ (Berg), Mk 16, 8. — B.'s „Wozzeck“ (Klein), MDA 5, 8. — B.'s „Wozzeck“. Eine neuartige Oper (Piff), A 4, 1.  
 Berger, Francesco, f. Klavier, Musik, Pausen, Titel, Triangel.  
 Bergh, Rudolph. — (Holle), RMZ 25, 1/2.  
 Berlin. — Die Eröffnung der Oper am Königsplatz [„Kroll“] (Chop), S 82, 2. — Die Zukunft der Berliner Staatsoper (Chop), S 81, 37. — Von den Anfängen der Singakademie (Herrich), CHL 5, 7. — Die Berliner Oper im Wandel der Zeiten (Kapp), BIS 4, 3. — Das „Kroll“-Haus . . . (Kaufmann, Linnebach), BIS 4, 3. — Zur Geschichte der Berliner Stadtpfeiferei (Martell), MI 6, 7ff. — Die Singakademie vor 100 Jahren (Schade), Wost. Ztg. Berlin 5. 12. 1923. — Berliner Opernkrisen (Schliepe), DK 1, 13/14. — Berlin's Neue Volksoper (Schwers), AMZ 51, 1. — Berliner Musik (Weißmann), MDA 6, 3.  
 Berlioz, H., The influence of Berlioz on R. Wagner (Abraham), ML 5, 3.  
 Berners, Lord, and opera (Evans), MT 64, 966.  
 Bernoulli, E., f. Krebschmar.  
 Besprechungen. — (f. a. Meger, Stil). — Über: Handbuch der Musikliteratur (Unger), Mk 16, 6. — Angeloni: Il Lutaio (Torri) RMI 31, 1. — Auer: Bruckner (Edmann), MD 11, 3 u. (Singer), Mk 16, 1 u. (Ursprung), ZfM 6, 9. — Bas: Trattato d'Armonia (Bas), MO 6, 6. — Beethoven's Konversationshefte hrsg. v. W. Nohl (Unger), ZfM 6, 4/5. — Bekker: „Neue Musik.“ Schriften Bd. 3 (Schnoor), Mk 16, 7. — Bie: Rätsel der Musik (Moos), ZfM 5, 11. — Büden: München als Musikstadt (Ballner), ZfM 6, 6. — Calvocoressi: The principles and methods of musical criticism (H. G.), MT 65, 972. — Casella: The evolution of music (H. G.), MT 62, 977. — Dahms: Die Offenbarung der Musik (Einstein), ZfM 6, 7 u. Die Musik des Südens (Tessmer), Mk 16, 6. — Denkmäler d. L. i. S. Monteverdi: Il ritorno di Ulisse (Meyer), ZfM 6, 4/5. — Denkschrift über d. gesamte Musikpflege in Schule u. Volk (Zuschneid) Mk 16, 11. — Engländer: J. G. Naumann (Norlind), STM 5, 1. — Fabian: Debussy P 4, 7/8. — Fleischer: Die germanischen Neumen (Eckmann), MMR 54, 640 u. (Moser), Mk 16, 5. — Fleisch: Die Kunst des Violinspiels (Altman), Mk 16, 11 u. AMZ 51, 1 u. (Bassermann) RMZ 25, 23/24 u. (Chop), S 81, 51/52 u. (Jahn), DMZ 55, 12 u. (Küchler), SMZ 64, 2f. — Friedlaender: Brahms' Lieder (Werner), ZfM 5, 11. — Giesler: Nietzsche und Wagner (Golther), Mk 16, 10. — Haffe: Peter Cornelius (Einstein), ZfM 6, 1. — Haeker u. Ziehen: Verebung der musikal. Begabung (Mayer), ZfM 6, 4/5. — Hauer: „Vom Wesen des Musikalischen“ u. „Deutung des Melos“ (Jennitz), Mk 16, 7. — Hoeg:



La théorie de la Musique Byzantine (Wellesz), ZfM 6, 4/5. — Huber: Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive (Wies), ZfM 6, 8. — Jepsen: Palestrinastil (Drel), ZfM 6, 8. — Jstel: Die moderne Oper. 2. Aufl. (Lach), ZfM 5, 11. — Kroll: E. T. A. Hoffmann (Beding), ZfM 6, 8. — Kurth: Romantische Harmonik (Lorenz), Mk 16, 4. — Lange: Wagner u. Leipzig (Kapp), Mk 16, 1. — La Laurencie: L'école française de violon de Lully à Viotti (Torri), RMI 31, 1. — Leichtenritt: Händel (Mosser), Mk 16, 9. — Luther: Werke, 35. Lieder und Gedichte (Eichhoff), ZfM 6, 4/5. — Marsop: Zur Sozialisierung der Musik (Rychnowsky), Mk 16, 4. — Wies: Stilmomente im Brahms'schen Lied (Wüden), ZfM 5, 11. — Moos: Philosophie der Musik. 2. Aufl. (Cahn-Spener), AfM 6, 1 u. (Steiniger), ZM 90, 15/16. — Morris: Contrapuntal technique in the 16th Century P 4, 11. — Moser: Musikal. Wörterbuch (Einstein), ZfM 6, 4/5. — Moser: Technik der deutschen Gesangskunst (Janetschek), A 4, 4/5. — Moser: Geschichte der deutschen Musik Bd. 2, 1 (Kahl), Mk 16, 7 u. (Pringsheim), AMZ 50, 48/49 u. (Steglich), ZM 90, 17. — Moser: Geschichte des Violinspiels (H. W.), SMPB 13, 9 u. (Pringsheim), AMZ 51, 19. — Konstanze Mozart: Briefe ... 1782—1842 (Perl), Mk 16, 4. — Mozart, Leop.: Notenbuch hrsg. v. Albert (Heuß), ZfM 6, 2. — Nejedly: Smetana (Rychnowsky), A 4, 2. — Panizzardi: Wagner in Italia (Stuben-voll), Mk 10, 16. — Petersen: Das Schicksal der Musik ... (Moos), Mk 16, 2. — Pochon: Méthode de Quatuor à cordes (Fornerod), SMPB 13, 14. — Pole: Philosophy of music MT 65, 975. — Pompeati: A. Boito (Pastore), RMI 31, 2/3. — Prunières: Monteverdi (Pirro), RM 5, 8. — Riesemann: Monographien zur russischen Musik (Ursprung), ZM 90, 15/16. — Rychnowsky: Smetana (Petschnig), Mk 16, 8. — Sachs: Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatl. Hochschule f. Musik zu Berlin (Kinsky), ZfM 6, 9. — Sachs: Die Musikinstrumente des alten Ägyptens (Norlind), STM 6, 1. — Sammelbände f. vergl. Musikwissenschaft I (Pringsheim), AMZ 50, 42/43. — Sauerlandt: Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei (Geiringer) ZfM 6, 4/5. — Schäffe: Hanslick u. die Musikästhetik (Moos), ZfM 5, 11. — Schilder: Esrjabin (Riesemann) A 3, 11/12. — Schmid-Kayser: Der Kunstgesang (Alberg), Mk 16, 7. — Schneider: Offenbach (P. de L.), M 85, 31. — Schumann: Monozentrisch (Schrey), NMZ 45, 8. — Schurig: W. A. Mozart, Bd. 2 (Einstein), ZfM 5, 11. — Schwartz: Die natürliche Gesangs-Technik (Somigli), RMI 31, 1. — Singer: Bruckners Chormusik (Decker), Mk 16, 8. — Smijers: Luython als Motettenkomponist (Einstein), ZfM 6, 4/5. — Das Taghorn hrsg. von Mottauscher und Paumgartner (Nietsch), ZfM 6, 7. — Loch: Melodielehre (Herrried), AMZ 51, 11. — Varielli: Materia e forme della musica (Fara), RMI 31, 2/3. —

Wiking: Musikunterricht und musikkultur (Norlind), STM 6, 1. — Wagner: „Mein Leben“ ... v. W. Altmann (Goltzer), Mk 16, 7. — Walker: History of music in England. 1907 (Hull), MMR 54, 643. — Walters-hausen: Orypheus u. Eurydike v. Glück (Werner), ZfM 6, 6. — Weingartner: Lebens-erinnerungen (Einstein), ZfM 5, 11. — West-erby: History of Pianoforte music (E. M. C.), MT 65, 975. — Wolff-Petersen: Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart (Steglich), ZM 91, 2 u. (Erpf), NMZ 45, 1.

Wesell, f. Form, Kiel  
 Wie, Oscar, f. Janacek, Musikkritik, Musforgesg, Schreker, Theater.  
 Wie, Oscar. (Visling), Acht-Uhr-Abendblatt, Berlin 1924, 33. — (Weißmann), MDA 6, 3.

Wiehle, Herbert, f. Schale.  
 Wiehle, Johannes, f. Glocken.  
 Wjelschew, W., f. Esrjabin.  
 Wienenfeld, Elsa, f. d'Albert.  
 Bild. — Painted music (Brent-Smith), MT 63, 957. — f. a. Totentanz.  
 Binns, Richard, f. Boughton, Brahms.  
 Birgfeld, Rudolf, f. Niemann, Oper.  
 Birt, Th., f. Barth.  
 Bismarck, Otto v., u. die Musik (Witt), ZM 90, 13/14.  
 Bittner, Julius. — (f. a. Oper). — (Altmann), Rheinisch-Westfäl. Ztg. 6. 4. 1924 u. Mw 4, 2. — (Hoffmann), MDA 6, 4. — (Renfer), Mk 16, 7. — „Das Rosengärtlein“ (Haas), MDA 6, 6. — B. 5 Lieder (Haas), NMZ 45, 1. — Bizet, Georges. — B.-opportunist or innovator? (Klein), ML 5, 3.  
 Blandford, W. F. H., f. Horn.  
 Blessinger, Karl, f. Stil.  
 Bloch, Ernest. — (Luzzi), P 4, 7/8.  
 Bloch, Karl, f. Braunschweig.  
 Blümmel, Emil Karl, f. Mozart, Staufer.  
 Blüthner, Julius, (Chop), S 82, 13.  
 Böhm, Carl, f. Glocken, Wolfmann.  
 Böttcher, Georg, f. Musikunterricht.  
 Bohnen, Michael. — (Visling), Mk 16, 7.  
 Boito, Arrigo. — (f. a. Oper) — (Pizzeti), MO 6, 4/5. — »Nerone« al Teatro alla Scala. MO 6, 4/5. — Il »Nerone«. Concezione e il poema: (Giani), musica: (Brosa), RMI 31, 2/3. — Note per una bibliografia delle opere di B. ... (Cesari), MO 6, 4/5. — Pensieri critici giovanili di B., con introduz. di (Cesari), RMI 31, 2/3. — B., librettista verdiano (Mantovani), MO 6, 3. — B.: l'artista (Pagano), RMI 31, 2/3. — (Pompeati), P 5, 5.  
 Bolle, Henri J., f. Meyer de Schauensee.  
 Bolt, R. Friz, f. Bach.  
 Bopp, A., f. Kocher.  
 Borodin, A. — Drei Profile: Borodin — Musforgesg — Rimsky-Korsakow (Simon), DK 1, 4.  
 Borren, Ch. van den, f. Galuppi, Rom, Konrad.  
 Bortkiewicz, Sergei. — (Hofer), Mw 3, 11.  
 Bory, R., f. Liszt.  
 Boucher, Maurice, f. Nopark.  
 Boughton, Rutland. — (f. a. Musik). — „Alkestis“ (Binns), MT 65, 973.  
 Bouyer, Raymond, f. Beethoven.  
 Bowen, York, f. Klavier.

Boyer, Ferdinand, f. Ursins.  
 Brache, Kurt, f. Gesang.  
 Brahms, Joh. — (f. a. Debussy, Musiker). — Der 16. Band des Briefwechsels (Altmann), AMZ 50, 34/35. — B.: some thoughts towards a re-valuation (Winns), MT 65, 977. — Die Tonmalerei in den B.schen Werken (Mies), Mk 16, 3.  
 Brandenburg, Hans, f. Bruckner.  
 Braudo, Eugen, f. Wagner.  
 Braunschweig, — Die Spielzeit 1923/24 des Ver. Landestheaters u. Pohligs Abschied (Bloek), S 82, 30.  
 Breitkopf & Härtel. — Jahrbuch auf 1924. Darin Aufsätze von: (Vollmann, Albert, Hüb, Busoni, v. Hase).  
 Brent-Smith, Alex., f. Bild.  
 Brian, Havergal, f. Delius, Elgar.  
 Brice, Georges, f. Gesang.  
 Bridge, John Frederick. — (Alcock), MT 65, 974.  
 Brinkmann, Friedrich, f. Oper.  
 Brod, Max, f. Janáček.  
 Brodersen, Wiggo. — (Janetschek), To 27, 23.  
 Brodin, Gereon, f. Kammermusik.  
 Broeske-Schoen, Max, f. Klavier, Strauß.  
 Bruckner, Anton. — (f. a. Pföhner). — (Hirschberg), MfA 18, 203. — (Loerke), W 20, 25. — Ein todes Denkmal für B. [Die Orgel von St. Florian] (Auer), MD 12, 2. — Ehrung B.s (Brandenburg), Münchener Neueste Nachrichten 21. 7. 1923. — B. auf dem Theater (Dieffenweg), AMZ 50, 38/39. — Die Originalpartitur von B.s Messe in f-moll (Haas), A 4, 4/5.  
 Brückner, Karl, f. Violine.  
 Brunel, Raoul, f. Oper, Vortrag.  
 Bruns, Paul, f. Gesang.  
 Brusa, Filippo, f. Boito, Pizzetti.  
 Bücherbesprechungen, f. Besprechungen.  
 Büden, Ernst, f. Besprechungen, Stil, Strauß.  
 Bühne. — The relation of music and the stage (Misque), MMR 54, 642. — Der neue Bühnenstil (Oper, Ballett, Pantomime), (Rosenzweig), A 4, 6. — Puffionsbühne u. Idealbühne (v. Wolzogen), NMZ 44, 18.  
 Buef, J., f. München, Segovia, Tarrega.  
 Bülow, Hans v. — (f. a. Strauß). — (Ertel), BP 1, 13. — (Gräner), DMZ 55, 27. — Zwei ungedruckte Briefe, BP 1, 13. — Eine Erinnerung an B. u. Wagner (J. M. B.), Hannoverischer Kurier 20. 7. 1923. — Wie B. sein Denkmal erhielt (Marzop), Münchener Neueste Nachrichten 11. 2. 1924. — Erinnerungen an B. (Müller), BP 1, 13.  
 Büßer, Henry, f. Delibes, Reger.  
 Bären, Axel, UNM 4, 12.  
 Burkard, Heinrich, f. Kreuzer.  
 Burkhart, Max, f. Farbe.  
 Burma, Ranko, f. Bella.  
 Busch, Frig. — (f. a. Schubert). — (Zeffmer), Mk 16, 7.  
 Busoni, Ferruccio. — (f. a. Breitkopf & Härtel, Lijst). — P 5, 8/9. — (Salomon), Mw 4, 8. — (Schwers), AMZ 51, 31/32. — (Simon), UNM 5, 4.  
 Byl, Edgar, f. Mahler.  
 Byrd, William. — MT 64, 966. — (Grew), MT 63, 956. — (Ricci), RMI 31, 1.

## C

Cadenz. — Gegen die Bravour-C. im Konzert! (Hartmann), DTZ 22, 383.  
 Cahn-Speyer, Rudolf, f. Besprechungen, Hören, Mozart, Wagner.  
 Calvocoressi, M. D., f. Bartók, Dukas, Musik, Musikkritik, Mussorgsky, Pijsper, Programmmusik, Stassof.  
 Cametti, Alberto, f. Costanzi, Palestrina.  
 Capanna, un jongleur du XX<sup>e</sup> siècle RM 5, 9.  
 Capell, Richard, f. Oper.  
 Caruso, Enrico. — The curves of Caruso (Scripture), MT 65, 976.  
 Casella, Alfredo, f. Musik.  
 Catalani, Angelica. — (Radicciotti), P 5, 3.  
 Cattaneo, Federico, f. Strauß.  
 Chabrier, A. E. — (Willy), RM 5, 8.  
 Chadwick, George W. — (Engel), MQ 10, 3.  
 Chamberlain, Houston Stewart, u. Kant. (Kod), ZM 91, 4.  
 Chantavoine, Jean, f. Beethoven, Meyer, Rossard.  
 Chelsey, John, f. Musik.  
 Cherbulez, M. E., f. Musik.  
 Cherubini, Luigi. — Ch. u. wir (Schemann), DK 1, 2. — Ch.s Oper „Elisa“ (Schemann), SMZ 64, 7f. — un unimaginative man (Smith), ML 5, 3.  
 Chevalley, Heinrich, f. Oper, Strauß, Wagner.  
 Chierighin, Salvino, f. Beethoven, Pergolesi.  
 Chop, Max, f. Berlin, Besprechungen, Blättner, Musikkritik, Niemann, Oper, Radio, Rinkenß, Sojiales, Strauß.  
 Chopin, Frédéric. — (f. a. Klavier) — A Note on Ch. (Smith), ML 5, 2.  
 Chorgesang. — (f. a. Dirigieren, Musikunterricht, Musikvereinigungen.) — Sind die Männerchöre der Entwicklung der gemischten Chöre hinderlich? To 28, 3f. — Der Chorregent als Stimmbildner (Enders), MD 11, 4. — Zur Textfrage im gemischten u. Männer-Chorwerk (Friedland), AMZ 51, 17. — Die Tätigkeit des Chorleiters (G. D. K.), ChL 5, 4. — Sängersfahrten (Guttmann), DAS 25, 3. — Sind unsere Volkchöre nicht revolutionär? (Hartmann), DAS 25, 7. — Über Vertiefung unserer Chorleistungen (Heid), DAS 25, 6. — Unsere Chorvereinigungen u. die Nachkriegszeit (Kirch), DAS 25, 3. — Agitation u. Arbeiterfängerbund (Kirch), DAS 25, 7. — Chorfonzerte im freien Kopf), DAS 25, 3. — Chorschule u. Chorschulkurse (Kopf), DAS 25, 1/2. — Die Bedeutung des Volkchöres für unsere Musikkultur in der Arbeiterbewegung (Nietner), DAS 25, 4. — Über den Wert der Chorvereine (Ochs), DAS 25, 3. — Zur Programmreform (Nein), ChL 5, 4. — Das Reinigen im Chore-(Niemann), HfS 18, 15. — Das Freiheitlied (Schilling), DAS 25, 7. — Welche Aufgaben hat die Sängerezeitung für die Entwicklung des Gesangslebens zu erfüllen? (Schlicht), To 28, 13. — Chordisziplin (Schubert), ZeK 1, 1. — Aufstellung eines Chores (Stapf), SSZ 16, 10. — Chorwerke für Lyjeen (Thomas), HfS 18, 14f.  
 Cellier, Alexander, f. Bach, Guilmant.  
 Cembalo. Klavier.  
 Cesari, G., f. Boito.  
 Cesti, P. Antonio. — (Coradini), RMI 30, 3.



**Cicognara**, Leopoldo, f. Nossini.  
**Cimbro**, Urtilio, f. Melodie, Tonalität.  
**Clayton**, Alban, f. Musikunterricht.  
**Claypole**, Arthur, f. Kontrapunkt.  
**Clementi**, Muzio. — Les Symphonies de C. (de St. Foix), RMI 31, 1.  
**Closson**, Ernest, f. Grétry.  
**Cocteau**, Jean, f. Satie, Strawinsky.  
**Coouron**, André, f. Barrès, Musik, Strawinsky, Wagner, Weber.  
**Colascione** f. Quinterne.  
**Collegium Musicum**, f. a. Musikunterricht.  
**Colles**, H. E., f. Orgel.  
**Combe**, Ed., f. Klavier.  
**Conze**, Johannes, f. Gesang.  
**Coradini**, Francesco, f. Cesti.  
**Cornelissen**, f. Musikunterricht.  
**Cornelius**, Peter. — Zwei unbekannte Briefe. Berliner Börsen-Courier 6. 10. 1923.  
**Corrodi**, Hans, f. Schoed.  
**Costanzi**, G. B., violoncellista e compositore (Cametti), MO 6, 1f.  
**Cotton**, George M., f. Musiktitel.  
**Couperin**, François. — (f. a. Bach, Strauß) — Les Couperin (Gagnebin), SMPB 13, 8ff.  
**Courville**, Xavier de, f. Wagner.  
**Crappius**, Andreas. Ein Beitrag zur hannoverschen Kantorengeschichte (Werner), AfM 5, 3.  
**Crome**, Fritz, f. Kopenhagen.  
**Curjel**, Hans, f. Musik.  
**Curzon**, H. de, f. Lehmann, Paris, Biotti.  
**Czarniawski**, E. — E. s. II. Sinfonie (Junk), RMZ 25, 21/22.

D

**Dahlke**, Ernst, f. Musik, Smetana.  
**Dahms**, Walter, f. Schenker.  
**Darmstadt**. — Der Zusammenbruch des hessischen Landes-theaters (Kossen), S 82, 20.  
**Dauriac**, Lionel, f. Musik.  
**David**, Ferdinand, f. Mendelssohn.  
**Dayard-Lenoir**, E., f. Gesang.  
**Debussy**, Cl. — D. as critic (Palache), MQ 10, 3. — D. and Brahms (de Ternant), MT 64, 977.  
**Deesey**, Ernst, f. Besprechungen, Krauß, Lehar, Musikunterricht, Schreker, Strauß.  
**Delibes**, Leo. — Les ballets de D. (Wasser), M 85, 38.  
**Delius**, Frederic. — „Hassan“ (Brian), MMR 54, 637.  
**Demierre**, F., f. Kirchenmusik.  
**Denkmäler**, (f. a. Neuauflagen). — D. der Tonkunst in Österreich, 30-jähriger Bestand (Aldler), Studien zur Musikwissenschaft, Wien 10, 1923.  
**Dent**, Edward J., f. Musik, Purcell.  
**Desbéri**, Etienne, f. Klavier, Orchester.  
**Deffauer**, Heinnr., f. Reger.  
**Didinson**, Alan E. F., f. Klavier.  
**Diefsterweg**, Adolf, f. Brudner, Futurismus, Musiktitel, Publikum, Reinecke.  
**Dilettant**. — Amateurs and amateurs (Parnell), MMR 54, 640.  
**Dirigieren**. — (f. a. Chorgesang). — Über das Tonangeben [bei Chorkonzerten] (A. H.), To 28, 2. — Dirigierkunst u. Magdeburger Dirigenten (Haffe), Magdeburger Zig. 27. 6. — 15. 7.

1923. — Die geistigen Komponenten des Dirigierens (Klaren), A 3, 8. — Cheironomie (Kahn), HfS 18, 16. — The conductor: his uses and his abuses (Salmon), MT 65, 971. — Kapellmeisterei (Schlesinger), W 20, 22. — The conductor and his fore-runners (Wallace), MT 64, 967. — Conductors and conducting (Wallace), MT 65, 977ff.  
**De Dominicis**, Giulia, f. Rom.  
**Donaueshingen** f. Kreuzer, Musikfeste.  
**Donizetti**, G. — „Die Nachtglocke“ in Breslau (Niefensfeld), S 81, 43.  
**Dormoy**, Marie, f. Michel-Ange.  
**Douël**, Martial, f. Schubert.  
**Dowland**, John, f. Noten.  
**Draefsele**, Felix, f. Nitsch.  
**Droop**, Fritz, f. Oper.  
**Drozdov**, A., f. Form.  
**Dryden**, John, and the beginnings of opera in England (Mart), ML 5, 3.  
**Dubousson**, A., f. Wagner.  
**Dukas**, Paul. — (f. a. Wagner). — „Ariane et Barbe-Bleue“ (Calvocoressi), MMR 54, 637.  
**Dvorák**, Anton. — D. u. die böhmische Musik (Chop), S 82, 21.  
**Dygon**, John. — (Flood), MT 63, 951.

E

**Ebel**, Arnold, f. Musikfeste, Biardot-Garcia, Volksmusik.  
**Ebert**, Kurt, f. Schreker.  
**Ebelmann**, Jean-Frédéric (de Saint-Foix), RM 5, 8.  
**Edmonds**, Paul, f. Musik.  
**Edwards**, Richard. — (Flood), MT 65, 973.  
**Eichhoff**, Paul, f. Besprechungen.  
**Einstein**, Alfred, f. Besprechungen, Mozart, Musik, Virtuosen.  
**Eik**, Carl. — (Benedict), NMZ 45, 5.  
**Ehrmann**, Richard, f. Noten.  
**Elgar**, Edward. — E. s. new appointment (Brian), MMR 54, 642. — E. in perspective (Parnell), MMR 54, 641.  
**Elshafer**, Ernst G., f. Musikfeste.  
**Elser**, Joseph, f. Oper.  
**Enderé**, Hans, f. Chorgesang.  
**Engel**, Carl, f. Chadwick.  
**Engelbrecht**, Kurt, f. Musik, Musikfeste.  
**Engelmann**, M., f. Glocken.  
**Engländer**, Richard, f. Oper.  
**Entspannung**, Die, in der instrumentalen Technik (Zahn), DMZ 55, 21.  
**Eystein**, Peter, f. Frankfurt.  
**Erb**, J. Lawrence, f. Musikunterricht.  
**Erckmann**, Fr., f. Besprechungen.  
**Ermatinger**, Eduard, f. a. Musikfeste.  
**Ernest**, Gustav, f. Klavier.  
**Eryf**, Hermann, f. Besprechungen, Musikfeste, Oper, Orgel, Welleß.  
**Ertel**, Paul, f. Böslow, Musik, Weihnachten.  
**Estrée**, Paul d', f. Musik.  
**Eulenberg**, Herbert, f. Weber.  
**Evans**, Edwin, f. Berners, Musikfeste.  
**Expressionismus**. — Eindrücke von der expressionistischen Kunst (Kuhl) DK 1, 10.

F

- Faist, Immanuel. — (Pfannenstiel), ChL 4, 17/24. — (Wezel), SG 45, 11/12.  
 Faltis, E., f. Gluck.  
 Fara, G., f. Besprechungen, Lied.  
 Farbe. — Die F. u. das moderne Orchester (Burkhardt), Or 1, 5.  
 Farnam, Lynnwood. — MT 64, 966.  
 Faustini-Fasini, E., f. Oper.  
 Felber, Erwin, f. Krenel, Krepeschmar.  
 Felber, Rudolf, f. Lied, Musikfeste, Pfifner, Schumann.  
 Ferguson, Donald L., f. Klavier.  
 Ferrara, L. E., f. Rhythmus.  
 Ferroud, P. D., f. Schmitt.  
 Fidler, Florence G., f. Orchester.  
 Fiedl, f. a. Liszt.  
 Film, f. a. Kino. — Gedanken zum Problem der Filmmusik (London), AMZ 51, 6. — Lichtspiel u. Lichtspielmusik (Marfop), Mk 16, 5.  
 Fischer, Hans, f. Hausmusik.  
 Fischer, Walter, f. Orgel.  
 Fischer, Wilhelm, f. Mozart.  
 Fladt, Wilhelm, f. Musikfeste.  
 Fleck, J. W. F., f. Oper.  
 Fleischer, Oskar, f. Musikunterricht, Neumen.  
 Flöte. — Die Geschichte der Klappe an Flöten u. Rohrblattinstrumenten bis zum Beginn des 18. Jhdts. (Halbig), AfM 6, 1. — Die vollständige Querflöte (Schwegel, Seitenpfeife) u. ihre Spielweise (Klier), DV 25, 5/6f. — Der Untergang der F. (Lichtenstein), To 28, 14. — Die F., ihr Spiel, und wie ich dazu gelangte (Schwedler), ZM 91, 2.  
 Flood, W. S. Grattan, f. Dygon, Edwards, Gwynneth, Hamte, Higgins, Pasche.  
 Fraud, Cesar. — (Grace), MT 63, 958. — (Niefner), Ho 20, 5.  
 Frankfurt. — Das Frankfurter Opernhausorchester u. seine Geschichte (Bacher), DK 1, 8/9. — Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbsts (Epstein), AfM 6, 1. — F. als Musikstadt (Holde), AMZ 51, 22/23. — Das Frankfurter Musikleben (Holde), NMZ 45, 5. — Geschichte der Musik in Frankfurt (Meyer), NMZ 45, 5.  
 Franz, Robert, f. Wagner.  
 Frati, Lodovico, f. Petrarca, Tasso.  
 Frau. — Die Frauenfrage in der Tonkunst (Klaren), A 4, 4/5.  
 Freisleben, D., f. Konzert.  
 Friedenthal, Joachim, f. Beethoven.  
 Friedland, Martin, f. Chorgesang, Hören, Künstler, Musikkritik, Musikschulen, Strauß.  
 Friedlaender, Max, f. Lied.  
 Friedmann, Rudolf, f. Beethoven.  
 Friedrich, Johann Konrad, ein Apostel Mozarts (D. E. L.), Hamburger Korrespondent 29. 9. 1923.  
 Friedrichs, Elisabeth, f. Klavier, Musikunterricht.  
 Frischenschlager, Friedrich, f. Mozart.  
 Froggatt, Arthur L., f. Ausstellungen, Orchester.  
 Frostcher, Gotthold, f. Lied.  
 Fueter, Eduard, f. Instrumentalmusik, Oper.  
 Futurismus und Beschönigung (Diesterweg), AMZ 50, 40/41.  
 Form. — Musik „in Form“ (Wessell), S 81, 38. — Emotion and the sense of form in musical

- reception (Drozdov), MQ 10, 3. — Der Ursprung der musikalischen Formen (Wehle), AMZ 51, 29/30f.  
 Fomerod, Morys, f. Besprechungen, Musik, Sinfonie, Tanz.  
 Forstner, Mina, f. Süß.  
 Foss, Hubert, f. Mendelssohn, Smyth.

G

- Gaensler, Heinrich, f. Oper.  
 Gaffurio, Franchino. — (Loni), MO 6, 3ff.  
 Gagnebin, H., f. Couperin.  
 Galignani, Giuseppe. — (Anzoleti), MO 6, 1.  
 Gallwitz, S. D., f. Gesang, Wendel.  
 Galuppi, B. — Contribution au catalogue thématique des sonates de G. (van den Borren), RMI 30, 3.  
 Gamelan f. Orchester.  
 Garcia-Mansilla, Eduardo, f. Violoncello.  
 Gatscher, Emanuel, f. Straube.  
 Gatti, Guido M., f. d'Annunzio, Musikfeste, Pizzetti.  
 Gaultier, Jacques, le luthiste (de La Laurencie), RM 5, 3.  
 Gebhard, Hans. — (Weiß-Mann), Mu 4, 1.  
 Geige. — (f. a. Staufer). — Kritische Übersicht über Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau i. J. 1923 (Großmann), DIZ 25, 1ff. — Klangideal und Material der alten Geigenmacher (Jahn u. Pf.), DMZ 55, 12 u. 21. — Ist Stradivarius unerreichbar? (Levin), Neue Zürcher Ztg. 14. 7. 1923. — Das Konstruktionsgeheimnis der alten italienischen Geigenbauer (Mödel), MIZ 34, 1ff. — Moderne Geigenbaukunst (Perl), A 3, 8. — Die Geige aus der Dresdner Werkstatt Prof. F. J. Koch. Ein Beitrag zum Instrumentenbau (Perl), Mk 16, 3. — Una moderna officina luttistica Tedesca [Koch] (Perl), RMI 31, 1.  
 Geiger, Albert, f. Kodizes.  
 Geiringer, Karl, f. Besprechungen, Quinterne.  
 Geisler, F. A., f. Konzert.  
 Gellert, Friedrich. — (Hunel), SSZ 16, 10.  
 George, André, f. Wagner.  
 Georges-Michel, Michel, f. Strawinsky.  
 Georgii, Walter, f. Klavier.  
 Gesang. — (f. a. Chorgesang, Musikunterricht, Violoncello). — Erfahrungen mit der elektro-mechan. Behandlung d. Stimme (Athou), Sti 18, 1f. — Neuentdeckungen über Wesen u. Phänomene der menschlichen Stimme (d'Arguto), Hfs 19, 2ff. — Experimentelle Stimmdiagnostik u. die Lehre vom Stimmwechsel (d'Arguto), Sti 18, 2. — Song in a single line (Bedford), ML 5, 2. — Gesangstechnische Analysen: Schlüssel — Schwarz — Wender (Brache), AMZ 50, 48/49. — Mécanisme de la Prononciation (Brice), SMPB 13, 2. — Das hohe C (Bruns); AMZ 51, 14. — Stimm- u. Sprachbildung u. Lehrbehandlung (Conze), Sti 18, 3. — Quelques considérations sur l'art du chant (Daptard-Lenoir), SMPB 12, 16. — Gesang als Mythos (Gallwitz), Mk 15, 12. — Opernsänger im Konzertsaal (Günther), BP 1, 3. — Zur Methodik des Korreptierens (Hartmann), AMZ 51, 14 u. ChL 5, 7. — Recovery of the lost voice (Hollingshead), MT 65, 974. — The „Bel canto“ (Klein), MT 65, 974. — Stimm- u. Sprachbildung bei Sängern u. Schauspielern (Lepanto), S 82, 31. — Wichtige Abschnitte im

Gesänge (Luß), SSZ 16, 7 ff. — Zur Psychologie der Gesangstechnik (Martinsen), Mk 16, 2. — Seele und Stimme (Nadolovitch), BP 1, 11a. — Warum allgemeine u. warum deutsche Ton- und Stimmgebung für Sprechen und Singen? (Paul), Merz 1924, 3 ff. — Über Tonbildung, ihre Geschichte, Lehr- u. Stoffplan (Paul), Sti 18, 1. — Può il cantante usare egualmente le due chiavi? (Nicci), RMI 30, 4. — Die Bedeutung der Sprache für den Gesang (Schmid-Kayser), SMZ 63, 27. — Konsonantenbildung (Schmid-Kayser), SMPB 13, 4. — Die Methode in der Gesangkunst (Schönherr), ZM 91, 4. — Singing off pitch (Scripture), MT 65, 972. — Vocal disabilities as described by a voice physician (Woorhees), MQ 10, 1. — Der richtige Gesangunterricht (Walter), AfM 5, 3. — Belcanto (Weißmann), BP 1, 1. — Das R im Kunstgesang (Wethlo), Sti 18, 2. — Winke für die Sänger (Wezel), SG 46, 4 f. — Atem- u. Stimmgebung (Winkler), Berliner Tageblatt 7. 7. 1923. — Takt u. Rhythmus beim Singen (Zureich), SSZ 16, 7.

Giani, R., f. Voito.

Gieseking, Walter. — (Niemann), Mk 16, 5.

Gillet, M.-S., f. Ästhetik.

Gitarre. — (f. a. Lied, München, Musikunterricht, Quinterne, Stauffer). — Über Lagen u. Fingersatz (Jordan), Gf 25, 3/4. — Die G.-Konzerte des abgelaufenen (Wiener) Spieljahres (Koletschka), ZG 3, 1.

Glinzki, Mateusz, f. Oper.

Glocken. — Erhaltung u. Gebrauchsfähigkeit alter Glocken... (Biehle), ZfI 43, 35/36. — Über das Glockenwesen... (Böhm), Zek 2, 5 f. — Das Glockenspiel zu Salzburg (Engelmann), DIZ 25, 13. — Über das Harmonie- und das Melodie-Geläut (Lohmann), MD 12, 2.

Gluck, Ch. W. — (f. a. Ballett). — G.s Alkestis im Stuttgarter Landestheater (Albert), ZfM 6, 7. — G.s Ballettpantomimen auf der Bühne (Vrend), A 3, 9. — Über die Grenzen der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in „Orpheus“ (Faltis), S 81, 48. — G.s Orpheus. Zur Dramaturgie der Oper (Kilian), Sc 14, 4. — Stuttgarter G.-Erinnerungen (Widmann), Stuttgarter Neues Tagblatt, 24. Nov. 1923.

Gobet, Robert, f. Musikfeste.

Göhler, Georg, f. Beethoven, Oper, Schubert.

Goethe, Joh. W. v. — Über G.s Verhältnis zur Musik (Hollaender), ZM 90, 18. — Musikalische Anekdoten aus dem G.-kreis (v. Lepsel), S 81, 35. — G. u. die Musik (Mosser), T 25, 3. — G.s Singspiele (Richard), SMZ 63, 21.

Göttig, Willy Werner, f. Musikfeste, Verdi.

Göthe, Alfred, f. Beethoven.

Goller, W., f. Kirchenmusik.

Golther, Wolfgang, f. Besprechungen, Wagner.

Gottschalk, Joh. Erich, f. Wagner.

Gottschied, Luise Adelgunde Viktoria. — Eine Komposition der Gottschiedin (Higig), ZfM 5, 11.

Gounod, Charles. — (Leon), MFA 18, 203. —

Ritlegendo il „Faust“ (Moncaglia), P 5, 8/9.

Grace, Harvey, f. Franck, Rheinberger.

Gräßlinger, Franz, f. Musik.

Gräner, Georg, f. Bülow, Musik.

Gräner, Paul. — „Don Juans letztes Abenteuer“

im Deutschen Opernhaus (Schwers), AMZ 51, 22/23. — Über G.s Opernschaffen (Wittig), MDA 5, 8.

Grahl, Heinrich, f. Musikunterricht.

Grammophonenaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft (Heinik), ZfM 6, 6. — Das G. im Dienste der Schulmusikpflege (Heinik), HFS 19, 8.

Grau, Ernst, f. Kino.

Gray, Cecil, f. Kodály.

Gregorianischer Gesang f. a. Neumen.

Greiner, Albert, u. die städtische Singschule in Augsburg (Leo), Merz 1924, 6.

Grétry, A. E. M. — „Lisbeth“ (Glosson), RM 5, 6.

Grew, Sydney, f. Byrd, Smith.

Griveau, Maurice, f. Ästhetik.

Großmann, Max, f. Geige.

Grünberg, Max, f. Beckey.

Grünwald, Richard, f. Thauer.

Grunsky, Karl, f. Bach, Beethoven.

G'schrey, Rich., f. Besprechungen.

Günther, Felix, f. Gesang, Lied.

Günther, Siegfried, f. Musikunterricht, Neger, Schönberg.

Guilmant, Alexandre. — (Cellier), M 85, 35.

Guttman, Alfred, f. Beethoven, Chorgesang, Musikfeste.

Gwynneth, John. — (Flood), MT 64, 967.

Gysi, Fritz, f. Oper.

## §

Haapanen, Toivo, f. Musik.

Haas, Robert, f. Ballett, Bruckner, Monteverdi.

Haas, Theodor, f. Wittner.

Haba, Alois, f. Klavier, Musik, Smetana, Viertelton.

Hadland, F. A., f. Ballett.

Händel, G. F., (f. a. Musikfeste). — Das moderne H.-Opernproblem (Leichtentritt), A 3, 9. — Der H.-stil (Leichtentritt), DK 1, 13/14. — Das H.-sche Opernwerk. Ein summarischer Überblick (Leichtentritt), Mk 16, 8. — Die Wiedergeburt H.s (Pfannenstiel), DMMZ 46, 2. — H.-renaissance (Schlesinger), W 20, 6. — Die zeitgemäße H.-Wiedergeburt (Seidl), AMZ 51, 10 u. MDA 6, 4.

Hahn, Fanny, f. Kirchner.

Haiben, Hans, Der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks (Kinffy), ZfM 6, 4/5.

Häkanoff, Knut. — (Rodermann), UNM 5, 1.

Hakemeyer, Heinz, f. Musik, Oper.

Halbig, Hermann, f. Fldte.

Hamburg. — Neuere Hamburger Komponisten (Pfohl), A 3, 10.

Hannover, f. a. Crappius.

Hauslik, Ed. — (Bekker), MDA 5, 10.

Haraszi, Emile, f. Leitmotiv.

Harles, Ernst, f. Kirchenmusik.

Harmonie. — (f. a. Musikunterricht). — The „why and wherefore“ of the rules of harmony (Nicholson), MT 65, 977. — The fallacy of harmonic dualism (Ortmann), MQ 10, 3. — Zur neueren Harmonik (Weigl), A 4, 3.

Harms, Gottlieb, f. Scheidt.

Harris, Clement A., f. Klavier.

Hartmann, Hans, f. Chorgesang, Musik.

Hartmann, Rudolf, f. Beethoven, Cadenz, Gesang, Oper, Wagner.

Harty, Hamilton, f. Musik.

Hase, Hellmuth v., f. Breitkopf & Härtel.  
 Hasse, Karl, f. Bach.  
 Hasse, Max, f. Dirigieren.  
 Hastung, W., f. Musikunterricht.  
 Hauer, Josef Matthias, f. Atonalität, Musikinstrumente, Tropen.  
 Hausmusik. — Deutsche H. (Fischer), AMZ 51, 29/30.  
 Hawte, William. — (Flood), MT 63, 958.  
 Haydn, Michael. — Ein Brief h.s. NMZ 45, 8.  
 Hayes, Gerald N., f. Salmon, Viertelton.  
 Heckel, Karl, f. Wagner.  
 Hehemann, Max, f. Neger.  
 Heid, Philipp, f. Chorgesang.  
 Heilig, D., f. Lied.  
 Heimann, Wilhelm, f. Bach, Musikfeste.  
 Heinitz, Wilhelm, f. Grammophon, Radio, Vortrag.  
 Heinrich, Fritz, f. Ästhetik.  
 Heinzen, Carl, f. Oper.  
 Heitmann, Fritz, f. Orgel.  
 Hennerberg, E. F., f. Musik.  
 Herbst, J. A., f. a. Frankfurt.  
 Herrfried, Robert, f. Berlin, Besprechungen, Muster, Neger, Strauß, Wagner, Wien.  
 Herold, Wilh., f. Kirchenmusik.  
 Heugel, Jacques, f. Musik.  
 Heumann, Matthias, f. Kirchenmusik.  
 Heuß, A., f. Besprechungen, Kant, Krebschmar, Lied, Musik, Musikfeste, Musikgesellschaften, Wagner.  
 Heyden, Hans, f. Haiden.  
 Heymer, Karl, f. Lichep.  
 Hielscher, Paul. — (Fröhlich), SB&K 55, 3.  
 Higgins, Edwards. — (Flood), MT 65, 975.  
 Hilbegard, Hl., f. Kirchenmusik.  
 Hindemith, Paul. — Kammermusik Op. 24 Nr. 1 (M. C. L.), P 4, 11. — (Weißmann), Mk 16, 8. — h.s. Langpantomime „Der Dämon“ (Willms), DK 1, 8/9.  
 Hirschberg, Walther, f. Bruckner, Mussorgsky.  
 Hibig, Wilhelm, f. Beethoven, Breitkopf & Härtel, Gottsched.  
 Hoerber, Karl, f. Lenau.  
 Höckner, Hilmar, f. Musik.  
 Hören. — (f. a. Musik). — Das „Über-Hören“ in der Musik (Cahn-Speyer), AMZ 51, 11. — „Man muß es öfter hören“. Ein noch unerörtertes Problem der Musikästhetik (Friedland), AMZ 51, 8. — Noch einmal: „Man muß es öfter hören?“ (Friedland), AMZ 51, 13. — Über einige Grenzfälle von harmonischem und linearem Hören (Keller), NMZ 45, 4. — Erziehung des Zuhörers zur Mittätigkeit (Kretschmer), DAS 25, 6. — Hören wir die Töne, wie sie klingen? (Riemann), NMZ 45, 3. — Objektiv oder subjektiv (Weiß), DK 1, 7.  
 Hofner, Heinrich, f. Bortkiewicz.  
 Hoffmann, E. A., f. Musikunterricht, Vogler.  
 Hoffmann, E. T. A. — „Die lustigen Musikanten“ im Hamburger Stadttheater (Schaub), AMZ 51, 12.  
 Hoffmann, Rudolf Stephan, f. Wittner, Musikfeste, Oper, Schreker, Strauß, Wien, Zemlinsky.  
 Holde, Artur, f. Frankfurt, Oper.  
 Holl, Karl, f. Musikfeste, Stephan.  
 Hollaender, Alexis, f. Goethe, Lied.  
 Holle, Hugo, f. Bergh, Musikfeste, Neger.

Hollingshead, Harold, f. Gesang.  
 Holst, Gustav. — „Savitri“ P 5, 2.  
 Holy, Karl, f. Verdi.  
 Holzblasinstrumente f. a. Fldte.  
 Horn. — Studies on the H. (Blandford), MT 63, 954 ff.  
 Horwitz, Karl, f. a. Musikfeste.  
 Howes, F., f. Ästhetik, Monteverdi.  
 Hubay, Eugen, f. a. Oper.  
 Hürlimann, Martin, f. Musikfeste, Oper.  
 Hughes, D. Anselm, f. Musik.  
 Hughes, Herbert, f. Mackenzie.  
 Hull, A. Eaglefield, f. Besprechungen, Klavier, Meer, Musik, Musikgesellschaften.  
 Humperdinck, E. — (Misch), VKM 36, 5.  
 Hunek, A., f. Sellert.  
 Hyde, Walter. — (Kimbell), MT 64, 970.

I

Iachimedi, Idislas, f. Oper.  
 Jacobs, Walter, f. Oper, Schreker.  
 Jahn, Arthur, f. Besprechungen, Entspannung, Geige, Viertelton.  
 Janáček, Leoš. — (f. a. Oper.) — (Brod), BIS 4, 5. — „Jenufa“ in Berlin (Wie), MDA 6, 4. — J. u. seine neuen Klavierstücke (Brod), MDA 6, 1. — J.s Persönlichkeit (Brod), MDA 6, 6. — „Jenufa“ (Kapp), BIS 4, 5. — „Jenufa“ in der Berliner Staatsoper (Schwers), AMZ 51, 12.  
 Janetschek, Edwin, f. Besprechungen, Brodersen Smetana.  
 Jann, Karl, f. Noten.  
 Jaques-Dalcroze, E., f. Musikunterricht.  
 Jardillier, Robert, f. Wagner.  
 Jarih, Fritz, f. d'Arguto, Leifs.  
 Jarnach, Philipp. — (Leichtentritt), MDA 5, 9.  
 Jazz-Band, L'influence du, (Wauer), RM 5, 6.  
 Jeanneret, Albert, f. Musikunterricht.  
 Jeanson, Gunnar, f. Musik.  
 Jennik, Alexander, f. Besprechungen, Komponisten, Musikfeste, Oper, Tanz.  
 Jensch, Georg, f. Oper.  
 Jöde, F. — (f. a. Musikunterricht.) — Musikleben u. das Werk J.s (Pfannenstiel), RMZ 25, 11/12.  
 Imhofer, Max, f. Musikunterricht.  
 Improvisieren. — (f. a. Musikunterricht.) — Die Kunst der Improvisation als Lehrgegenstand (Rössel), (Wehle), SMPB 12, 23 u. 13, 3. — Improvisation. Ein Beitrag zur Begabungsmessung (Werle), SMPB 13, 1 f.  
 Ince, M. B., f. Krug.  
 d'Indy, Vincent, f. Musik.  
 Jughoven, Jan van, f. a. Komponisten.  
 Intervalle. — Zur Frage der zahlenmäßigen Zeichnung der J. u. Töne (Schmidt), ZfM 6, 6.  
 Instrumentalmusik. — (f. a. Noten.) — Instrumentalrezitative (Fueter), SMZ 64, 5.  
 Joppen, Joseph. — Lalla-Roukh op. 28, P 4, 9/10.  
 Jordan, H., f. Gitarre.  
 Jzler, Ernst, f. Musikfeste, Strauß.  
 Jzfel, Edgar, f. Oper.  
 Jullien, Adolphe, f. Neger, Wagner.  
 Jungstedt, Matilda. — UNM 5, 1.  
 Junst, Viktor, f. Czarniowski, Sinfonie.  
 Juristisches. — Die Rechtsverhältnisse der Komponisten. . . unter dem neuen schweizer. Ur-

heberrechtsgesetz (Mithlisberger), SMZ 63, 18. — La situation juridique des compositeurs, librettistes et exécutants sous le régime de la nouvelle loi suisse concernant le droit d'auteur du 7 décembre 1922 (Mithlisberger), SMPB 12, 22 ff.

R

**Raben, Richard.** — (Neuter), ZM 90, 17.  
**Kaffeehausmusik** in künstlerischer u. sozialer Beleuchtung (Kannegießer), DMZ 55, 16.  
**Rahl, Willi.** s. Besprechungen.  
**Rahn, Johannes.** s. Mendelssohn.  
**Rallenberg, Siegfried.** s. Musikfeste.  
**Raminski, S.** — Prolegomena zum Concerto grosso (Raminski), PT 1, 1.  
**Kammermusik.** — (s. a. Musikfeste.) — Neue K. mit Gesang (Aber), A 4, 6. — Svensk K. bibliografi (Brodin), UNM 5, 2/3. — Wiedergeburt der K. (Pringsheim), BP 1, 11a. — Entwicklung u. Erscheinungen der K. (Specht), Programmchrift des Zimmermannbundes, Düsseldorf, zum Kammermusikfest 1924. — Die Zukunft der K. (Unger), RMZ 25, 19/20.  
**Kannegießer, S.** s. Kaffeehaus, Musik.  
**Kant, Immanuel.** — (s. a. Chamberlain.) — Worin kann die Bedeutung K.s für den heutigen deutschen Musiker bestehen? (Heuß), ZM 91, 4.  
**Kapp, Julius.** s. Berlin, Besprechungen, Janáček, Offenbach, Oper, Schillings, Strauß, Verdi, Wagner.  
**Kaufmann, Oskar.** s. Berlin.  
**Kann, Hugo.** — K.-Lage in Nürnberg (Matthes), AMZ 50, 50/51.  
**Keller, Heinrich.** s. Orgel.  
**Keller, Herm.** s. Bach, Baußnern, Hören.  
**Keller, Otto.** s. Smetana.  
**Kelterborn, Louis.** s. Klose, Musik, Theater.  
**Kemp, W.** s. Oper.  
**Kempff, Wilhelm.** s. Musik.  
**Keupler, Gerhard v.** — (s. a. Komponisten, Musik, Musikfeste, Oper.) — (Schaub), AMZ 51, 24/25 u. A 4, 7. — K.s „Zebaoth“ (Pfohl), DK 1, 8/9. — K.s Liederzyklen (Schaub), A 3, 10. — Einführung in den Text von „Zebaoth“ (Scherling), RMZ 25, 21/22. — K.s Marienatorium „Die Mutter“ (Stuiber), A 3, 11/12.  
**Keyfel, Ferdinand.** s. München.  
**Kickon, Erika.** s. Musikgeschichte.  
**Kidson, Frank.** s. Musik.  
**Kiel.** — Aus den Kunststätten K.s (Bessel), S 82, 17.  
**Kilian, Eugen.** s. Gluck, Meyerbeer, Theater, Wagner.  
**Kimbell, S. Julian.** s. Hyde.  
**Kino.** — Cinema music (Austin), ML 5, 2. — Kinomusik (Grau), Mw 4, 3. — Die Frage der Filmusik (Klaren), A 3, 8. — Kinomusik (Kreiser), Hellweg, Essen 14. 5. 1924.  
**Kinsky, Georg.** s. Besprechungen, Haiden.  
**Kirch, A.** s. Chorgesang.  
**Kirchenmusik.** — (s. a. Lied, Musikfeste.) — Das liturgische Problem von heute, KiM 4, 48 ff. — Zum Tempo u. Rhythmus der Choralgesänge KiM 5, 54. — Die musikal. Ausgestaltung des Gottesdienstes u. die Pflege des Kirchenchors (Bachmann), KiM 4, 44. — 400 Jahre evangel. Gesangbuch (Walzhasar), KiM 5, 54. — Aux

organistes protestants (Demierre), SMPB 12, 24 f.  
**Kirchenmusikalische Organisation** (Goller), MD 11, 3. — Die Liturgie u. unsere Gemeinden (Harles), ZeK 1, 4. — Musik u. Gottesdienst (Herold), ZeK 1, 1. — Die K. eine Kultus- u. Kulturaufgabe (Heumann), MD 11, 3. — St. Gabriel, das Österreich. Emaus (Moisl), MD 11, 4. — Innere Beziehungen zwischen Musik u. Religion (Nägelsbach), ZeK 1, 11/12. — Die liturgischen Bewegungen der Gegenwart (Niemann), MSFG 29, 7/8 f. — Birgitt arörelsen och protestantisk kyrkomusik (Nordlind), UNM 4, 5/7 u. 8/9. — Der Melodienentwurf der Einigungskonferenz (Plaf), MSFG 29, 1/2 f. — Auf der Suche nach dem Rhythmus (Naimier), GBl 48, 1/2. — Der Gemeindegesang und das Gesangbuch für die ev.-reform. Gemeinden der deutschen Schweiz (Mössel), SMPB 13, 10. — Zur Geschichte des Choralvorspiels (Scheide), KeK 1, 10 ff. — Pfarrer u. Kirchenmusiker (Schüttler), KiM 4, 45. — Des Kirchenliedes Sendung an deutsche Volks (Spitzmüller), MG 2, 4. — Pfarrer u. Kirchenmusiker (Steinbeck), MSFG 28, 10/12. — K. u. Volkserziehung (Thiel), KiM 4, 46. — Zur Geschichte des evangel. Choralgesanges (Werner), MSFG 29, 5/6. — Die Gesänge der hl. Hildegard (Ursprung), MD 12, 2. — Zu den liturgischen Organen (Wagner), AfM 6, 1. — Die Lieder der hl. Hildegard (Weinmann), MD 11, 3. — Die idealen u. materiellen Voraussetzungen für eine geistliche Entwicklung der K. (Weissenbäck), MD 11, 3.  
**Kirchner, Theodor.** — (Hahn), SMZ 63, 28. — (Schmid-Lindner), Münchener Neueste Nachrichten 17. 12. 1923.  
**Kirnbauser, Franz.** s. Lied.  
**Klaren, Georg.** s. Dirigieren, Frau, Kino, Oper.  
**Klarinette.** — Neue Fortschritte im Klarinettenbau (Schmidt u. Urban), DMZ 55, 18 u. 21.  
**Klatte, Wilhelm.** s. Strauß.  
**Klavier.** — Das neue „Bach-Klavier“ (Aber), A 3, 9. — Das Viertelton-Klavier (Anders), DTZ 22, 384. — Musica pianistica per la mano sinistra (Antcliffe), P 5, 8/9. — Crossing the hands (Berger), MMR 54, 643. — The thumb (Berger), MMR 54, 637. — The right use of the so-called „softpedal“ in piano playing (Bowen), MMR 54, 640. — Der moderne Klavierauszug. Eine Rundfrage (Broeske-Schoen), Mk 16, 2. — Le double clavier Moor (Combe), RM 5, 8. — La scrittura pianistica di alcuni musicisti stranieri contemporanei (Desderi), P 4, 9/10. — The fingering of scales on the pianoforte (Didinson), MT 65, 975. — Endlich die neue Methode! [Bachmann] (Ernest), AMZ 51, 14. — Methoden u. Resultate (Ernest), AMZ 51, 17 ff. — The „secret“ of the pianist's beautiful touch (Ferguson), MQ 10, 3. — Schlusswort zur Etüdenfrage (Friedrichs), SMPB 12, 16. — Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte (Georgii), RMZ 25, 9/10 ff. — Försters Viertelton-Klavier (Hába), Prager Tagblatt 24. 3. 1924. — Sull' incrocio delle mani (Harris), P 5, 2. — Pianists' repertoires (Hull) MMR 54, 639. — Per l'interpretazione del pianoforte (Perrachio), P 5, 4 f. u. 6, 2. — Der neue Klavierstil (Schulhoff), A 4, 6. — The cembal d'amour

- (van der Straeten), MT 65, 971. — Vom Monochord bis zum Konzertflügel (Westermeyer), S 81, 49. — The place of the study in modern pianoforte playing (Woodhouse), MMR 54, 643.
- Kleemann, Hans**, s. Madrigal.
- Kleibdmer, Georg**, s. Mendelssohn.
- Klein, Friß Heinrich**, s. Berg.
- Klein, Herman**, s. Gesang, Tub.
- Klein, John W.**, s. Bizet.
- Klenau, Paul v.**, s. Beethoven, Milhaud.
- Klengel, Julius**. — (Sturchemsky), Mk 16, 11.
- Klieba, Michael**, s. Musikunterricht.
- Klier, Karl**, s. Flöte.
- Klose, Friedrich**. — (Kelterborn), RMZ 25, 5/6.
- Kluger, Josef**, s. Wagner.
- Knosp, Gaston**, s. Orchester.
- Kobelt, Johannes**, s. Musikfeste.
- Koch, F. J.**, s. a. Geige.
- Koch, Max**, s. Wagner.
- Kocher, Konrad**. — (Bopp), KeK 1, 6.
- Kochnicky, Leon**, s. Capanna.
- Kock, Karl**, s. Chamberlain.
- Kodály, Zoltán**. — (Gray), MT 63, 951.
- Kodizes, Spanische Münchener**. — Spezielles über Form u. Inhalt (Geiger), ZfM 6, 4/5.
- Koehlin, Charles**, s. Satie.
- Koletschka, Karl**, s. Gitarre.
- Komponisten**. — Lebensdaten u. Einführung in die zur ersten Aufführung gelangenden Werke [v. Ingenhoven — Berg — Wolf — v. Keußler — Jemniß — Petzref — Krenel — Schoeck] AMZ 51, 22/23.
- Kontrapunkt**. — Free counterpoint (Clappole), MT 65, 974.
- Konzert**. — Muß der Künstler im Konzert auswendig spielen? (Baer), AMZ 51, 16. — Solistenprogramme (Freisleben), A 4, 2. — Das neue Publikum (Geißler), Mk 15, 12. —
- Kopenhagener Opernverhältnisse** (Erome), S 82, 23.
- Kopf, Walter**, s. Chorgesang, Strauß.
- Korngold, Erich Wolfgang**. — (s. a. Oper), BIS 4, 6. — „Die tote Stadt“ (Korngold, Specht), BIS 4, 6.
- Korrepetieren**, s. Gesang.
- Kosmann, Fr.**, s. Lied.
- Krak, Ernst**, a vagabond musician (Ince) MMR 54, 641.
- Kraus, Josef Martin**. — (Anrep-Nordin), STM 5, 1—6, 2.
- Krause, Paul**, Ein moderner Orgelkomponist (Nestler), NMZ 45, 6.
- Krauß, Clemens**. — (Deesey), Mk 16, 8.
- Krauß, H.**, s. Oper.
- Krauß, Karl August**, s. Fagel.
- Krehl, Stephan**. DTZ 21, 381. — (Strud), ChL 5, 5. — s. a. Leipzig.
- Kreiser, Kurt**, s. Kino.
- Krenel, Ernst**. — (s. a. Komponisten.) — (Wetter), Mda 6, 6. — „Der Sprung über den Schatten“ (Felber), DK 1, 8/9.
- Kreischmer, Ewald**, s. Hören, Musikunterricht.
- Kreßschmar, Hermann**. — (Aber), Merz 1924, 7. — (Aber), Pauliner Zeitung, Leipzig 36, 7/8. — (Altman), Münchener Neueste Nachrichten 19. 5. 1924. — (Bernoulli), SMPB 13, 11. — (Einfstein), ZfM 6, 9. — (Felber), Mda 6, 6. — (Heuß), ZM 91, 6. — (Lbbmann), MD 12, 2. — (Morgenroth), NMZ 45, 7. — (Scharke), Or 1, 10. — (Unger), DMZ 55, 21 u. SMZ 64, 15. — (Weiß-Mann), Mw 4, 6. — Die Bedeutung K.s für die musikalische Erziehung (Kühn), Merz 1924, 7. — Erinnerungen an K. als Chorleiter (Leisner), ZM 91, 1. — K. als praktischer Musiker (Noack), Merz 1924, 7. — K. als akadem. Lehrer (Schipke), Merz 1924, 7. — K. u. die Schulmusik (Zahn), HfS 19, 7.
- Kreuzer, Konradin**, in Donaueschingen (Burfard), NMZ 44, 17.
- Kroll, Erwin**, s. Musikfeste, Pfäfers, Waltershausen.
- Kronfuß, Karl**. — (Reichel), DV 26, 3/4.
- Kruttge, Eigel**, s. Ludwig, Graf v. Bentheim.
- Küchler, Ferdinand**, s. Besprechungen.
- Kühn, Walter**, s. Begabung, Dirigieren, Kreßschmar, Musikunterricht.
- Künstler**. — Die „Würde“ des Künstlers (Friedland), AMZ 51, 10.
- Kugler, G.**, s. Bach, Schaffhausen.
- Kuhl, Ferd.**, s. Expressionismus.
- Kunz, Ernst**, s. Vogler.

L

- Lach, Rob.**, s. Besprechungen.
- Lacroix, Yves**, s. Zimmermann.
- Lalou, Louis**, s. Lied, Konrad.
- Landé, Franz**, s. Musiktheorie.
- Landormy, Paul**, s. Musikunterricht.
- Laszlo, L.**, s. Zürich.
- Lauber, Joseph**, s. Musik, Musikunterricht.
- La Laurencie, L. de**, s. Gaultier.
- Laute**. — (s. a. Geige). — Lautenkunst u. Lautenliteratur (Westermeyer), SMPB 12, 24.
- Lawrence, W. J.**, s. Oper.
- Lechthaler, Josef**, s. Springer.
- Lehar, Franz**. — L.s Heim (Deesey), DK 1, 13/14.
- Lehmann, Lily**. — L'art du chant de L. (de Curzon), M 86, 11 f.
- Leichtentritt, Hugo**, s. Handel, Jarnach, Musik, Musikfeste.
- Leiß, Jón**. — (Jariß), To 27, 20. — s. a. Musik.
- Leinburg, Mathilde v.**, s. Wagner, Zichy.
- Leipold, Bruno**. — (Elschner), ZeK 2, 6.
- Leipzig**. — Die Not des Leipziger Konservatoriums (Krehl), ZM 91, 3.
- Leisner, Otto**, s. Kreßschmar.
- Leitmotiv**. — Le problème du L. (Haraszi), RM 4, 10.
- Lenau, Nik.**, u. die Musik (Hoerber), Kölnische Volkszeitung 11. 9. 1923.
- Leo, Maria**, s. Greiner.
- Leon, Heinrich**, s. Gounod, Lied, Mahler, Weber.
- Leoncavallo, Ruggiero**. — „Tormenta“: Opera di soggetto sardo (de Angelis), RMI 30, 4.
- Leontieff, Alexander v.**, s. Musforgesky.
- Lepanto, J. M.**, s. Gesang.
- Lepel, Felix v.**, s. Draeske, Goethe, List, Medizin, Musik, Shakespeare, Smetana.
- Le Roux, Gaspard**, un claveciniste français (Tessier), RM 5, 5.
- Leroy, Maxime**, s. Wagner.
- Lert, Ernst**, s. Mozart, Oper.
- Levin, Julius**, s. Geige.
- Lévinson, André**, s. Mallarmé, Stravinsky.
- Leh, Henry George**. — MT 63, 953.



Phermet, Hans, f. Orchester.  
 Richey, Reinhold. — (Heymer), ZeK 2, 6.  
 Lichtenberger, Henri, f. Wagner.  
 Lichtenstein, Alfred, f. Fldte.  
 Lichtspiel, f. Film.  
 Liebau, Arno, f. Zuschneid.  
 Liebleitner, Karl, f. Lied.  
 Liebscher, Artur, f. Tanz.  
 Lied. — Der Ursprung deutscher Weihnachtslieder (M. L. B.), To 27, 22. — Das Wiener Lied von 1789—1815 (Alberti-Madanowicz), Studien zur Musikwissenschaft, Wien 10, 1923. — I canti del popolo d'Italia: Montagnana (Fara), MO 6, 7. — La canzone popolare slovacca (Felber), RMI 30, 4. — Das Lied vom Marlborough (Friedlaender), ZfM 6, 6. — Die Ästhetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen (Frotscher), ZfM 6, 8. — Das deutsche Lied als Ausdruck (Günther), BP 1, 11 u. 11a. — Über das Volkslied in Baden (Heilig), SSZ 16, 11. — „Des Jahres letzte Stunde“ . . . Strophenlied: Untersuchung (Heuß), ZM 90, 18. — Zur Reinhaltung deutscher Nationallieder (Hollaender), ZM 90, 13/14. — Das deutsche Bergmanns-Volkslied (Kirnbauer), DV 25, 9/10. — Die Melodie des „Wilhelmus von Nassouwe“ in den Lautenbearbeitungen des XVII. Jhdts. (Kossmann), AfM 5, 4. — Une chanson chinoise dans un opéra français (Lalou), M 85, 49. — Das russische Volkslied (Leon), MfA 17, 199. — Zur Geschichte des Volksliedinteresses (Liebleitner), DV 25, 9/10f. — Um das deutsche Volkslied (Lukas), Berliner Börsen-Zeitung 3. 1. 1924. — Volkslied u. Gitarre (Meyer-Steinweg), ZG 3, 1. — Das Problem des Studentenliederbuchs (Mosser), T 26, 8. — Der Gassenhauer (Nettl), A 4, 3. — Ein Beitrag zur Volksliedkunde (Pringsheim), AMZ 51, 5. — Einige Leitfäden für das ältere deutsche einstimmige Lied (Nietzsch), ZfM 6, 1. — Das gesprochene Lied (Ring), St 18, 3f. — Zur Geschichte des deutschen Liedes, III. Wolfen von Lohmanns Liederbuch (Ursprung), AfM 5, 4. — Die Beziehungen des evangel. Kirchenliedes zum Volkslied (Wortmann), SBek 55, 4f.  
 Lienhard, Friedrich, f. Pfifner.  
 Linnebach, Georg, f. Berlin.  
 Lioncourt, Guy de, f. Atonalität.  
 Listz, Franz. — (f. a. Smetana.) — Une lettre inédite (Bory), SMPB 13, 14. — 2. s. Vorrede zur ersten Kollektivausgabe von Fields Nocturnes (Busoni), Mk 16, 5. — Unbekannte L.-briefe (v. Lepel), S 81, 43. — L. u. Haussegger (Marx), Münchener Neueste Nachrichten 5. 4. 1924.  
 Liturgie, f. Kirchenmusik.  
 Luzzi, Fernando, f. Bloch.  
 Jungberg, Gbta. — (Norvind), UNM 4, 1.  
 Lloyd, Klemcleyn, f. Musik.  
 Lohmann, Hugo, f. Besprechungen, Glocken, Krebsschmar.  
 Loeke, D., f. Bruckner.  
 Löwe, Ferdinand. — (Wenzl), NMZ 45, 4.  
 Löwenbach, Jan, f. Musik.  
 Löwenbach, Josef, f. Smetana.  
 London, Curt, f. Film, Musik, Oper.  
 Lorenz, Alfred, f. Besprechungen.  
 Lossen, Joseph M. H., f. Darmstadt, Musikfeste.

Loti, Pierre, a prose poet of music (Martens), MQ 10, 1.  
 Ludwig v. Bentheim-Steinfurt, Graf. — Aus seinen Reisetagebüchern (Kruttege), ZfM 6, 1.  
 Ludwig, Friedrich, f. Motette.  
 Lützel, Joh. Heinrich. — (Krauß), KeK 1, 9.  
 Lukas, Otto, f. Lied.  
 Lully, J. B., f. a. Strauß.  
 Lustgarten, Egon, f. Orchester.  
 Luz, Hugo, f. Gesang.  
 Luythou, Karl, als Motetten-Komponist (Smijers), TVN 11, 1/2.

M

Mackenzie, Alexander. — A talk with M. — MT 65, 97. — M.s new opera (Hughes), MT 65 975.  
 Madrigal, Das, und die Gegenwart (Kleemann), S 81, 33.  
 Maefel, Otto Victor, f. Bach, Reinecke.  
 Maackenburg, Albert, f. Weber.  
 Mager, Jörg, f. Viertelton.  
 Mahler, Gustav. — (f. a. Pfifner) — (Leon), MfA 18, 200 — M.s Ekstase (Byst), A 4, 2 — M. u. die deutsche Gegenwart (Pringsheim), BP 1, 2 — Skizze zu einem Essay über M. (Nuppel), DK 1, 4 — Aus M.s Leipziger Zeit. Unveröffentlichte Briefe an M. Staegemann (Schnoor), Mw 4, 1 — M.s nachgelassene Sinfonie (Stefan), Allgem. Zeitung, München 10. 2. 1924 u. (Specht), Woff. Zeitung, Berlin 31. 1. 1924 u. Mw 4, 3.  
 Major, Erwin, f. Berseghi.  
 Malipiero, Francesco, f. Musikfeste, Oper.  
 Mallarmé, Stéphane, metaphysicien du ballet (Lévinson), RM 5, 1.  
 Mandola f. Quinterne.  
 Mantovani, Tancredi, f. Boito.  
 Mark, Jeffrey, f. Dryden.  
 Marschner, H. — Der „Bampyr“ in Pfifners Einrichtung (H. H.), NMZ 45, 6 — M.s „Bampyr“ (Pfifner), NMZ 45, 6 — Beitrag zur M.-biographie (Schaun), O 24, 4ff.  
 Marsov, Paul, f. Bülow, Film, Listz, Musik, Musikbibliotheken, Musikkritik, Musikunterricht, Strauß, Verdi, Wagner.  
 Marteau, Henri. — Der Fall M. (Seidl), Mw 4, 1 — Der Fall M. [Mosser gegen M.] (Unger), A 4, 1.  
 Martell, P., f. Berlin, Tanz.  
 Martens, Frederic H., f. Loti.  
 Martienssen, Franziska, f. Gesang, Strümpell.  
 Matthes, Wilhelm, f. Kaun, Musikfeste.  
 Maßke, Hermann, f. Musikunterricht.  
 Mayer, Ludwig Karl, f. Strauß.  
 Mayer, Wilh., f. Besprechungen.  
 Mayer-Reinach, Albert, f. Musikunterricht.  
 Medizin. — Der Glaube an die Heilwirkungen der Musik in früheren Zeiten (v. Lepel), S 81, 32 — Die Zentren des Gehirns u. ihre Beziehungen zu den Funktionen des Musizierens (Leuser), Merz 1924, 3f.  
 Medtner, Nicolai. — (Swan), MT 63, 955.  
 Meer. — The sea in music (Hull), MMR 54, 641.  
 Mehnul, E. N. — Die Opern von M. (Strobel) ZfM 6, 7.

**Meistergesang.** — Das Ende des deutschen M. (Oberborbeck), Kblnische Volkszeitung 23. Sept. 1923.

**Meliffus, Paul,** s. a. Konrad.

**Melodie** — Melodia (Cimbro), P 5, 3 — Melody (Watt), ML 5, 3.

**Melodram.** — (s. a. Zimmermann) — Melodramatisches (Procházka), MD 12, 1.

**Memmingen,** Die Musikpflege in (Oberborbeck), ZfM 5, 11.

**Mendelssohn, Felix.** — Ein unbekannter Brief an David, AMZ 50, 48/49 — A commentary upon M. (Fos), MT 65, 975 ff. — Ein unbekanntes „Lied ohne Worte“ (Kahn), Mk 16, 11. — Ein ungedruckter Brief an H. Romberg (Kleibömer), Mk 16, 11. — Some M.-letters (Thompson), MT 64, 965 ff.

**Mendl, R. W. S.,** s. Beethoven, Musik.

**Menninger, Karl,** s. Schreier.

**Merbach, Alfred,** s. d'Albert.

**Merian, W.,** s. Musikvereinigungen, Oper.

**Merklin, Albert,** s. Orgel.

**Messe.** — Zur Vorgeschichte der Missa (Wagner), GBl 48, 1/2.

**Meyer de Schauensee, Franz Josef,** un compositeur suisse au XVIII<sup>e</sup> siècle. (Wolfe), SMPB 13, 11.

**Meyer, Georg,** s. Musik.

**Meyer, Kathi,** s. Besprechungen, Frankfurt.

**Meyer-Steinieg, Theodor,** s. Lied.

**Meyerbeer, Giac.** — (s. a. Wagner) — „Robert der Teufel“ MfA 18, 202 — Der Fall M. (Kilian), AMZ 51, 7.

**Michaelis, Otto,** s. Musikfeste.

**Michel, Arthur,** s. Tanz.

**Michel-Auge et la musique** (Dormoy), RM 5, 9.

**Middelschulte, Wilhelm.** — (Leichfischer), ZeK 1, 10 f. u. O 23, 4.

**Mies, Paul,** s. Besprechungen, Brahms, Musikunterricht.

**Milorey, Franz,** s. Stil.

**Milhaud, Darius.** — Gedanken über Paul Claudels und M.s L'homme et son désir (v. Kleinau), PT 1, 2.

**Miltoun, Francis,** s. Paris.

**Misch, Robert,** s. Humpertind.

**Moberger, E. A.,** s. Stockholm.

**Mödel, Max,** s. Geige.

**Möller, Walter,** s. Musiker.

**Mörike, Eduard,** s. Wolf.

**Mojisovic, Roderich v.,** s. Musik, Musikausstellungen.

**Moisl, Franz,** s. Witt, Wdk.

**Moisl, Rudolf,** s. Kirchenmusik.

**Monteverdi, Cl.** — Zur Neuauflage von „Il Ritorno d'Ulisse“ (Haas). Studien zur Musikwissenschaft, Wien 9, 1922 — Notes on M.s „Orfeo“ (Howes), MT 65, 976 — M.s Venetian operas (Prunières), MQ 10, 2 — L'Orfeo de M. (Prunières), RM 4, 10.

**Moos, Paul,** s. Besprechungen, Strjabin.

**Morgenroth, Alfred,** s. Kreschmar.

**Moser, Andreas,** s. Marteau.

**Moser, Hans Joachim,** s. Abert, Atonalität, Bach, Besprechungen, Goethe, Lied, Mozart, Musikpolitik, Musikunterricht, Musikvereinigungen, Nicolai, Schöp, Symmetrie.

**Notette.** — Die Quellen der M. ältesten Stils (Ludwig), AfM 5, 3 f.

**Mozart, W. A.** — (s. a. Friedrich) — Über M.: Forschung (Abert) und andere Aufsätze von: (Frischenschlager, Fischer, Lewicki, Moser, Blümlin, Paumgartner, Einstein), Mozart-Jahrbuch 1923: — Die Bedeutung der „Entführung“ für M.s Schaffen (Abert), BIS 4, 7. — Die drei Damen in der Zauberflöte (Cahn-Speyer), Sc 14, 1. — Moderne „Zauberflöte“-Inszenierung. Eine Erwiderung (Cahn-Speyer), Sc 14, 3. — „Entführung“. Quellen und Werdegang (Fert), BIS 4, 7. — Das Orchester in M.s „Entführung“ (Nef), SMZ 63, 30. — J. A. André on M.s manuscripts (Oldman), ML 5, 2. — Moderne „Zauberflöte“-Inszenierung (Passolt), Sc 13, 12. — Aus M.s melodischer Werkstatt (Pfannenstiel), MG 2, 4. — Zu M.s „Don Juan“-Ouvertüre (Nefardt), SMZ 63, 22 f. — Die Inszenierung von M.s „Don Giovanni“ (Schmih), AMZ 51, 26. — Zur Inszenierung von „Figaros Hochzeit“ (Schuh), DB 16, 1 f. — Zu „Don Giovanni“ in Dresden (Teschner), DK 1, 8/9 u. (Schwers), AMZ 51, 17. — Beiträge zum Thema: Mozart als Musikdramatiker, geholt aus dem Don Juan (Unger), RMZ 25, 17/18.

**Mrazek, Joseph Gustav.** — (Müller), A 3, 8. **Muck, Karl,** als Wagner-Dirigent (Philipp), Mw 4, 7.

**Müller, Erich H.,** s. Mrazek, Musikfeste, Musikunterricht.

**Müller, E. Jos.,** s. Musikunterricht.

**Müller, Otto,** s. Balow.

**Müller-Blattau, Jos.,** s. Musik, Musikbibliotheken.

**München.** — Die Bedeutung M.s als gitarristische Zentrale (Buet), Gf 25, 1/2. — Münchener Nationaltheater 1922/23 (Keyfel), S 81, 38.

**Munter, Friedrich,** s. Sandberger.

**Musik.** — Allgemeines: Mittelalterliche und zeitgenössische Musik (Abert), A 4, 6. — Kunst, Kunstwissenschaft u. Kunstkritik (Abert), Mk 16, 1. — Limitation and art (Antcliffe), MT 65, 976. — The passing of a tradition (Armstrong), MT 65, 976. — Rationale und internationale Musik in Deutschland und anderswo (Beffer), MfA 6, 5. — Manner and mannerism (Berger), MMR 54, 638. — Advertise music (Calvocoreffi), MT 65, 977. — The universality of music (Calvocoreffi), MMR 54, 639. — Das Problem der religiösen Musik (Cherbuliez), Wissen und Leben, Zürich 20. 3. 1924. — La musique et les ressemblances générales (Dauriac), RM 5, 9. — Internationalism et musique (Dent), RM 4, 10. — „Konvention“ (Einstein), A 4, 7. — Vom Abstrakten in der Musik (Einstein), A 4, 2. — Die Not der deutschen Musiker u. deutscher Musik (Einstein), MfA 6, 1. — Vom Trivialen in der Musik (Einstein), A 4, 3. — Musik und Weltanschauung (Engelbrecht), Mk 15, 12. — Harmonies des Bois et des eaux (d'Estree), SMPB 12, 19. — Introduction à la Culture musicale (Fornet), SMPB 12, 20. — Die Beziehungen zwischen der alten u. modernen Musik (Haba), NMZ 45, 8. — Vom Nationalen und Internationalen der Musik (Hafe-



meyer), Germania, Berlin 2. Nov. 1923. — Die Musik und das Proletariat (Hartmann), DAS 26, 4. — Musik u. Gemeinschaft (Höfner), MG 2, 2. — Die Musik als Spiegelbild des Volkscharakters d. verschiedenen Nationen (Kannegiesser), DMZ 55, 23. — Zum Fortschritt in der Musik (v. Keußler), DK 1, 8/9. — Renaissance der Gotik (London), AMZ 51, 2. — Music and the mind (Mendl), MQ 10, 1. — Parallelererscheinungen in den bildenden Künsten und in der Musik des 19. Jhdts. (v. Mojsifovics), SMZ 64, 2 ff. — Music and the retrogressive spirit (Nicholls), MMR 54, 638. — Der Auferstehungsgedanke in der Musik (Ochs), DK 1, 5. — Musica e cultura (Pannain), P 5, 1. — The musician, the patron and the audience (Parfer), MQ 10, 2. — Naturstudium in der Musik (Peschig), AMZ 51, 12. — Lettere a un giovane musicista (Pizzetti), P 4, 9/10 ff. — Il volto dell' artista (Pompeati), P 5, 2. — Überwinden! — Überwinder! (Pringsheim), AMZ 51, 22/23. — Musik aus Dedland und Bildland (Niesenland), S 82, 18. — Il problema dell' Arte dal punto di vista musicale (Montcaglia), P 4, 7/8. — Creators and public: their relationship (Nudhyar), MQ 10, 1. — Emotion and technique (Salmon), MT 65, 972. — Kunst-Dämmerung (Schaub), AMZ 51, 22/23. — Gestaltwandel der Musik (Schnoor), Leipziger Tageblatt, 5. u. 7. 9. 1923. — Prinzipielles zur Frage „National oder International?“ (Schwabe), DK 1, 8/9. — On neglected works (Sorabji), MT 65, 972. — Messianismus in der Musik (Sternfeld), Mk 16, 2. — Musique et poésie (Suarez), RM 5, 7. — Gesellschaft, Staat und Musik (Weißmann), Voss. Ztg., Berlin, 4. 11. 1923. — Vom Transzendentalen in der Musik (Wolffsohn), A 4, 2. — Sozialisierungsprobleme in der Musik (Wolffsohn), A 3, 7.

**Zur neueren u. neuesten Musik:** Die Fortschrittspartei (Besser), Mda 6, 3. — Our decadence (Boughton), MT 63, 953. — On broadcasting new music (Calvocoressi), MT 65, 976. — Some ways and means of to-day's music (Calvocoressi), MMR 54, 640. — What is „modern music“ (Calvocoressi), MT 63, 957. — Retrogressive tendencies in modern music (Chelsen), MMR 54, 637. — Tone-problems of to-day (Casella), MQ 10, 2. — Das „Inhumane“ in der neuen Musik (Einstein), A 4, 4/5. — Internationale und Deutsche „Neue Musik“ (Einstein), A 4, 6. — Das Problem der modernen Musik (Ertel), DIZ 21, 381. — Der neue Weg (Ertel), S 82, 23. — Modern composers and modern composition (Harty), MT 65, 974. — Romantisme et modernisme (Heugel), M 86, 5. — Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik (Heuß), ZM 90, 17 u. 91, 1. 3. 4. — Is music developing too fast? (Hull), MMR 54, 640. — Några riktlinjer inom den nutida musiken (Jeanson), UNM 4, 5/7. — Matière et forme dans l'art musical moderne (d'Indy), SMpB 13, 6. — Die Monaten (Marsov), Münchener Neueste Nachrichten, 26. 6. 1924. — Perché non si riconosce il nuovo (Pratella), MO 6, 2. —

En tendens i den moderna musiken (Nabe), UNM 4, 5/7. — Von der kommenden Musik (Schaub), DK 1, 11/12. — Possibilities of the future, instrumental and otherwise (Scott), MMR 54, 642. — Die musikalische Krisis der Gegenwart (Eiff), MD 12, 1. — Neue Wege (Tischer), RMZ 25, 21/22. — Vom musikalischen Eigensystem (Unger), RMZ 25, 27/28. — Fortschrittsmusik (Unger), RMZ 25, 21/22. — Musikprobleme der Zeit (Unger), DTZ 21, 379. — Der Kampf um die Moderne (Wehfe), DTZ 20, 375 f. — Problems of modern music (Wellesz), MQ 10, 1. — Eine Betrachtung der modernen Musik (Wohlfahrt), AMZ 51, 1. — Musik u. Politik im klassischen Altertum (Abert), NMZ 45, 1. — Ur Fred. Sam, Silverstolpes brevsamling (Hennerberg), STM 5, 3/4. — Sixteenth century service music (Hughes), ML 5, 2. — Entstellung klassischer Musik (Leiß), Hellweg, Essen 7. 5. 1924. — Das barocke Klangideal (Richard), ZeK 1, 5. — Les romantiques (Sérieyx), SMpB 13, 11. — Musikgeist und Musikleben zur Zeit u. am Hofe des heftigen Landgrafen Moriz des Gelehrten (Struck), ChL 5, 1 ff. — Musik des Südens u. Westens (v. Lempel), S 82, 6. — Die deutsche M. (Gräner), DMZ 55, 12. — Mittelalterliche Musik in Hamburg. Bemerkungen zu den Auführungen alter Musik in Hamburg (Schulz-Dornburg, Müller-Blattau, Curjel, Meyer), Mw 4, 3-4, 5. — German music of the last decade (Reichentritt), MQ 10, 2. — Der Stand der Musik in England u. Amerika (Weißmann), Mda 6, 5. — The musical inspiration in English literature of the XIXth century (Coeuroy), MQ 10, 3. — The nurseries of English song (Kidson), MT 63, 952 f. — The English revival (Pulver), MMR 54, 638. — Musical parlance in English literature (Robertz), ML 5, 3. — English and German musical life compared (Weißmann), MT 65, 972. — Burmese music (Edmonds), MT 64, 968. — The present position of Welsh music (Lloyd), MT 65, 975. — What is wrong with Welsh music (Pulver), MT 65, 973. — Musikal. Eindrücke aus Finnland (Kempff), AMZ 50, 46/47. — La musique Finlandaise (Haapanen), RMI 31, 1. — Tendenzen der jungen Musik in Frankreich (Pranières), Mda 6, 5. — Isländische Volksmusik und germanische Empfindungsart (Leiß), Mk 16, 1. — Jungitalienische Musik (London), AMZ 51, 27. — Roman impressions (Hull), MMR 54, 642. — Österreichische Musik (Peschig), AMZ 50, 32/33. — Das oberösterreichische Musikleben u. seine produktiven Kräfte (Gräßlinger), ZM 91, 3. — La culture de la musique en Pologne, depuis ses origines jusqu'à Chopin (Sila), M 85, 33. — Junge Kunst in Rußland (S.), RMZ 25, 21/22. — Moderne Musik in Rußland (Belatoff), Mda 6, 5. — Von russischer Opernkultur (Engländer), A 3, 11/12. — Die jüngste Komponistengeneration in Rußland (Riesemann), H 3, 11/12. — Musikal. Schrifttum in Sowjet-Rußland (Riesemann), A 3, 11/12. — Drottning kristina såsom musikalisk mecenat (v. Platen), STM 5, 1. — Über schweizerische Tonkunst (Kef-

- terhorn), Mk 16, 8. — Schweizer Musik — Musik in der Schweiz (Tobler), RMZ 25, 21/22. — Music in Spanish Galicia (Trend), ML 5, 1. — Les „Chistulari“ (Rauber), SMPB 13, 12f. — Das Musikleben der Tschechoslowakei (Edwienbach), Mda 6, 5. — Some Czechoslovak Choral Works (Newmarch), MT 64, 969. — Deutsche Lieddichter der Tschechoslowakei (Steinhard), A 4, 6. — Les visages de la musique musulmane (Mouanet), RM 5, 1.
- Musikästhetik**, s. Ästhetik, s. a. Hören.
- Musikausstellungen**. — Die erste steirische M. in Graz 1923 (v. Mojsisovics), AMZ 50, 44/45.
- Musikbibliotheken**. — Wichtige Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin 1923 (Altman), ZfM 6, 9. — Öffentliche Musikbüchereien (Marsop), SMZ 63, 21f. — Die musikalischen Schätze der Staats- u. Univ.-Bibliothek zu Königsberg i. Pr. (Müller-Blattau), ZfM 6, 4/5.
- Musiker**. — Musikernachwuchs (Wechler), DMMZ 46, 9. — M.-typen. Mit einer unbekanntem Brahms-Anekdote (Herrnied), S 81, 36. — Musikerhandschriften (Müller), NMZ 45, 4. — Das Erbe des Künstlers (Pelschnig), NMZ 45, 2.
- Musikfeste**. — Von schlechten und guten Musikfesten (Schorn), NMZ 45, 8. — I. Thüringer Kirchengesangsfest (Michaelis, Heimann, Scheide), ZeK 2, 6. — Das erste ungarische M. (Jennig), NMZ 44, 17. — I. Oberhainisches Kirchenmusikfest (Stadt) MD 11, 3. — 4. Pommersches M. (Rasch), S 82, 28 u. AMZ 51, 26. — M. in Westdeutschland (Unger), A 3, 7. — The Bournemouth Musical Festival (F. H.), MT 65, 976. — First Welsh Orchestral Music Festival (A. R.), MT 65, 971. — The Worcester Festival (Thompson), MT 64, 968. — La 24 Fête des Musiciens suisses (Godet), RM 5, 1. — 93. Niederrhein., Aachen (Zimmermann), AMZ 51, 31/32 u. (Pochhammer), Mw 4, 8. — Dessau 1923 (Seidl), AMZ 50, 36/37. — Dortmund (Elsässer), RMZ 25, 23/24. — Weß-Fest in Erfurt (Engelbrecht), AMZ 50, 36/37. — Mittelalterliche u. zeitgenössische Musik in Hamburg (Weiß-Mann), NMZ 45, 5. — Hellerauer Schulfeste (Müller), A 3, 7. — Festschauführungen zeitgenössischer Chormusik in Mannheim (Richard), NMZ 44, 17. — 11. Deutsches Bachfest in Leipzig (Schering), ZfM 5, 11 u. (Weißmann), ZM 90, 13/14. — Le festival français de Monte-Carlo (de Schlozer) RM 5, 4. — Die Pfingstwoche in Nürnberg (Matthes), AMZ 51, 28 u. (Rhode), NMZ 45, 8. — Die 25. Tagung des Schweiz. Tonkünstler-Vereins in Schaffhausen [Programm, Biographien etc.] SMZ 64, 16 u. 18. — 4. Sonderhäuser M. (Reichel), S 82, 30. — Weinheim (Schorn), NMZ 45, 8. — Strauß-Feier in Wien (Härlimann), SMZ 64, 17 u. (v. Wymetal), AMZ 51, 26. — Internationale Festspiele in Zürich (Koner), NMZ 44, 17 u. (Gatti), RMI 30, 3. — Donaueschingen: NMZ 44, 17 u. (H. H.), NMZ 44, 18 u. (Aber), Mw 4, 8 u. (Evans), MT 64, 967 u. (Kroll), AMZ 51, 31/32 u. (Schwabe), SMZ 63, 19 u. SMZ 64, 19 u. (Sonnen), AMZ 50, 36/37 u. (Stein), NMZ 45, 8 u. (Steinhard), A 3, 7 u. (Unger), DMZ 55, 32. — Göttinger Händelfest-Spiele. (Leichtenritt), A 3, 7 u. (Kobelt), AMZ 50, 32/33 u. 51, 29/30 u. (Schnorr), Mk 15, 12. — Vom Frankfurter Musikfest (Komponisten über ihre Werke:) (Jennig, Keukler, Penyref, Ermatinger), PT 1, 3. — Die Autoren des 54. Tonkünstlerfestes (Aber), DK 1, 8/9 u. (M.) NMZ 44, 17 u. (Aber), Mw 4, 7 u. (Ebel), DTZ 22, 384 u. (Gdtig), DK 1, 11/12 u. (Heuß), ZM 91, 7 u. (Holl), A 3, 7 u. AMZ 50, 30/31 u. (Holle, Erpf), NMZ 45, 7 u. (Kossen-Freytag), S 82, 27ff. u. (Schrenk), Mk 16, 11 u. (Schwers), AMZ 51, 28ff. u. (Struck), ChL 5, 7 u. (Tischer), RMZ 25, 23/24 u. (Unger), DMZ 55, 26 u. (Wiesengrund-Adorno), ZM 90, 15/16. — Das 53. Tonkünstlerfest in Kassel 1923 (Heuß), ZM 90, 13/14 u. (Schaub), A 3, 7. — Die M. in Prag u. Frankfurt, Mda 6, 6 u. Vom Prager Musikfest [Komponisten über ihre Werke:] (Malipiero, Horwig, Roussel, Nieri), PT 1, 2 u. (Evans), MT 65, 977 u. (Felber), MMR 54, 643 u. (Guttman), DAS 25, 7 u. (Hoffmann u. Steinhard), NMZ 45, 9 u. (Kallenberg), RMZ 25, 23/24 u. Mw 4, 7 u. (Wiesengrund), 82, 26ff. u. (Schulhoff), AMZ 51, 24/25 u. 27f. u. (Steinhard), A 4, 7 u. (Unger), DMZ 55, 24. — Salzburg 1923. Mda 6, 6 u. (Unsermer), RM 5, 1 u. (Evans), MT 54, 967 u. (Zler), SMZ 63, 19f. u. (Stefan), Mda 5, 8 u. (Steinhard), A 3, 7 u. (Ulbrich), AMZ 50, 34/35 u. (Weißmann), Mk 12, 1 u. (Werner), ZfM 5, 12.
- Musikgeschichte**. — Schattensisse aus der M. (Kicton), WM 68, 7.
- Musikgesellschaften**. — (s. a. Musikkongresse). — Zum 10jährigen Bestande der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen (J.), NMZ 44, 17. — Die musikalische Internationale. Zur Gründung einer Ortsgruppe der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ (Heuß), ZM 91, 2. — The Incorporated Society of Musicians-conference (Hull), MMR 54, 638.
- Musikhandschriften**, s. a. Kodizes.
- Musikhochschule**, s. Musikschulen.
- Musikinstitute**. — The Royal Academy of music. MT 63, 953. — Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg (Werner), ZfM 5, 11.
- Musikinstrumente**. — Tonale u. atonale Instrumente (Hauer), Mda 6, 6. — Der Instrumentenbau als Kulturfaktor (Westermeyer), S 82, 4.
- Musikongresse**. — Amtliche Mitteilung über den I. Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig ZfM 5, 11. — Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg (Werner), AfM 5, 4. — Der I. all. Kongress f. Kirchenmusik (Plath), MSfG 28, 10/12.
- Musikkritik**. — Composer-critics (Bannard), ML 5, 3. — Der Fernkritiker (Wie), Mda 6, 1. — Les données de la critique musicale et la fonction de l'entendement (Calvocoreffi), RM 5, 1. — A critic on his critics (Calvocoreffi), MT 65, 974. — Irrungen des öffentlichen Urteils (Chop), S 82, 16. — An inherent disability of musical criticism (Cotton), MT 65, 926. — Die unmittelbare Erlebnisfähigkeit des Kritikers (Dietterweg), AMZ 51, 18. — Eine Unregung (Friedland), AMZ 51, 22/23. — Der schaffende

**Lonkünstler u. die Musikkritik** (Marfop), 5, 9f. — Om M. (Norlind), UNM 4, 11 ff. — Critique objective, critique subjective et critique mixte (Schneider), SMPB 12, 19 ff. — Kritik u. Kritiker (Westermeyer), S 82, 16.

**Musikpolitik, Neue Richtlinien preussischer** (Moser), T 26, 3. — **Städtische Musikpflege** (Schwers), AMZ 51, 20.

**Musikschulen.** — Die „Staatl. Hochschule für Musik“ in ihrem Verhältnis zum Schaffen unserer Zeit (Friedland), AMZ 51, 22/23.

**Musiktheorie.** — Neue Antworten auf alte Fragen der M. (Lands), AMZ 50, 30/31 ff. — M. u. Musikästhetik (Webel), ZfM 6, 9.

**Musikunterricht.** — (s. a. Gesang, Improvisieren, Klavier, Musikwissenschaft, Violine). — Neglement für die Diplomprüfungen d. Schweiz. Musikpädagog. Verbandes, SMPB 13, 12 f. — Musikalische Volkserziehung NMZ 45, 9. — Über ein dänisches Schul-Liederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalyse (Wedding), ZfM 6, 2. — Die Erziehung zur Musik (Wöttcher), DK 1, 13/14. — Music in public schools (Cloughton), MT 64, 975. — Die Breslauer Schulmusikwoche (Cornelissen), Merz 1924, 5. — Der Wiener Musiklehrer (Decsey), Mk 15, 1. — Musical education in the United States. Some observations (Erb), MQ 10, 1. — Reform des Schulgesanges (Fleischer), Mw 4, 1. — Gesang, Schule, Persönlichkeit (Fleischer), Deutsche Allgem. Ztg. 24, 2, 1924. — Vom Arbeitsprinzip beim Üben unserer Schüler (Friedrichs), SMPB 13, 7. — Bedeutung des Tonbewußtseins (Grah), HfS 18, 6. — Schulmusikwende (Günther), HfS 18, 13. — Singschulen einst u. jetzt (Haftung), St 18, 2f. — Werles Liederschaz (Hoffmann), SMPB 12, 19. — Vom Arbeitsprinzip im Schulgesangunterricht (Hoffmann), SMPB 12, 20. — The technique of moving plastic (Jaques-Dalcroze), MQ 10, 1. — Autour de l'enseignement de l'harmonie (Jeanneret), M 85, 37. — Über die „Assentierung“ von Gesangsschulen (Imhofer), A 4, 1. — Die Formung des Chorgesangs in der Schule (Jbde), St 18, 1. — Die Verwendung der Gitarre als Begleitinstrument im Schulgesang (Klieba), ZG 3, 2. — Musikerziehung in der Schule (Kreischer), DAS 25, 4. — Die Musikerziehung auf der Oberstufe höherer Lehranstalten im Sinne der Bewegungsfreiheit (Kühn), Merz 1924, 1/2. — L'enseignement de l'histoire de la musique dans les Lycées et Collèges (Lanborny), M 85, 30f. — Le conservatoire de Bâle (Lieber), SMPB 13, 15. — Schulmusikpflege (Marfop), NMZ 45, 1. — 3. Reichsschulmusikwoche zu Breslau (Mapke), ZM 91, 6. — Aus der Mappe eines Konservatoriumsleiters (Mayer-Meinach), Mw 4, 5. — Die Behandlung musikalischer Probleme im deutsch-fundlichen Unterricht der höheren Schulen (Mies), HfS 18, 19f. — Aus musikalischer Volksbildungsarbeit (Moser), T 26, 4. — Aus musikal. Volksbildungsarbeit (Moser), AMZ 50, 52. — Zur Reform des M. an den höheren Lehranstalten (Müller), RMZ 25, 25/26. — Neue Wege musikalischer Bildung (Müller), NMZ 45, 2. — Musik och Bildung (Norlind) UNM 4, 5/7. —

Schulgesangunterricht u. Schulfestpflege (Orthmann), AMZ 51, 1. — Reform-Musikschulen (Paul), ZM 91, 3. — Collegium musicum. Zum neuen Schulmusikerlass (Pringsheim) AMZ 51, 20. — Musikunterricht auf der pädagogischen Akademie (Schaun), HfS 18, 14. — Der Gesangunterricht in den Mittelschulen Preußens (Scheuch), HfS 18, 9. — Der Tonname als Unterrichtshilfe (Schiegg), HfS 18, 21. — Vom teuren Musikunterricht (Schliepe), Bp 1, 12. — Neue Wege der musikalischen Erziehung (Selben-Goth), Mk 16, 2 u. A 3, 9. — Zur Naturgeschichte der Schulmusik (Sonderburg), O 24, 2. — Gesang und Musikunterricht an den höheren Schulen Bayerns (Striegel), HfS 18, 21. — Schulmusikpflege (Stürmer), Mk 16, 3. — Über den Unterricht an Musikschulen (Stürmer), S 81, 32. — Die Erziehung zur Persönlichkeit im M. (Watz), RMZ 25, 3/4. — The Eastman School of Music (Warner), MT 65, 971. — Die Kunst der Improvisation als Lehrgegenstand (Wehle), Or 1, 8f. — Zur Reform musikalischer Tagesfragen (Weigl), A, 10. — Musik in der Mädchenfortbildungsschule (Werle), St 18, 3. — Reform der Schulmusik (Werle), Mk 16, 11. — Dritte Schulmusikwoche in Breslau (Werle), HfS 19, 4f. — Raumhymbol und motorisches Moment bei der Einführung in die Tonvorstellung (Werle), HfS 18, 19f. — Zeitfragen in der Schulmusik (Werle), HfS 19, 2.

**Musikvereinigungen.** — (s. a. Chorgesang). — Von der Jahrhundertfeier des Basler Gesangsvereins (M.), SMZ 64, 17. — The Musical Association (Baker), MT 64, 969. — Die Hundertjahrfeier des Basler Gesangsvereins (Merian), AMZ 51, 29/30. — Mittelalterliche Vorgänger des Reichsverbandes Deutscher Lonkünstler (Moser), DTZ 21, 379. — Der Reichsverband deutscher Lonkünstler und Musiklehrer (Niedciol), ZM 90, 15/16. — Neuorientierung im Deutschen Sängerbunde (Schlicht), To 28, 10/15.

**Musikwissenschaft.** — (s. a. Grammophon). — M. u. Schulgesang (Benedit), NMZ 44, 18. — Ein Jubiläum Wiener musikwissenschaftl. Arbeit (1891—1923) (Drel), ZfM 6, 3.

**Mussorgsky, M.** — (s. a. Borodin, Oper). — (v. Leontieff), Neue Zürcher Ztg. 1. 7. 1923. — „Boris Godounoff“ (Wie), Berliner Börsen-Courier 20. u. 21. 2. 1924. — „Boris Godunov“: genuine and otherwise (Calvocoreffi) MT 65, 972. — M.s. „Boris Godunow“ (Hirschberg), MfA 17, 198. — „Der Jahrmart von Sorotshinzj“ eine „neue“ Oper von M. (v. Niesemann), Mk 16, 7. — M. u. sein „Boris Godunow“ (Westermeyer), S 82, 9.

N

Nadolovitch, J., s. Gesang.  
 Nägelsbach, Friedrich, s. Kirchenmusik.  
 Napoleon s. Oper.  
 Nauwack, Johann. — (Wolfmann), Mk 15, 12.  
 Neal, Heinrich. — (Noack), Hellweg, Essen 16. 4. 1924. — (Schmieder) SSZ 16, 10f.  
 Nef, Albert, s. Mozart.  
 Neiser, Artur, s. Oper.  
 Nestler, Woldemar, s. Krause.

Nettl, Paul, s. Lied, Rhythmus.  
**Neuauflagen.** — 30 Jahre „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ MD 11, 3. — Grund, Plan u. Ziele der Studienausgaben klassischer Werke (Preis), DK 1, 11/12.  
**Neumen.** — Die germanischen N. als Schlüssel zum altchristlichen u. Gregorianischen Gesang (Fleischer), ZfM 6, 6.  
**Newmarch, Rosa,** s. Musik.  
**Nicholls, Frederick,** s. Musik.  
**Nicholson, R. L.,** s. Harmonie.  
**Nicolai, Otto.** — (Moser), Berliner Börsen-Ztg. 10. 5. 1924.  
**Nieciol, L.,** s. Musikvereinigungen.  
**Niederken-Gebhard, Hanns (Schnoor),** Mk 16, 5.  
**Nielsen, Carl,** s. Text.  
**Niemann, Albert,** s. Wagner.  
**Niemann, Fr.,** s. Kirchenmusik.  
**Niemann, Walter.** — (Birgfeld), ZM 91, 3. — (Chop), S 81, 10 ff. — (Steiniger), RMZ 26, 23/24 u. Illustrierte Zeitung, Leipzig, 21. Febr. 1924. — s. a. Gieseling.  
**Nietner, E.,** s. Chorgesang.  
**Nietsche, Friedr.** — (s. a. Wagner). — N.s. Lieder (Unger), Mk 16, 11.  
**Nikisch, Arthur.** — Ein unbekannter Briefwechsel zwischen N. u. F. Draefse. (v. Lepel), S 81, 37.  
**Noack, Friedrich,** s. Krebschmar, Real.  
**Nodermann, Preben,** s. Sinfonien.  
**Nolhae, Pierre de,** s. Melissus.  
**Norlind, Tobias,** s. Besprechungen, Kirchenmusik, Jungberg, Musikkritik, Musikunterricht, Weingartner.  
**Noten** — Schrift, -druck usw. — (s. a. Neumen) — Music printing in the year 1603 (Dowland), MT 64, 965. — Transponierende Schreibweise u. Schlüsselfrage (Chermann), PT 1, 4. — Die Entwicklung der Notenschrift (Jann), ChL 4, 17, 24. — Die griechische Instrumentalnotenschrift (Sachs), ZfM 6, 6.

D

**Oberdorbeck, Felix,** s. Meistergesang, Memmingen.  
**Obser, Karl,** s. Wagner.  
**Ochs, Rudolf,** s. Musik.  
**Ochs, Siegfried.** — (Singer), Mk 16, 11. — s. a. Chorgesang.  
**Offenbach, Jacques.** — (Schmidt), BIS 4, 2. — „Hoffmanns Erzählungen“ (Kapp, Bekker), BIS 4, 2.  
**Oginski, Michel Eleophas,** s. Oper.  
**Oldman, E. B.,** s. Mozart.  
**Oper.** — (s. a. Berlin, Bühne, Dryden, Wien). — Zur Ästhetik der modernen Opernregie (Ullmann), Mk 16, 6. — Stimme und Gestalt (Bekker), MDA 6, 1. — L'évolution de l'opérette française (Brunel), M 85, 45 ff. — At the Opera (Capell), MMR 54, 642 f. — Von russischer Opernkultur (Engländer), A 3, 11/12. — „Nerone“ in musica (Faußini-Fasini), MO 6, 4/5. — Gute Operntexte (Fueter), SMZ 63, 25. — Bedeutung u. Aufgaben der kleinen u. mittleren Opernbühnen in Deutschland (Gdhler), ZM 91, 5. — Die deutsche O. in den Jahren 1921 u. 1922 (Hafemeyer), AMZ 50, 34/35. — Gedanken über Oper und Drama (Haffeld), Berliner Börsen-Zeitung 28. 7. 1923. — Die Oper ohne Chor

(Hartmann), S 82, 20. — For a reversion to opera (Jstel), MQ 10, 3. — Deux opéras polonais sur Napoléon [Oginski, Eisner] (Jachmicki), RM 5, 4. — Ziele u. Strömungen der modernen Oper (Kapp), BIS 4, 6. — Die O. der Zukunft (Klaren), A 4, 7. — Opernhaus oder Stagnation? (Klaren), A 3, 8. — Osterspiele u. Volksbühne in der Schweiz (Krauß), SMZ 64, 12 ff. — Marionette operas (Lawrence), MQ 10, 2. — Opernregie (Lert), DK 1, 3. — Opern-Abende in Italien. Aus einem musikal. Reise tagebuch (London), AMZ 51, 22/23. — Del „Barbiere di Siviglia“ (Pavan), MO 6, 7. — Atonales Opernschaffen (Peterschig), Mk 16, 6. — Das nationalhistorische Lendrama (Peterschig), AMZ 51, 14 f. — Der neue Operntyp (Peterschig), NMZ 45, 4. — Il drama musicale (Rossi-Doria), P 5, 1 ff. — Zur Geschichte, Dramaturgie u. Statistik der frühdeutschen O. (Schmidt), ZfM 5, 11 ff. — Kroll u. die österreichischen Staatstheater (Stefan), MDA 6, 1. — Rezitativ oder Dialog? (Stege), AMZ 50, 52. — Operette des Kosoko (Stege), Or 1, 9. — Zur Reform der Operndarstellung (Turnau u. Wallerstein), Berliner Börsen-Courier, 1. u. 14. Juli 1923. — Reform der darstellerischen Kunst in der O. (Unger), DVo 1924, 6. —  
**Oper, Uraufführungen.** — d'Albert: „Mareike von Nimmwegen“ (Birgfeld), S 81, 46/47 u. (Schaub), AMZ 50, 46/47. — Alfano: Sinfuntala (E. S.), NMZ 45, 8 u. (Heinzen), RMZ 25, 21/22 und (Suter), AMZ 51, 24/25. — André: Abenteuer des Casanova (Peget), S 82, 27 und (Schmid), AMZ 51, 26. — Bauknern: Satyros (Meuter), S 81, 51/52. — Bittner: Rosengärtlein (v. Wymetal), AMZ 51, 31/32. — Boito: Nerone (Meiser), NMZ 45, 5. — Hubay: Anna Karenina (Jemniß), AMZ 50, 48/49. — Janáček: „Jenufa“ (Westermeyer), S 82, 13. — Keußler: Die Geißelfahrt (Birgfeld), S 81, 39 u. (Jensch), A 3, 8 u. (Pfehl), Mw 3, 11 u. (Schaub), AMZ 50, 40/41. — Korngold: Die tote Stadt (Chop), S 82, 16 u. (Schwers), AMZ 51, 16. — Malipiero: Sette Canzoni (Nachen) (Zimmermann), AMZ 51, 16 u. (Zimmermann), NMZ 45, 3. — Maurice: Andromeda (Merian), AMZ 51, 20. — Mlynarski: Sommer nacht (Glinzki), S 82, 22. — Mussorgsky: Die Fürsten Howansky (Holbe), AMZ 51, 15. — Paumgartner: Höhle von Salamanca (Schmid), AMZ 50, 48/49. — Poldini: „Hochzeit im Fasching“ (Jemniß), AMZ 51, 11. — Rabaud: Maruf (Gysi), AMZ 51, 22/23. — Rejnicek: „Holofernes“ (Chop), S 81, 44 u. (Schwers), AMZ 50, 44/45. — Schmidt: Die glückliche Insel (Segniß), AMZ 51, 16. — Schreker: Irelöhe (Fleck), AMZ 51, 15 u. (Holbe), AMZ 51, 18 u. (Jacobs), Mw 4, 4 u. (Jacobs), Mk 16, 8 u. (Unger), NMZ 45, 3. — Strauß: Schlagobers (Decker), Mk 16, 9 u. (Hoffmann), NMZ 45, 5 u. (Hurlimann), SMZ 64, 15 u. (Schumann), KW 37, 9. — S. Wagner: „Der Schmied von Marienburg“ (Chevalley), Mw 4, 1. — Wartisch: Cayliostro (Gaenker), AMZ 51, 16. — Weismann: Schwanenweiß (Brinmann), AMZ 50, 42/43.

— **Wellenfj:** „Allestis“ (Erpf), NMZ 45, 3 u. (Werner), Mw 4, 4 u. (Droop), AMZ 51, 15.  
 — **Zemlin'sky:** Florentinische Tragödie (Kemp), MDA 6, 4.  
**Operette** s. Oper.  
**Orchester.** — (s. a. Farbe). — Il colore orchestrale (Desderi), P 5, 7. — The re-standardisation of the small orchestra (Fidler), MT 65, 972. — Die Besetzung des kleinen Orchesters (Fidler), PT 1, 2. — The incomplete orchestra (Froggatt), MT 65, 975. — Le Gamelan javanais (Knošp), RMI 31, 1. — Die Zukunft der deutschen Orchester (L'hermet), ZM 91, 6. — Mesform der Orchesteraufstellung (Luftgarten), PT 1, 3. — Das Synchronorchester in der Provinz (Paumgartner), PT 1, 2f. — Die Zukunft unserer O. (Schliepe), AMZ 50, 32/33. — Orchestral errors (Stewart), MMR 54, 642.  
**Orel, Alfred,** s. Besprechungen, Musikwissenschaft.  
**Orgel.** — (s. a. Kirchenmusik, Wolfrum). — „Röda kvarns“ Orgel, UNM 4, 11. — Die Erneuerung der Schubert-Orgel in der Liechtentaler Pfarrkirche, Wien. MD 12, 1. — Some New York organists and their organs (Colles), MT 65, 973. — Fortschritte im O.-bau (Erpf), ZfI 44, 11/12. — Ästhetik des Orgelspiels (Fischer), Berliner Tageblatt, 29. Nov. 1923. — Orgelkunst der Gegenwart (Heimann), Berl. Tagebl. 3. 5. 1923. — Das Obertonssystem der O. (Keller), ZfI 44, 5/6. — Aus Spaniens altem Orgelbau (Merfelin), ZfI 44, 22ff. — Vom Orgelbau (Sauer), O 24, 2f. — Eine neue: [„Parabran-“] Orgel (Schliepe), S 82, 3. — An educational basis for organ recital programmes (Waters), MT 65, 976. — Remains of a famous old organ (Williams), MT 63, 956. — Evolution of the organ (Williams), ML 5, 3.  
**Orthmann, Wilhelm,** s. Musikunterricht.  
**Ottmann, Otto,** s. Harmonie.  
**Oskald** s. Orgel.  
**Osterspiele** s. Oper.

§

**Bachmann, Vladimir v.,** s. Klavier.  
**Vagano, Luigi,** s. Boito, Pizzetti.  
**Valache, John G.,** s. Debussy.  
**Valestrina, Giovanni Pierluigi da,** e le sue allianze matrimoniali (Cametti), RMI 30, 4.  
**Vannain, Guido,** s. Musik.  
**Vantomime** s. Ballett, Bühne.  
**Paris.** — Un colonel directeur de l'Opéra-Comique (de Surjon), M 85, 43f. — The Paris Opéra (Miltoun), MT 64, 968.  
**Parter, D. C.,** s. Musik.  
**Parnell, Claude W.,** s. Dilettant, Elgar.  
**Parrat, Walter.** — MT 65, 975.  
**Pasche, William.** — (Flood), MT 65, 971.  
**Pasmanik-Bespalova, N.,** s. Tanz.  
**Passoli, Kurt,** s. Mozart.  
**Pastore, A.,** s. Besprechungen.  
**Paul, Richard,** s. Musikunterricht.  
**Paul, Theodor,** s. Gesang.  
**Paumgartner, Bernhard,** s. Mozart, Orchester.  
**Pausen.** — Rests and pauses (Berger), MMR 54, 642.  
**Pavan, Gius.,** s. Oper.  
**Pergolesi, G. Battista.** — (Chiereghin), P 5, 5.

— Un' opera sconosciuta [„Il Tempo Felice“] (Nadiciotti), MO 6, 2.  
**Perl, Carl Johann,** s. Besprechungen, Geige.  
**Perrachio, Luigi,** s. Klavier.  
**Perreau, Geneviève,** s. Wagner.  
**Peterson-Berger, Wilhelm.** — (Saul), UNM 4, 1f.  
**Petrarca e la musica.** (Frati), RMI 31, 1.  
**Petschnig, Emil,** s. Musik, Musiker, Oper, Wien.  
**Petryref, Felix.** — (s. a. Komponisten, Musikfeste). — (Schulhoff), A 3, 10.  
**Pebet, Walter,** s. Oper.  
**Pfannenstiel, Alexander,** s. Händel, Smetana, Trompeter, Virtuose.  
**Pfannenstiel, Effeheart,** s. Faust, Idde, Mozart.  
**Pfäzner, Hans.** — (s. a. Musikfeste, Marschner). — (Kroll), Mk 16, 6. — (Ferber), MQ 10, 1. — P.s. Kammermusik (Kroll), NMZ 45, 2. — „Valestrina“ (Lienhard), T 25, 1. — P., Mahler, Brudner (Seidl), A 4, 1. — Die Bedeutung der „Romantischen Kantate von deutscher Seele“ (Unger), DVo 1924, 5.  
**Pfohl, Ferdinand,** s. Hamburg, Kaufler, Oper Wagner.  
**Philipp, Rudolph,** s. d'Albert, Muck.  
**Pierce, Edwin Hall,** s. Musik.  
**Pijper, Willem.** — (Calvocoressi), MMR 54, 641.  
**Pirro, A.,** s. Besprechungen.  
**Pisak, Paul A.,** s. Berg, Schönberg.  
**Pisling, Siegmund,** s. Die, Bohnen.  
**Pizzetti, Ildibrando.** — „Tre Sonetti del Petrarca“ P 4, 12. — „Messa di Requiem“, P 5, 2. — Le recenti composizioni di P. (Brüsa), RMI 30, 4. — L'oeuvre dramatique de P. (Gatti), RM 5, 3. — „Dèbora e Jael“ (Vagano), RMI 30, 1. — s. a. Boito, Musik, Toscanini.  
**Platz, Joh.,** s. Kirchenmusik.  
**Platen, Carl von,** s. Musik.  
**Pochhammer,** s. Musikfeste.  
**Pohlig, Carl,** s. Braunschweig.  
**Pompeati, Arturo,** s. Boito, Musik.  
**Pothier, Dom Joseph.** — (W. K.), GBl 48, 1/2.  
**Pratella, F. Balilla,** s. Musik.  
**Preiß, Gerhard,** s. Neuauflagen.  
**Pringsheim, Heinz,** s. Bauformen, Besprechungen, Lied, Musik, Musikunterricht.  
**Pringsheim, Klaus,** s. Kammermusik, Mahler.  
**Procházka, Rud. F.,** s. Melodram.  
**Prod'homme, J.-G.,** s. Wagner.  
**Programm Musik.** — Programme-music and programme-notes (Calvocoressi), MT 65, 971.  
**Prümers, Adolf.** — Die Vokalsymphonie für Männerchor (Prümers), ChL 5, 1/3.  
**Prunieres, Henry,** s. Monteverdi, Musik, Montard.  
**Publitum.** — (s. a. Konzert). — Zur Verantwortlichkeit des P. (Diesterweg), AMZ 51, 22/23.  
**Pulver, Jeffrey,** s. Musik, Shakespeare, Violine.  
**Purcell, H.** — P.s. „Dido und Aeneas“ (Dent), DK 1, 8/9. — P.s. Church music (Statham), MT 65, 975f.

Q

**Quinterne.** — Der Instrumentenname „Quinterne“ und die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola u. des Colascione (Geiringer), AfM 6, 1.



R

- Rabaud, f. Oper.  
 Rabe, Julius, f. Beethoven, Musik, Rangström.  
 Rabenöder, Wolfgang, f. Zither.  
 Radfort, Robert. — MT 63, 951.  
 Radiciotti, Giuseppe, f. Catalani, Pergolesi, Rossini.  
 Radio. — (Chop), S 82, 8. — Musik u. Rundfunk (Aber), Mw 4, 2. — Soziale u. kulturelle Probleme der Musik im Zeichen der Radioübermittlung (Heinisch), Mk 16, 7. — Allons nous avoir une littérature . . . radiophonique? (Loudouze), M 86, 16. — Radio-Konzerte (Unger), A 4, 4/5.  
 Raimer, J. B., f. Kirchenmusik.  
 Rangström, Lure. — R.s opera „Kronbuden“ (Rabe), UNM 4, 1.  
 Rasch, Hugo, f. Musikfeste, Schwes.  
 Ravello (Schneider) M 86, 50f.  
 Refardt, E., f. Mozart.  
 Reger, Max. — (Holle), T 26, 1. — (Schlensog), MG 2, 1. — R. u. die Gegenwart (Bagier), BP 1, 5. — Alles um ein Konzert oder R. als Konzertveranstalter (Dessauer), S 81, 31. — R. u. unsere Zeit (Günther), MG 1, 8. — Das Reger-Problem. Gedanken zu Guido Bagiers R.-Buch (Hefemann), Mk 16, 4. — R.s Chorwerke (Hernried), AMZ 51, 7. — R.s Chorwerke (Holle), SMZ 63, 24f. — R. und wir (Noese), DK 1, 4. — Die Orgelwerke R.s (Schütz), MD 11, 4.  
 Reichel, Hanns, f. Kronfuß, Musikfeste.  
 Rein, Walter, f. Chorgesang.  
 Reinecke, Karl. — (Maedel), NMZ 45, 6. — (Diesterweg), AMZ 51, 24/25. — (Reinecke, Clara), WM 68, 815. — Aus dem Leben R.s (Reinecke), NMZ 45, 9. — (Riddger), HfS 19, 6. — (Unger), DMZ 55, 30 u. DK 1, 13/14 u. ZM 91, 6. — Erinnerungen u. Anekdoten (Reinecke), SMZ 64, 16 u. ZM 91, 6.  
 Renker, Gustav, f. Wittner, Schreker, Strauß.  
 Renner, Jos., f. Rheinberger.  
 Rensis, Raffaello de, f. Leonardo.  
 Reuter, Fris, f. Raden.  
 Reuter, Otto, f. Weimar, Oper.  
 Reyer, E., d'après des lettres inédites (Jullien), RM 5, 3. — (Chantavoine, Büsser), M 85, 48.  
 Reznicek, E. M. v., f. Oper.  
 Rheinberger, Josef. — (Renner), MD 11, 3. — R.s organ sonatas (Grace), MT 64, 967ff.  
 Rhode, Erich, f. Musikfeste.  
 Rhythmus. — Die Lustquellen des R. (Nettl), A 3, 10. — Il ritmo e la moderna dottrina ritmica (Liby), (Ferraria), P 4, 12 u. 5, 2. — Le rythmes homochromes (d'Udine), M 86, 20ff.  
 Ricci, Vittorio, f. Byrd, Gesang.  
 Richard, August, f. Goethe, Musik, Musikfeste, Strauß.  
 Riehl, W. H. — R.s musikgeschichtl. Novellen (Schulhof), A 3, 8.  
 Riemann, Ludwig, f. Chorgesang, Hören, Tonalität.  
 Riesemann, Oskar v., f. Besprechungen, Musik, Musforgesht, Srijabin.  
 Riesenfeld, Paul, f. Donizetti, Musik, Musikfeste.  
 Riefner, Friedrich, f. Franck.  
 Rietti, Vittorio, f. Musikfeste.  
 Riefsch, Heinrich, f. Besprechungen, Lied.

- Rigel, Henri Joseph. — (de Saint-Foir), RM 5, 8.  
 Rimsky-Korsakof, N. — f. Borodin, Staffos.  
 Ring, Franz, f. Lied.  
 Rinkens, Wilhelm. — (Chop), S 81, 40ff. — (Segniz), To 27, 24.  
 Risque, Lillian, f. Bühne.  
 Roberts, W. Wright, f. Musik.  
 Rodenkirchen, Johannes. — (Sattler), GBl 48, 1/2.  
 Rödl, Seb., f. Wagner.  
 Rödger, E., f. Reinecke.  
 Roese, Heinrich, f. Reger.  
 Rössel, Willy, f. Improvisieren, Kirchenmusik.  
 Röthlisberger, Ernest, f. Juristisches.  
 Rosl, Ludwig, f. Beethoven, Wagner.  
 Rolfe, Georg. — (Sonderburg), O 24, 5.  
 Rom. — Roma centro musicale nel Settecento (van den Borren), RMI 31, 1 u. (De Domenicis) RMI 30, 4ff.  
 Romberg, Heinrich, f. a. Mendelssohn.  
 Roncaglia, Gino, f. Gounod, Musik.  
 Roner, Anna, f. Musikfeste.  
 Ronfard, Pierre de. — Les musiciens de R. (van den Borren) u. R. et la musique (Chantavoine), M 86, 7f. — R. musicien (Lafay) u. R. et l'humaniste musicien Melissus (de Rolhac) u. R. et les fêtes de cour (Prunieres) u. R. et la „Chanson française“ (Schaeffner), RM 5, 7.  
 Ropark, Guy. — (Boucher), RM 5, 8.  
 Rosenzweig, Alfred, f. Bühne, Strauß, Wellesz.  
 Rossi-Doria, Gastone, f. Oper.  
 Rossini, G. — R. à Londres (Radiciotti), RM 5, 4. — La famosa lettera al Cicognara non fu scritta dal Rossini (Radiciotti), RM 30, 3. — Stendhal e R. (Radiciotti), P 4, 12.  
 Rouanet, Jules, f. Musik.  
 Rouffel, Albert, f. Musikfeste.  
 Rudhyar, Dane, f. Musiker.  
 Rudolph, Anton, f. Turnau.  
 Rühlmann, Franz, f. Wagner.  
 Rundfunk, f. Radio.  
 Ruppel, Karlheinz, f. Mahler.  
 Ruthardt, Adolf. — (Unger), ZM 91, 2.  
 Rychnovsky, Ernst, f. Besprechungen, Smetana, Zemlinsky.  
 MG 2, 2.  
 Schemann, Ludwig, f. Cherubini.

S

- Sachs, Curt, f. Noten.  
 Saint-Foir, Georges, f. Clementi, Edelmann, Rigel.  
 Saint-Saëns, Camille. — Lettres inédites de Lecoq à Saint-Saëns, RM 5, 4.  
 Salmon, Arthur L., f. Dirigieren, Musik.  
 Salmon, Thomas, a forgotten prophet (Hayes), MT 65, 974.  
 Salomon, Siegfried, f. Busoni.  
 Salzburg, f. Glocken.  
 Saminsky, Lazare, f. Bartof.  
 Sandberger, Adolf. — (Munter), NMZ 44, 18.  
 Satie, Erik. — SMPB 12, 23. — Satieana u. (Luridi) u. Fragments d'une conférence sur S. (Cocteau) u. (Kochlin), RM 5, 5.  
 Sattler, E., f. Rodenkirchen.  
 Sauer, Franz, f. Weigl.  
 Sauer, Ludwig, f. Orgel.  
 Saul, Felix, f. Peterson-Berger.

**Sargophon.** — A precursor of the S. (Wotton), MT 63, 958.  
**Schade, Rudolf,** f. Berlin.  
**Schäfer, Theo,** f. Strauß.  
**Schaeffner, André,** f. Monsard, Sonate, Wagner.  
**Schaffhausen.** — Das Musikleben Sch.s (Kugler), SMZ 64, 16.  
**Schale, Christian Friedrich.** — (Viehle), Mitteilungen d. Vereins f. d. Gesch. Berlins 1923, 5/6.  
**Scharke, Reinhold,** f. Kreschmar.  
**Schäub, Hans F.,** f. Hoffmann, Keusler, Musik, Musikfeste, Oper.  
**Schaun, W.,** f. Marichner, Musikunterricht.  
**Schweide, August,** f. Kirchenmusik, Musikfeste.  
**Scheidt, Samuel.** — Sch.s Choralbuch (Harms),  
**Schenter, Heinrich.** — Sch.s Persönlichkeit (Dahms), AMZ 50, 30/31.  
**Scherber, Ferdinand,** f. Strauß.  
**Scherchen, Hermann.** — (Aber), NMZ 45, 5. — (Wacher), DK 1, 8/9.  
**Schering, Arnold,** f. Bach, Keusler, Musikfeste, Wagner.  
**Scheuch, Otto,** f. Musikunterricht.  
**Schiegg, Anton,** f. Musikunterricht.  
**Schilling, K. H.,** f. Choralgesang.  
**Schilling, Max von.** — (Kapp), Mk 16, 4.  
**Schindler, Hanns,** f. Bach.  
**Schipe, Max,** f. Kreschmar.  
**Schlenker, Max,** f. Reger.  
**Schlesinger, Paul,** f. Dirigieren, Handel, Strawinsky.  
**Schletter, Joh.,** f. Zither.  
**Schlicht, Ernst,** f. Chorgesang, Musikvereinigungen.  
**Schliepe, Ernst,** f. Berlin, Orchester, Orgel, Musikunterricht.  
**Schloer, Boris de,** f. Balakireff, Musikfeste, Strawinsky.  
**Schlusnus, Heinrich,** f. Gesang.  
**Schmid, Otto,** f. Zelenka.  
**Schmid-Kayser, Hans,** f. Gesang.  
**Schmid-Lindner, August,** f. Kirchenr.  
**Schmidt, Adolf,** f. Intervalle  
**Schmidt, Ernst,** f. Klarinette.  
**Schmidt, Gustav Friedrich,** f. Oper.  
**Schmidt, Hans Walter,** f. Ästhetik.  
**Schmidt, Leopold,** f. Offenbach, Oper, Strauß.  
**Schmieder, Wolfgang,** f. Real.  
**Schmitt, Florent (Ferroud),** RM 5, 6.  
**Schmitz, Eugen,** f. Mozart, Oper.  
**Schnapp, Friedrich,** f. Schumann.  
**Schneeboldt, Georg.** — UNM 5, 2/3.  
**Schneider, Charles,** f. Musikkritik.  
**Schneider, Eduard,** f. Bach, Ravello, Wagner.  
**Schnoor, Hans,** f. Besprechungen, Mahler, Musik, Musikfeste, Niedecken, Strawinsky.  
**Schoeck, Othmar.** — (f. a. Komponisten). — Sch.s Lieder u. Gesänge (Corradi), WL 15, 9.  
**Schönberg, Arnold.** — Das trochäische Prinzip in Sch.s op. 13 (Günther), ZfM 6, 3. — Sch.s Serenade (Pisf), Mda 6, 5. — II »Pierrot Lunaires« (Stein), P 5, 4. — „Erwartung“ (Stefan), Mda 6, 5 u. (Wellesz), A 4, 6.  
**Schönherr, Richard,** f. Gesang.  
**Schütler, f. Kirchenmusik.**  
**Schorn, Hans,** f. Musikfeste.  
**Schreker, Franz.** — (f. a. Oper). — Ein Vortrag

von Sch. (Seidl), NMZ 45, 6. — „Irelohe“ Mda 6, 3 u. (Besser), Mda 6, 4 u. (Clert), AMZ 51, 14 u. (Schreker, Hoffmann), DK 1, 4 u. (Tischer), RMZ 25, 13/14. — Sch. u. das Theater (Besser) u. Bei Sch. (Wie) u. Was Wien für Sch. tut (Deesey) u. „Irelohe“ (Hoffmann) u. „Die tönenden Sphären“ (Hoffmann) u. Sch. in Köln (Jacobs) u. Zur Inszenierung von Sch.s „Fernem Klang“ in Darmstadt (Menninger) u. Sch. u. die Schweiz (Mentzer) u. Sch. als Lehrer (Singer), Mda 6, 2.  
**Schrenk, Walter,** f. Musikfeste, Strauß, Weißmann.  
**Schubert, Franz.** — Le sentiment de la mort dans l'œuvre de Sch. (Douel), RM 5, 4. — Zwei Sch.-Opern („Der treue Soldat“ — „Die Weiberverschwörung“) (Göhler), ZM 90, 15/16 u. 18. — Zwei Schubert-Opern [Eine Erwiderung], (Busch), AMZ 50, 40/41. — Sch.s „Österreichergang“ (Steglich), ZM 91, 7.  
**Schuberth, Jos.,** f. Chorgesang.  
**Schünemann, Hans,** f. Viertelton.  
**Schütz, Franz,** f. Reger.  
**Schütz, Heinrich.** — (Moser), T 25, 2.  
**Schub, Oscar Fritz,** f. Mozart.  
**Schulgefang, Schulmusik,** f. Musikunterricht.  
**Schulhof, Hilda,** f. Niehl.  
**Schulhoff, Erwin,** f. Klavier, Musikfeste, Petyref, Tanz.  
**Schulz, Leonard, der Jüngere, (Zuth),** ZG 3, 6.  
**Schulz-Dornburg, Rudolf,** f. Musik.  
**Schumacher, Karl,** f. Wunsch.  
**Schumann, Clara,** Two letters to Bettina von Arnim (Schnapp), MMR 54, 638.  
**Schumann, Robert.** — Ein ungedruckter Brief vom 31. 12. 1841. — Unveröffentlichte Briefe (Altman), Mk 15, 12. — Die Beeinflussung des Sch.schen Liedes (Felber), ZM 91, 7.  
**Schumann W.,** f. Oper.  
**Schwabe, Friedrich,** f. Musik, Musikfeste, Strauß.  
**Schwarz, Joseph,** f. a. Gesang.  
**Schwedler, Maximilian,** f. Fibte.  
**Schwers, Paul.** — Zum 25jähr. Kritiker-Jubiläum (Nasch), AMZ 50, 40/41. — f. a. Berlin, Busoni, Graner, Janáček, Mozart, Musikfeste, Musikpolitik, Oper.  
**Scott, Cyril,** f. Musik.  
**Scrjabin, A.,** f. Skrjabin.  
**Scripture, E. W.,** f. Caruso, Gesang.  
**Sedding, Erwin,** f. Text.  
**Segniß, Eugen,** f. d'Albert, Oper, Rinkens.  
**Segovia, Andrés.** — (Buck), Gt 25, 3/4 u. 5/6.  
**Seidl, Arthur,** f. Handel, Marteau, Musikfeste, Pfitzner, Schreker.  
**Selden-Goth, Gisella,** f. Musikunterricht.  
**Sérieyx, Auguste,** f. Musik.  
**Serviès, Georges,** f. Sinfonie, Wagner.  
**Setti, F. C.,** f. Ukustik.  
**Shakespeare's Dramen auf der Opernbühne (v. Level),** S 82, 9. — Did Sh. understand music? (Pulver), MMR 54, 637.  
**Sibelius, Jean.** — UNM 4, 3.  
**Sila, E.,** f. Musik.  
**Simon, Alicja,** f. Busoni.  
**Simon, James,** f. Borodin, Suk, Tschairowsky.  
**Sinfonie.** — Symphonie (Fornerod), SMPB 13, 5. — Neue Ziele der S. (Junk), DK 1, 6. —

La s. en France au XIXe siècle, avant 1870 (Servières), M 85, 39 ff.  
 Singer, Kurt, s. Besprechungen, DChS, Schreier.  
 Singakademie, s. Berlin.  
 Singschule s. Musikunterricht.  
 Sjögren, Emil. — S.s femte violin-sonat UNM 5, 2/3.  
 Scriabin, Alex., Te significance of S. (Antcliffe), MQ 10, 3. — (Bjeljaeff), A 3, 11/12. — Prometheusche Phantasien. Versuch einer Einführung in S.s Gedanken (Moos), Mk 16, 11. — S. im Lichte eigener Jugendbriefe (v. Niesemann), Mk 15, 12.  
 Smetana, Friedrich. — „S.-Echo“. Verzeichnis von Aufsätzen z. 100. Geburtstag Mk 16, 8. — (Janetschek), To 28, 12 u. 13. — (Rychnovský), A 4, 2 u. BIS 4, 4. — (Tiersot), P 5, 7. — S. u. die Nationalmusik (Dahlke), HfS 18, 21. — S. u. die neue Musik (Hába), Mda 6, 3. — (Janetschek), ZM 91, 3. — S. als Klaviervirtuose (Keller), SMZ 64, 10. — S., der Vater der böhmischen Nationalmusik (v. Lepel), S 82, 5. — S.-Renaissance auf der Bühne (Edwenbach), Mda 6, 5. — S.s politische Verklärung (Pfannenstiel), DMMZ 46, 6. — Der Lebensabend S.s (Rychnovský), Mk 16, 6. — S., Liszt u. Wagner (Rychnovský), Mda 6, 3.  
 Smitjers, A., s. Luython.  
 Smith, A. E., s. Ästhetik, Cherubini, Chopin.  
 Smith, Ethel. — »Fête galante« (Fos), MT 64, 965. — S.s Mass in D (Grew), MT 65, 972.  
 Somiagli, E., s. Besprechungen.  
 Sonate. — D'une importante contribution à l'histoire de la sonate (Schaeffner), M 86, 2 ff.  
 Sonderburg, Hans, s. Musikunterricht, Rolle.  
 Sonnen, Otto, s. Musikfeste.  
 Sorabji, Raikhosru, s. Musik.  
 Soziales. — Zur Lage (Chop), S 81, 35.  
 Specht, Richard, s. Kammermusikfest, Korngold, Mahler, Strauß.  
 Spitta, Friedrich. — MSFG 29, 7/8.  
 Spismüller, Hermann, s. Kirchenmusik.  
 Spontini, Gasparo, s. Weber.  
 Sprechen, s. Gesang.  
 Springer, Max, als Kirchenmusiker (Lechthaler), Mda 5, 8.  
 Stadtpfeifer s. a. Berlin.  
 Staegemann, Max, s. a. Mahler.  
 Stanford, Charles Villiers. — ML 5, 3. — MT 65, 975.  
 Stapf, Oskar, s. Chorgesang.  
 Staffof, Vladimir, and Russian music (Calvocoreffi), MMR 54, 642. — S. and Rimsky-Korsakof (Calvocoreffi), MMR 54, 643.  
 Statham, H. D., s. Purcell.  
 Stauffer, Johann Georg, der Wiener Geigen- u. Gitarrenmacher (Blämmel), ZG 3, 1 — 3, 5.  
 Stefan, Paul, s. Mahler, Musikfeste, Oper, Schönberg.  
 Stege, Friß, s. Oper.  
 Steglich, Rudolf, s. Besprechungen, Schubert.  
 Stein, Erwin, s. Musikfeste, Schönberg.  
 Steinbeck, s. Kirchenmusik.  
 Steinhard, Erich, s. Musik, Musikfeste, Suf.  
 Steiniger, Max, s. Besprechungen, Niemann, Strauß.

Stendhal, s. a. Rossini.  
 Stephan, Rudi. — (Holl), Mk 16, 4.  
 Stern, Philippe, s. Lang.  
 Sternfeld, Richard, s. Musik, Wagner.  
 Stewart, Oliver, s. Orchester.  
 Stil. — Die Grundlagen des Stils in der Musik (Blessinger), NMZ 45, 2 f. — Der galante Stil. Eine Skizze zu seiner Entwicklung (Bäcken), ZFM 6, 8. — Die Erkenntnis der Stile in der Musik (Bäcken), NMZ 45, 1. — Proteus Stil (Mikorey), AMZ 51, 16. — Zur Frage der musikalischen Stilkritik (Wetter), Mk 16, 8. — Zur Stilforschung in der Musik. Bemerkungen zu Ruchts Romantische Harmonik (Weßel), Mk 16, 4.  
 Stimme s. Gesang.  
 Stockholm. — Konserter i St. för hundra år sedan (Roberger), UNM 5, 2/3 ff.  
 Straeten, E. van den, s. Klavier.  
 Strauß, Johann. — Die drei Frauen des St. (Deeley), VMK 36, 4. — Zum 25. Todestage (Kopp), DAS 25, 6 u. (Witt), DM 55, 23.  
 Strauß, Richard. — (s. a. Musikfeste, Oper). — Eine Umfrage. Mda 6, 5. — St.s Walow-Erinnerungen, AMZ 51, 16. — St.-Fest in Amsterdam DMZ 55, 6. — Eine Alpensymphonie Mfa 17, 196. — (Wetter), KW 37, 9 u. Mda 6, 6. — (Bäcken), DK 1, 11/12. — (Ehlers), Münchener Neueste Nachrichten 11. 6. 1924. — (Garscher), Mk 16, 8. — (Jfller), Neue Zürcher Ztg. 7. 6. 1924. — (Mayer u. Hoffmann u. Werner), Thüringer Allgem. Ztg., Erfurt 11. 6. 1924. — (Richard), DAS 25, 6. — (Schäfer), HfS 19, 5. — (Schrenk, Tschirch u. a.), Dtsche. Allgem. Ztg., Berlin 11. 6. 1924. — (Steiniger), Mw 4, 6. — (Struck), ChL 5, 6. — (Zessner), NMZ 45, 5. — (Wiesengrund-Aborno), ZM 91, 6. — Die St.-Feter in Wien (Aber), Mw 4, 6. — „Schlagobers“ (Webert), MT 65, 976. — Eine Alpensinfonie di S. (Cattaneo), RMI 31, 1. — S., der Neuromantiker u. „Moderne“ (Chop), S 82, 24 ff. — S. der Süddeutsche (Deeley), Mw 4, 6. — Das Straußsche Lied (Broeske-Schoen), Mw 4, 6. — S. u. wir (Chevalley), Mw 4, 6. — Wie der „Rosenkavalier“ entstand (Friedland) AMZ 51, 14. — S. als Erlebnis (Herrried), AMZ 51, 22/23. — „Schlagobers“ (Hoffmann), Mda 6, 5. — S. u. die Berliner Oper (Kapp), BIS 4, 8. — Aus S. Werstatt (Klatte), Mk 16, 9. — S. und das Theater (Marsop), Mk 16, 9. — Der Mensch in seinen Werken (Menker), Mk 16, 9. — Str., Lully u. Couperin (Rosenzweig), A 3, 9. — Das Psychologische bei S. (Schäfer), Dortmunder Ztg. 12. u. 13. 6. 1924. — Das neue S.-Ballad: „Schlagobers“ (Scherber), S 82, 22. — S. als Dramatiker (Schmidt), Mw 4, 6. — S. der Klassiker unserer Zeit (Specht), Mk 16, 9. — S. als Berufsgenosse (Schwabe), DTZ 22, 384. — S.-Metamorphosen (Specht), Mw 4, 6. — Der unbekannte S. (Steiniger), Mk 16, 9. — Josephslegende u. Schlagobers (Terpis), BIS 4, 8. — Mit S. auf Reisen (Tschirch), Mk 16, 9. — Wie sieht unsere Zeit S. (v. Walterhausen), München-Augsburger Abend-Ztg. 13. 6. 1924. — S. und die Atonalität (Windt), Mk 16, 9.



— Wiener Wünsche (v. Wymetal) AMZ 51, 22/23.  
**Strawinskij, Igor.** — (Cocteau, Georges-Michel), RM 5, 2. — (Schlesinger), W 20, 4. — (de Schloezer), RM 5, 2. — (Liby), P 5, 8/9. — (Wuillermoz), RM 4, 10. — (Weißmann), Mda 6, 6 u. Mk 16, 8. — S. et nos poètes (Coeuroy), RM 5, 2. — S. et la danse (Lévinson), RM 5, 2. — S. s. „Geschichte vom Soldaten“ (Schnoor), DK 1, 8/9.  
**Striegel, H.**, s. Musikunterricht.  
**Strobel, Heinrich**, s. Méhul.  
**Struck, Gustav**, s. Krehl, Musik, Musikfeste, Strauß.  
**Strümpell, Adolf von.** — (Martienßen), ZM 90, 13/14.  
**Stubenvoll, Fr. B.**, s. Panizzardi.  
**Stürmer, Bruno**, s. Musikunterricht.  
**Stuiber, Paul**, s. Keupler.  
**Sturichewsky, Joachim**, s. Klengel.  
**Stuttgart**, s. a. Gluck.  
**Suarez, André**, s. Musik, Wagner.  
**Süß, Rudolf.** — (Forstner), ZG 3, 1.  
**Sul, Josef.** — Zum 50. Geburtstag (Simon), BP 1, 10. — (Steinhard), A 4, 1.  
**Suter, Ernst**, s. Oper.  
**Swan, Alfred J.**, s. Medtner.  
**Symmetrie in der Musik (Moser)**, AMZ 50, 38/39.  
**Symphonie** s. Sinfonie.  
**Szenkar, Eugen (Winzer)**, DK 1, 11/12.

**T**

**Tanz.** — Dances anciennes (Fornerod), SMpB 12, 21. — Der T. ohne Musik (Jennik), AMZ 51, 2. — Volkstänze (Liescher), KW 37, 5. — Geschichte des Tanzes (Martell), DMZ 55, 9. — Der absolute Tanz (Michel), Woff. Stg., Berlin, 5. 2. 1924. — Danse et rythmique (Wasmanik-Bespalova), RM 5, 6. — Der mondäne Tanz (Schulhoff), A 4, 3. — Sur les danses de Java, de l'Indochine et de l'Inde (Stern), RM 5, 3. — La bourée d'Auvergne (Versepun), RM 5, 3.  
**Tarrega, Franzisko.** — (Buef), Gf 25, 3/4.  
**Tasso, Torquato**, in musica (Frati), RMI 30, 3.  
**Teichfischer, Paul**, s. Mittelschulte.  
**Terharmonium** s. Akustik.  
**Tempo.** — Über T. (Winternik), PT 1, 1f.  
**Ternant, Andrew de**, s. Debussy.  
**Terpis, Max**, s. Strauß.  
**Tessier, André**, s. Le Roux.  
**Tessmer, Hans**, s. Besprechungen, Busch, Mozart, Strauß.  
**Teufer, Johannes**, s. Medizin.  
**Text.** — Musik und Wort (Nielsen), AMZ 51, 5f. — Von Musik u. Sprache (Sedding), AMZ 51, 3/4.  
**Thauer, Hans.** — (Grünwald), MdS. 5, 8/9 f. u. 6, 6.  
**Theater.** — Théâtre et musique (Wie), RM 5, 6. — Bühnenkunst u. Kunstgenuß (Kelterborn), Mk 16, 3. — Der Begriff „Verwandlung“ (Kilian), AMZ 51, 9.  
**Thiel, D.**, s. Kirchenmusik.  
**Thomas, Reinhold**, s. Schaan.  
**Thompson, Herbert**, s. Mendelssohn, Musikfeste.  
**Thompson, Oscar**, s. Beethoven.  
**Liby, Ottavio**, s. Rhythmus, Strawinskij.

**Tiersot, Julien**, s. Smetana.  
**Till, Theodor**, s. Musik.  
**Tischer, Gerhard**, s. Musik, Musikfeste, Schreker.  
**Titel.** — Titles (Berger), MMR 54, 641.  
**Tobler, Alfred.** — (Nider), SMZ 63, 23.  
**Tobler, Ernst**, s. Musik.  
**Ton.** — Allgemeine Bewegungskadenz des Tones (Westermeyer), S 82, 23.  
**Tonalität.** — Atonalität (Cimbro), P 4, 11. — Umstellung der Tonalitätsauffassung (Niemann), Merz 1924, 1/2.  
**Toni, Uceo**, s. Gaffurio.  
**Tonwort.** — (s. a. Musikunterricht) — T.-Ersatz (Berlé), HfS 18, 17 u. 21.  
**Torri, L.**, s. Besprechungen.  
**Toscanini, Arturo.** — Impressioni, consensi, plausi, ricordi, P 5, 6. — (Pizzetti), P 5, 6. — T. u. die Scala (Weißmann), Mda 6, 1.  
**Totentanz.** — Die Bilder zum achtteiligen oberdeutschen T. Ein Beitrag zur Musik-Ikonographie des 15. Jhdts. (Wallner), ZfM 6, 2.  
**Toubouze, Georges-G.**, s. Radio.  
**Tourens, Paul**, s. Violine.  
**Trend, J. B.**, s. Musik.  
**Triangle, The (Berger)**, MMR 54, 640.  
**Trompete.** — Von der T. (Pfannenstiel), DMMZ 46, 1.  
**Tropen, Die (Hauer)**, Mda 6, 1.  
**Trott, M.**, s. Weber.  
**Tschaikowsky, P.** — Zu T.s 30. Todestage (Simon), BP 1, 6.  
**Tschirch, Emil**, s. Strauß.  
**Tubb, Carrie.** — (Klein), MT 63, 952.  
**Turnau, Josef.** — (Rudolph), Mk 16, 4. — (s. a. Oper.)

**U**

**d'Udine, Jean**, s. Rhythmus.  
**Ulbrich, Hermann**, s. Musikfeste.  
**Unger, Hermann**, s. Kammermusik, Mozart, Musik, Musikfeste, Oper, Pfister, Radio.  
**Unger, Max**, s. Beethoven, Besprechungen, Kreischmar, Moser, Musikfeste, Nietzsche, Reinecke, Rutherford.  
**Urban, Gustav**, s. Klarinette.  
**Ursins, La Princesse des**, et la musique italienne (Boyer), RM 5, 6.  
**Ursprung, Otto**, s. Besprechungen, Lied.

**V**

**Vecsen, Franz von.** — (Grünberg), Mk 16, 8.  
**Verdi, Giuseppe.** — (s. a. Boito) — (Kapp), BIS 4, 9. — (Werfel), Mda 6, 3. — V.s. „Requiem“ (Gdittig), DK 1, 3. — Der alte Verdi (Kapp), BIS 4, 1. — „Falstaff“ (Kapp, Weißmann, Holy), BIS 4, 1. — „Nigoleto“ (Kapp, Weißmann), BIS 4, 9. — V. u. sein „Macbeth“ (Marfop), AMZ 51, 3/4.  
**Verseggy, Franz.** — Beiträge zum dichterischen und kompositorischen Wirken des ungarischen Poeten (Major), Ungar. Akademie d. Wissenschaften, Litterarchift. Mitteilungen 34, 1924, S. 46 [ungar.].  
**Versepun, Mario**, s. Tanz.  
**Verzierungen.** — The appoggiatura (Walker), ML 5, 2.

- Better, Walther, s. Stil.  
**Biardot-Garcia, Pauline.** — (Ebel), DTZ 22, 382.  
**Viertelton.** (s. a. Klavier.) — Warum schreibe ich Viertel- u. Sechstelton-Musik? (Hába), DK 1, 8/9. — The 17th century on quartertones (Hayes), MT 65, 971. — Das V.-System u. der Musiker (Jahn), DMZ 55, 17. — Vierteltonmusik (Mager), KW 37, 8. — Vierteltdöne u. Monozentrik (Schumann), NMZ 45, 9.  
**Violine.** — (s. a. Geige.) — Beitrag zur Violinpädagogik: Psychogene Methode (Brüchner), SMPB 12, 17f. — Violin-tutors of the 17th century (Pulver), MT 64, 968. — Le répertoire des œuvres pour V. et Orchestre (Loureng), M 85, 35.  
**Violoncello.** — La voix et le violoncelle (Garcia-Mansilla), RM 5, 5.  
**Viotti, G. B.** — (de Curjon), M 86, 17. — (Witt), DMZ 55, 11. — V. a Parigi (de Curjon), MO 6, 6.  
**Virtuose.** — Wider den V. (Einstein), A 4, 1. — Das Virtuosenium in der Musik (Pfannenstiel), DMMZ 46, 4.  
**Viola, Alfonso, s. Battistini.**  
**Vogler, Carl.** — (Hoffmann), SMPB 13, 5. — (Kunz), SMPB 13, 5. — W.s „Badener Jahre“ (K. K.), SMPB 13, 5.  
**Volkmann, Hans, s. Nauwach.**  
**Volkmann, Johann Peter.** — (Bdhn), ZeK 1, 4.  
**Volkmann, Ludwig, s. Breitkopf & Härtel.**  
**Volkmann, P., s. Kirchenmusik**  
**Volklied s. Lied.**  
**Volkbildung, Musikalische, s. Musikunterricht.**  
**Volksmusik, Weg zu einer neuen (Ebel), DTZ 21, 377.**  
**Voorches, Irwin Wilson, s. Gesang.**  
**Vortrag.** — De la mimique chez les exécutants (Brunel), M 85, 32f.  
**Vergleichende Vortragskunst (Heinisch), Mw 4, 1.**  
**Vuillermoz, Emile, s. Strawinsky.**

**W**

- Wagner, Peter, s. Kirchenmusik, Messe.**  
**Wagner, Richard.** — (s. a. Berlioz, Bülow, Muc, Smetana). — Briefe W.s an Editha v. Rhaden. Zum ersten Male veröffentlicht (Altman) u. W. Das Leben im Werke (Besser), u. W. unter russischer polizeilicher Aufsicht. Aus den Akten der russischen Geheimpolizei (Braudo), u. W. u. A. Niemann (Goltner), Mk 16, 10. — Notes sur le roman Wagnérien français (Coeuroy) u. Deux parodies françaises de W. (de Courville) u. W. et son éditeur parisien. Lettres . . . (Dubuissou), u. L'influence Wagnérienne (Dufas) u. La Première de „Tannhäuser“ à Paris (George) u. L'ouverture de Tannhäuser aux concerts populaires (Jullien), u. Les premiers amis français de W. (Leroy) u. Lettres inédites de W. à Léon Leroy et Gaspérini (Leroy) u. W. et l'opinion contemporaine (Lichtenberger) u. W. jugé par les musiciens français d'aujourd'hui (Perreau) u. Les maisons de W. à Paris (Prod'homme) u. W. et l'opéra français du début du XIXe siècle (Schaeffner) u. Les visées de W. sur Paris (Servières) u. Sur W. (Suarez), RM 4, 11. — Aus dem Briefwechsel W.s u.

- A. Niemanns (Altman), AMZ 51, 13. — Wünsche eines Wagnerforschers (Altman), Mw 4, 7. — Der Zwist zwischen Ludwig II. u. W. wegen der Aufführung des „Meingolds“ (Altman), AMZ 51, 27f. — „Tannhäuser“ als musikalische Legende. Zur Inszenierung . . . (Altman), Sc 13, 8/9. — La légende du Graal et le Parsifal (Belvianes), M 86, 15. — Die Bayreuther Festspiele 1924 (Chevalley), Mw 4, 8. — Festspielleitung (Goltner), Mw 4, 7. — Ein ungedrucktes Gedicht W.s (Gottschald), A 4, 7. — Ein Detail der „Tannhäuser“-Regie (Hartmann) u. (Cahn-Speyer), Sc 14, 3 u. 4. — Nießsche, W. u. Mannheim (Hedel), Frankfurter Ztg. 3. 8. 1923. — W.-Aufführungen in Mannheim (Hernried), NMZ 44, 18. — Bayreuth u. wir (Hernried), NMZ 45, 9. — W.s Stellung zur Musik in seinem Musikdrama (Heuß), ZM 91, 5. — W. en contact avec l'esprit français (Jardillier), RM 5, 9. — W.-Meyerbeer (Kapp), Mk 16, 1. — Zum Detail der Tannhäuser-Regie (Kilian), Sc 14, 5. — Zuegang in W.s „Parsifal“ (Kluger), MD 12, 1. — W.s Autobiographie (Koch), T 26, 7. — Marie v. Neuchanow-Kalerqis (v. Leinburg), Berliner Börsen-Ztg. 22. 5. 1924. — „Liebesverbot“ (Marsoy), Ho 20, 9. — Unveröffentlichte Briefe W.s (Obser), Wissen u. Leben, Zürich 20. 1. 1924. — Bayreuth (Pfohl), Mw 4, 7. — Unveröffentlichte Schreiben W.s zur ersten Aufführung des „Rheingold“ und der „Walküre“ in München (Röckl), ZM 91, 5. — W. u. die 9. Sinfonie (Roll), Berliner Börsen-Ztg. 22. 5. 1924. — W. und die Bühnenkunst des 19. Jahrhunderts (Rühlmann), Mk 16, 10. — Drei Briefe W.s an N. Franz. (Schering), ZM 91, 5. — Sur la correspondance à O. Wessendonk (Schneider), M 86, 18f. — Eine unbeachtete Stelle in den „Meistersingern“ (Sternfeld), Mk 16, 10.

- Wagner, Siegfried.** — s. a. Oper.  
**Walker, Ernest, s. Verzierungen.**  
**Wallace, William, s. Dirigieren.**  
**Wallenberg, Theodor, s. Bach.**  
**Wallenstein, Lothar, s. Oper.**  
**Wallner, Bertha Antonia, s. Besprechungen, Wittelsbacher, Totentanz.**  
**Walter, Friedrich, s. Weber.**  
**Walter, Georg A., s. Gesang.**  
**Waltershausen, G. W. v.** — „Apokalyptische Sinfonie“ (Kroll), NMZ 45, 7. — (s. a. Strauß).  
**Walther, Johann.** — (Mäder), SG 46, 6.  
**Walz, Hermann, s. Musikunterricht.**  
**Warner, A. J., s. Musikunterricht.**  
**Wartisch, Otto, s. a. Oper.**  
**Waters, G. F., s. Orgel.**  
**Watt, H. J., s. Melodie.**  
**Weber, Carl Maria von.** — (Coeuroy), RM 5, 1. — (Eulenberg), DAS 25, 5. — Les idées critiques et esthétiques de W. (Coeuroy), RM 5, 8. — . . . u. wieder einmal Euryanthe? (Wand), NMZ 50, 50/51. — „Euryanthe“ u. „Preciosa“ (Leon), MfA 18, 201. — Der Fall Spontini-Weber. Zur Vorgeschichte der Berliner Erstaufführung der „Euryanthe“ (Macklenburg), ZfM 6, 8. — „Euryanthe“ (Trott), SMZ 63, 27. — W. in Mannheim u. Heidelberg 1810 (Wal-

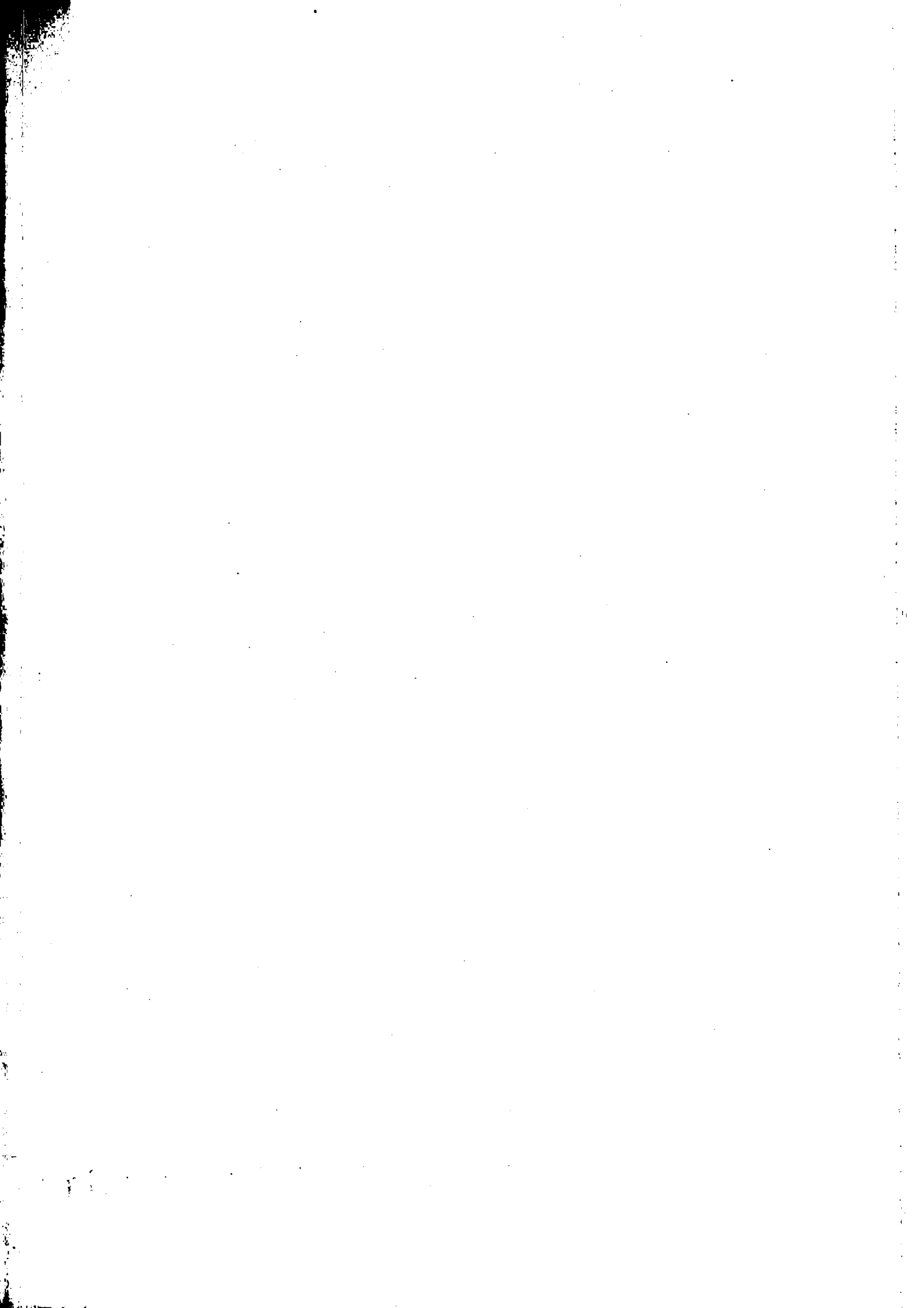
ter), Mannheimer Geschichtsblätter Jan./Febr. 1924.  
**Wehle, Gerh. F.**, f. Form, Musik, Musikunterricht, Improvisieren.  
**Weigl, Bruno.** — (Sauer), A 4, 4/5. — f. a. Harmonie, Musikunterricht.  
**Weihnachten.** — Weihnachtsmusik (Ertel), BP 1, 9.  
**Weimar.** — Aus dem Musikleben W.s (Neuter), S 82, 29.  
**Weingartner, Felix.** — (Morlind), UNW 4, 5/7.  
**Weinmann, Karl.** f. Kirchenmusik.  
**Weist, Joachim.** f. Hören.  
**Weissenböck, Andreas.** f. Kirchenmusik.  
**Weiß-Mann, Edith.** f. Gebhard, Kreisshmar, Musikfeste.  
**Weißmann, Adolf.** — (Schrenk), Mk 16, 7. — f. a. Berlin, Die, Gesang, Hindemith, Musik, Musikfeste, Strawinsky, Toscanini, Verdi.  
**Weißmann, Wilhelm.** f. Musikfeste.  
**Wellesz, Egon.** — (f. a. Oper.) — „Alkestis“ (Erpf), Mda 6, 4. — Das Stilproblem der „Alkestis“ (Nosenzweig), Mda 6, 3. — Zur Aufführung meiner „Alkestis“ (Wellesz), DK 1, 3. — Über die Inszenierung der „Alkestis“ (Wellesz), PT 1, 4. — f. a. Besprechungen, Musik, Schönberg.  
**Wendel, Ernst** (Gallwitz), DK 1, 10.  
**Wenzl, Josef** Lorenz, f. Löwe.  
**Werfel, Franz.** f. Verdi.  
**Werlé, Heinrich.** f. Improvisieren, Musikunterricht, Tonwort.  
**Werner, Arno.** f. Kirchenmusik.  
**Werner, Th. W.**, f. Beethoven, Besprechungen, Crappius, Musikfeste, Musikinstitute, Musik-kongresse, Oper, Strauß.  
**Wesendonk, Otto.** f. Wagner.  
**Westermeyer, Karl.** f. Klavier, Laute, Musikinstrumente, Musikkritik, Mussorgsky, Oper, Ton.  
**Wethlo, Franz.** f. Gesang.  
**Wetz, Richard.** f. a. Musikfeste.  
**Wegel, Hermann.** f. Musiktheorie, Stil.  
**Wehler, Hermann** Hans, f. Beethoven.  
**Wezel, R.** f. Faust, Gesang.  
**Widmann, Wilhelm.** f. Glück.  
**Wien.** — (f. a. Gitarre, Musikunterricht, Musikwissenschaft.) — Wiener Erinnerungen (Herrnried), NMZ 45, 3. — Die Wiener Staatsoper (Hoffmann), Mda 6, 4. — Von W.s Opernbühnen (Peschig), ZM 90, 15/16. — Aller-neuestes von der Wiener Staatsoper (v. Wymetal), AMZ 51, 14. — Wiener Volksoperkrise (v. Wymetal), AMZ 51, 22/23. — Die ständige Wiener Staatsoperkrise (v. Wymetal), AMZ 51, 9.

**Wiesengrund-Adorno, Theodor.** f. Musikfeste, Strauß.  
**Williams, E. F. A.** f. Orgel.  
**Willms, Franz.** f. Hindemith.  
**Windt, Herbert.** f. Strauß.  
**Winkler, Eduard.** f. Gesang.  
**Winternitz, Arnold.** f. Tempo.  
**Winker, Richard.** f. Szenar.  
**Witt, Bertha.** f. Bismarck, Strauß, Biotti.  
**Witt, Franz.** — W. u. Bruckner (Moisl), MD 12, 1.  
**Wittelsbacher, Die, und die Tonkunst** (Wallner), In Treue fest, München 15, 5. 1924.  
**Wöhl, Josef V.** — (Moisl), MD 12, 2.  
**Wohlfahrt, Frank.** f. Musik.  
**Wolf, Hugo.** — Zur schweizerischen \*Erstaufführung des „Corregidor“ (H. E.), SMZ 64, 9.  
**Wolff, Ernst.** f. a. Komponisten.  
**Wolffsohn, Julius.** f. Musik.  
**Wolfrum, Karl.** — ZeK 2, 1/2.  
**Wolfrum, Philipp** und die Orgel (Wolfrum), ZeK 1, 1f.  
**Wolzogen, Hans v.** f. Bühne.  
**Woodhouse, George.** f. Klavier.  
**Wortmann, Th.** f. Lied.  
**Wotton, Tom E.** f. Sarrphon.  
**Wunsch, Hermann.** ein rheinischer Musiker (Schumacher), RMZ 25, 7/8.  
**Wymetal, Wilhelm v.** f. Musikfeste, Oper, Strauß, Wien.

3

**Zahn, Walther.** f. Kreisshmar.  
**Zelinka, Johann** Dismas (Schmid), A 3, 9.  
**Zemlinsky, Alexander.** — (f. auch Oper.) — (Nychnovsky), Mk 16, 11. — 3. & lyrische Symphonie (Hoffmann), Mda 6, 5 u. PT 1, 1.  
**Zichy, Graf Géza.** — (v. Leinburg), Mw 4, 2.  
**Zilcher, Hermann.** — Ein Besuch bei Z. Der Bar. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel 1924.  
**Zimmermann, Anton.** — „Narcisse et Pierre“, un mélodrame du XVIII<sup>e</sup> siècle (Lacroix) RM 5, 9.  
**Zimmermann, Reinhold.** f. Musikfeste, Oper.  
**Zither.** — 3. u. Volksmusik (Nabender), Mds 6, 4f. — Die Kennzeichen des guten Zitherschulwerkes (Schletter), Mds 6, 7f.  
**Zürich.** — Das Musikleben in Z. (Lászlo), S 82, 5.  
**Zulauf, Max.** f. Bach.  
**Zureich, Franz.** f. Gesang.  
**Zuschneid, Karl.** — (Liebau), To 28, 12. — f. a. Besprechungen.  
**Zuth, Josef.** f. Schulz.





# Johann Hermann Schein

Sämtliche Werke

herausgegeben von Arthur Prüfer

Soeben erschien: Band VII

## OPELLA NOVA

Geistliche Konzerte (Leipzig 1626)

zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen

Dritte Abteilung

\*

Durchgesehen und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Bernhard Engelfe

Ratschläge

für Aufführungen klassischer  
Symphonien

von

**Felix Weingartner**

**Bd. I. Beethoven**

XII, 207 S. Gebunden Gz. 5.—, geheftet Gz. 3.50

**Bd. II. Schubert und Schumann**

IV, 119 S. Gebunden Gz. 4.—, geheftet Gz. 2.50

Soeben erschien:

**Bd. III. Mozart**

V, 29 S. geheftet Gz. —.75

**Frédéric Chopin**

von

**Franz Liszt**

---

Französisch. 6. Auflage

---

Leipzig 1923

312 S. gebunden Gz. 7.50

geheftet Gz. 6.—

**Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig**