

Zeitschrift für Musikwissenschaft

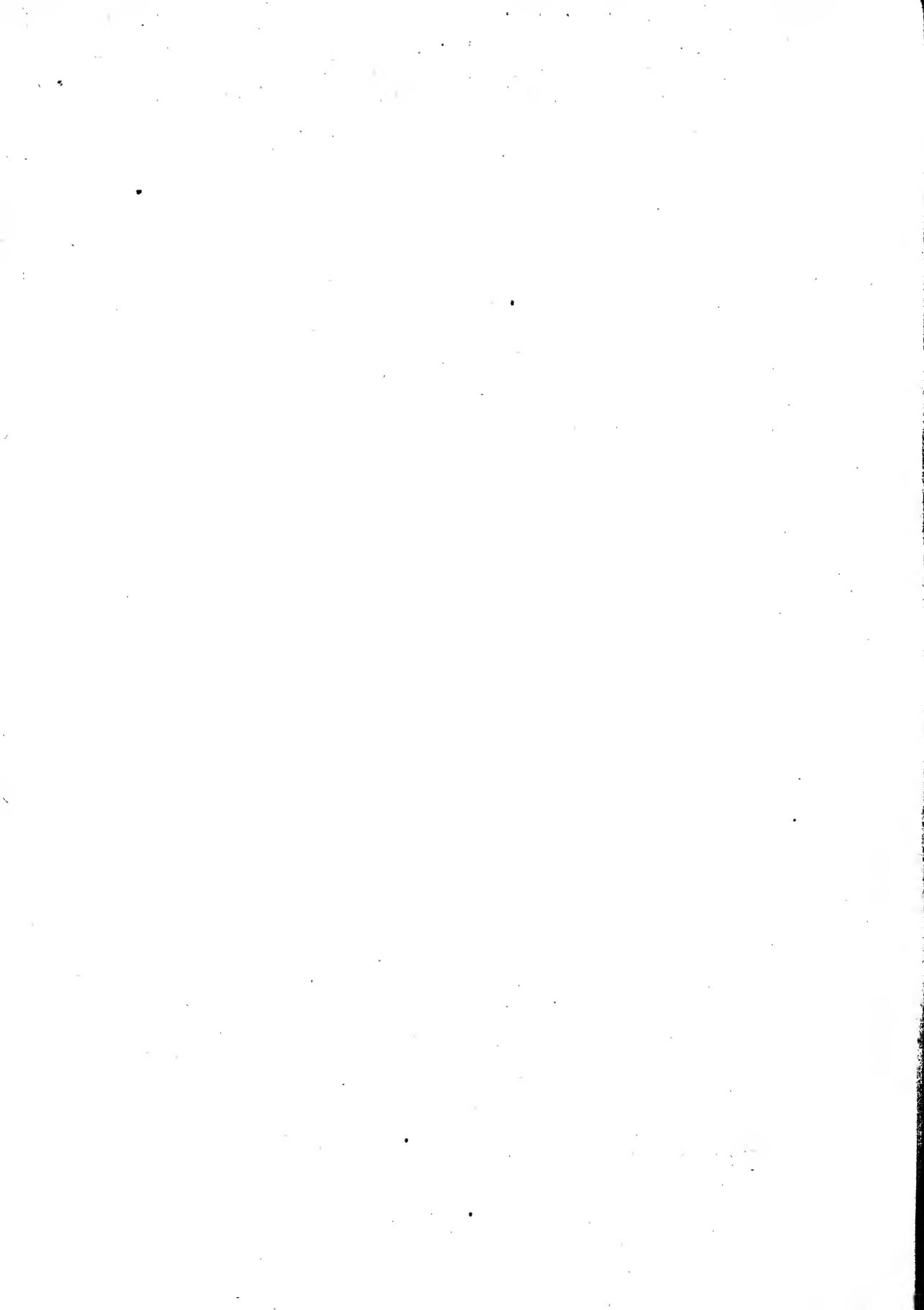
Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Achter Jahrgang
Oktober 1925—September 1926

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Inhalt

	Seite
Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der D M G, Programm	129
Aidler, Guido (Wien), Eine Aufklärung über das „Handbuch der Musikgeschichte“	236
— Musikhistorischer Kongreß Wien, 26.—30. März 1927	299
— Friedrich Chrysander	526
Albert, Hermann (Berlin), Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Union Musicologique in Lübeck am 23. und 24. Juni 1926.	642
Altmann, Wilhelm (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1925.	567
Bacher, Otto (Frankfurt a. M.), Ein Mozartfund.	226
— Zur Geschichte der Oper auf Frankfurter Boden im 18. Jahrhundert	93
Bauer, Anton (Cham i. B.), Bierzig bayerische Tänze	24
Daffner, Hugo (Berlin), Der Text von Schuberts Sonett III	641
Dennerlein, Hanns (Bamberg), Zwei Ebracher Marienlieder	1
Eckert, Heinrich (Erlangen), Die Musikwissenschaft im Kreise der Schulwissenschaften	183
Einstein, Alfred (München), Guido Adler	65
Eystein, Peter (Berlin), Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge	289
Fellerer, K. G. (Berlin), Ein Freisinger Mensuralkodex aus dem Jahre 1707 von Michael Wurm.	361
Gerhartz, Karl (Bonn), Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik	419
Haas, Robert (Wien), Wiener deutsche Parodieopern um 1730.	201
— Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien	571
Handschin, Jacques (Zürich), Zur Geschichte der Lehre vom Organum	321
— Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst	648
Heinisch, Wilhelm (Hamburg), Vier Lieder aus Ost-Neumecklenburg	257
Heinrich, Fritz (Berlin), Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol	66
Idelsohn, A. S. (Cincinnati), Der Missinai-Gesang der deutschen Synagoge.	449
Keupler, Gerhard v. (Hamburg), Sinnesäuschungen und Musikästhetik.	131
Kinsky, Georg (Köln a. Rh.), Glucks Reisen nach Paris	551
Koczirz, Adolf (Wien), Eine Titelaufgabe aus dem Jahre 1697 von Esaias Neußners „Er- freuliche Lauten-Lust“	636
Kölzsch, Hans (Halle), Metrische Analyse von Schuberts „Gretchen am Spinnrade“	371
Kossmann, E. F. (Haag), Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motetten-Handschrift	193
— „Ich bin so lang nicht bei dir geweest“	295
Krohn, Ernst E. (St. Louis), Die Musikwissenschaft in Amerika	297
Kroll, Erwin (Königsberg), Carl Maria von Weber	513

	Seite
Kunath, Martin (Altenburg), Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper	403
Ludwig, Friedrich (Göttingen), Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 und 5	196
Major, Erwin (Budapest), Beethoven in Ofen im Jahre 1800	482
Michalitschke, Anton Maria (Prag), Zur Frage der longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts	103
Mies, Paul (Köln), Der Kanon im mehrstimmigen klassischen Werk	10
Nettl, Paul (Prag), Ein verschollenes Turnierballett von M. A. Cesti	411
Nietsch, Heinrich (Prag), Ein Gedächtnisbeheft für die Ligaturenlesung	473
Rosenthal, Felix (Wien), Probleme der musikalischen Metrik	262
Schneider, Constantin (Wien), Die Musikausstellung in Salzburg	34
Schneerich, Alfred (Wien), Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern	231
Schrade, Leo (Leipzig), Ein Beitrag zur Geschichte der Taktata	610
Schünemann, Georg (Berlin), Adlers Handbuch der Musikgeschichte	112
Stege, Fritz (Berlin), Constantin Christian Dedekind	476
Szabolcsi, Benedikt (Budapest), Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte 140, 342, 485	
Tenschert, Roland (Wien), Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß	161
Trend, J. B. (Cambridge), Musikschätze auf spanischen Bibliotheken	499
Varges, Kurt (Gießen), Gustav Trautmann †	651
Wetter, Walther (Danzig), Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Christoph Willibald Glucks	385
Wagner, Rudolf (Fürth), Beiträge zur Lebensgeschichte Johann Philipp Kriegers und seines Schülers Nikolaus Deini	146
Wallner, Bertha Antonia (München), Die Musikinstrumentensammlung des Deutschen Museums in München	239
— Carl Maria von Webers Messen, Jahns 224 und 251	530
Werner, Theodor W. (Hannover), Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg	645
Ziegler, Günther (Halle a. S.), Ist Froberger in Halle geboren?	109
Bücherschau	45, 116, 186, 248, 300, 376, 431, 505, 579, 652
Dissertationen	312
Neuausgaben alter Musikwerke	62, 127, 188, 254, 312, 380, 438, 510, 603, 657
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	39, 425, 505
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	62
Einladung zur Mitgliederversammlung	442
Bericht über die Mitgliederversammlung	609
Ortsgruppe Berlin	62, 443
Ortsgruppe Frankfurt a. M.	444
Ortsgruppe Leipzig	312, 445, 605
Ortsgruppe München	445
Mitteilungen	63, 127, 188, 254, 313, 381, 446, 511, 606, 658
Kataloge	64, 128, 256, 320, 384, 448, 608, 664
Zeitschriftenschau	Anhang (Heft 11/12)
Inhaltsverzeichnis	I—XII

Inhaltsverzeichnis

des

achten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

I. Namen- u. Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen.

A
Albert, Hermann 50, 112, 113, 226, 228, 232, 330, 385, 519, 520, 524, 560, 605, 642, 646, 647.
Ackermannsche Schauspielergesellschaft 98.
Acs, Michael 142.
Adam von Fulda 1.
Adler, Guido 65 ff., 236, 300, 526, 647.
— A.'s Handbuch der Musikgeschichte 112 ff.
Adlgasser, A. C. 37.
Adriaensen, Em. 441.
Aguilera, Em. 499, 501, 502, 503.
Aguis, Gus. 568.
Albert, Heinrich 346, 477.
Albertino, Joan 640.
Albrechtsberger, Joh. Georg 11, 16, 18, 20, 23, 496, 532.
Althelm 321 ff.
Alfotte, Heinrich 118, 530, 603.
Alexander, Johanna 636.
Alonso X. 500.
Allacci, Leone 411.
Almenräder, Carl 571.
Altmann, Wilhelm 125, 567, 647.
Amadori, Gius. 574.
Amar 499.
Ambros, A. W. 53, 519, 528, 616, 617, 622.
Ameln, Konrad 443.
Amerika. Musikwissenschaft in A. 297 f.
Ammerbach, Elias Nikolaus 342, 628.
Andersson, Otto 63.
André, J. 522.
Angelico, Michelangelo 640.
Angerer, W. Edmund 571.
Apaffy 345.

Aposloni, Salvatore 203.
Apor, Peter Frhr. 345.
Areadelt, J. 500.
Arend, Max 100, 551, 554.
Arnaud, Abbé 558 f., 562 ff.
Arndt, Ruth 445.
Arnetz, A. v. 554.
Arnetz-Geffroy 556.
Arnould, Sophie 561.
Aschmayr, Ignaz 37, 571.
Auber, D. F. C. 571.
Aubry, P. 194.
Auer, Max 116 f.
Aufsatz bei Beethoven 434.
Augenstein, J. S. 155.
Aurelian 327, 330.
Ausdruck, Die Musik als 66 ff.
Ausstellungen. — Die Pöcchi-Ausstellung in München 661 f.
Auvergne, Antoine d' 99.
Avison, Charles 568.
Ayres, Jakob 207.

B

Bach, C. Ph. C. 510, 511.
Bach, Joh. Chu. 555, 571.
Bach, Joh. Christoph 60.
Bach, Johann Friedrich 646.
Bach, Joh. Seb. (s. a. Musikkiste).
— B.'s Lautenkompositionen 441 f.
— Problem der Echtheit der Lukaspassion 383. — 10, 17, 38, 52, 69, 80, 90, 184, 234, 248 r., 252, 253, 295, 445, 486, 526, 532, 533, 538, 651.
Bachauumont, Louis 554.
Bacher, Otto 93, 218, 228, 552.
Bachmann, Karl 647.
Baer, Albr. 436.
Bärmann, H. J. 523.
Bagge, Selmar 571.
Bahr, Hermann 70.

Balassi 359.
Balla, Anton 497.
Ballenstedt 602.
Ballett. — Ein verschollenes Tour-nierballett von Cesti 411 ff.
Balling, Michael 647.
Banchieri, Adriano 342, 620, 625.
Bannister, H. M. 333.
Barakomyi, Franz von 347.
Barbira 321 ff.
Baron, E. G. 640.
Bartalus, Stefan 485.
Barth, H. W. 156.
Bartholomaeus Anglicus 327.
Bartók, Béla 345, 348, 494, 498.
Bartoli, Fr. 204.
Báthory, Sigmund 345.
Bauer, Anton 24.
Bauer, Moriz 444, 607, 641, 658.
Bauer, Wilhelm A. 309.
Baumann, Hans 36.
Baufen 46 f.
Bayer Josef 571.
Beach, Frank 298.
Bechem, F. C. A. 568.
Beckina, Gustav 183, 184, 188, 255, 382, 432, 446, 517. — Bespr.: 58.
Beer, Johann 154.
Beer, Max Josef 571.
Beethoven, L. van. — B.'s Skizzen 443 f. — Formproblem beim späteren B. 444. — B. in Ofen 1800 482 ff. — Bedeutung der Skizzen B.'s zur Erkennung seines Stils [Bespr.] 433. — 10, 13 ff., 20 ff., 38, 55 ff., 59, 68, 69, 71 ff., 80, 83 f., 86, 87, 90, 114, 126, 131 f., 190, 231 ff., 249 ff., 251 ff., 270 f., 274, 275, 278, 280, 281, 286, 299, 383, 432 f., 445, 447, 511, 514 ff.,

- 523, 524, 534, 540, 541, 547, 550, 571, 590, 647, 662.
 Besser, Paul 83, 84, 301, 519, 521, 583.
 Besslermann, Heinrich 473, 491.
 Bell' Haver, Vincenzo 620 f.
 Benda, Georg 60, 571.
 Bendl, Karl 571.
 Benevoli, Drazio 36.
 Bengraf, Jos. 495.
 Benedikt, Frank, Bespr. 597.
 Benz, Richard 309.
 Berg, Adam 35.
 Berg, Urban 443.
 Berger, Wilhelm 567.
 Bertio, S. 84, 525.
 Bermudo, J. 423, 500.
 Bernabei, Ercole 370, 411.
 Bernardi, Stefano 36.
 Bernardon f. Kurz: Bernardon.
 Bernasconi 386.
 Berner, Friedr. Wilhelm 532.
 Bernhard v. Clairvaux 331.
 Bernhard, Christoph 476 f., 607.
 Beruo v. Reichenau 323.
 Bernoulli, Eduard 659.
 Berrali, Ant. 411, 413.
 Berrin, L. 568.
 Bertoldo, Sper' in Dio 635.
 Besange, Hieron. 641.
 Bessler 342.
 Bessler, Heinrich 127, 650.
 Bethlen, Gabriel 143, 345.
 Bethlen, Katharina 145.
 Bettoni, Domen. 571.
 Beyer 501.
 Beyer, Janaj 205.
 Bezzossi, Carlo 568.
 Bianchi, Francesco 64.
 Biber, H. J. F. v. 34, 36, 37, 420, 486.
 Bihl, Rudolf 571.
 Bie, Oscar 583 f.
 Biechteler, Mathias 37.
 Biehle, Herbert 62.
 Biehle, J. 650.
 Bihari, Johann 496.
 Binchois, 185.
 Binz, G. 633.
 Birnbaum, Ed. 436.
 Birner, Herbert 445.
 Bittner 638.
 Blaicher, Hieron. Rochus 156.
 Blake, Benj. 568.
 Blake, Ernest 567.
 Blankensee, Graf Georg von 550.
 Blasius, Friedr. 568.
 Blazek, Wlasmil 64.
 Bleffinger, R. 629.
 Bleyer, Alf. 645.
 Bloch, Ernst 124.
 Blüml, Emil Karl 584 f.
 Blume, Friedrich 58, 313.
 Bocardi di Mazzera, Michelangelo 201, 202.
 Bödögh 491.
 Böhm, Johann 226, 228.
 Böhme, F. M. 295, 296.
 Böser, F. 649.
 Boerius 325, 326 ff.
 Bogisch, Michael 353.
 Bohn, Emil 140, 512.
 Bohn, Peter 659.
 Bon, Girolamo 97 f.
 Bonamic, Pietro 36.
 Bone 9.
 Boni, Stephano 640.
 Bonnicelli, Giovanni 207.
 Bonomi, Gius. Clemente 220.
 Bononcini, Giov. 574.
 Bopp, W. 446.
 Born, J. 300.
 Borodin, A. 440.
 Borosini, Franz 201.
 Borren, Ch. van den 618, 627.
 Bossert, Gustav 188.
 Boyd, W. W. 297.
 Boyer, P. 557.
 Bojósly, Michael 141, 144, 145.
 Brage, Joh. Jac. 149.
 Brahms, Johannes 13, 14, 19, 20, 23, 68, 69, 79, 80, 86, 90, 448, 527, 528, 651, 658.
 Brandt, Karolina 530.
 Breach, William 298.
 Brehmer, Fritz 585 f.
 Breitkopf, G. F. 60.
 Brendel, S. 149.
 Brentano, Maximilian 447.
 Brudner, Anton 38, 47 f., 116, 235, 527, 572. — Zur Bespr. von Schwebich: Brudner 252 ff.
 Brückner, Karl 662 f. Bespr.: 604.
 Bruger, Hans Dagobert 62, 440 ff.
 Bruni, Bartolomeo 568.
 Brunswick, Franz 482.
 Brunswick, Therese 482.
 Buchmayer, Richard 511.
 Büden, Ernst 514.
 Bühler, Franz 568.
 Bülow, Hans von 75, 80, 87, 117.
 Bürtner, Conr. 154.
 Bullinger, Heinrich 207.
 Burgemeister, L. 607.
 Burgmayer, Hans 36.
 Bursard, Hans 9.
 Burkhardt, Jakob 611.
 Burney, Ch. 552, 555.
 Busfo 359.
 Buttsedt, F. W. 511.
 Buxtehude, D. 644, 645.
- C**
- Cabeçon, Antonio de 626.
 Caccini, G. 477, 610.
 Caldara, Antonio 34, 37, 415.
 Call, Leonard de 572.
 Cammerloher, Anton 367.
 Camerloher, Balthasar 367.
 Camerloher, Jos. 367.
 Campioni, C. A. 568.
 Cannabich, Chn. 555.
 Cannabich, Rose 86.
 Canjaechi, Giov. Camillo 204.
 Cappis, Johann 572.
 Cardon, Louis 568.
 Carestini, G. 415.
 Carissimi, Giac. 485.
 Carolo, Fabritio 501.
 Casati, G. 342.
 Cassiodorus, M. A. 326, 327, 328.
 Cassiret, Fritz 249 ff.
 Cavaccio, Giov. 621.
 Cavazzoni, Girolamo 614.
 Cenforinus 324.
 Cesti, M. A. — Ein verschollenes Turnierballert von C. 411 ff.
 Cavallos, F. 500.
 Charavay, E. 562.
 Chelidonius 359.
 Chelleri, F. 220.
 Cherubini, Luigi 447, 514, 534, 572, 653 f.
 Chevreau, M. 207.
 Chiesa, Melchiore 568.
 Chilesotti, D. 422, 440.
 Chopin, Frédéric 68, 90, 274, 525.
 Choral f. Kirchenmusik.
 Christian, Palmer 298.
 Chrysander, Friedrich 65, 526 ff.
 Chyála, Emanuel 572.
 Eich, Siegfried 127.
 Clapp, Philipp Greley 297.
 Claudel, C. 568.
 Clemens non Papa 501, 504.
 Clementi, M. 17, 20 f., 23, 572.
 Coleman, E. N. 298.
 Coeuron, André 525.
 Coffey, Charles 95, 98.
 Coll, Cavallé 649.
 Collier, Paul 125.
 Coltellini, Marco 552.
 Cohn, Adolph 572.
 Combarieu, Jules 508.
 Comes, J. B. 500, 504.
 Comi, Gaudenzio 568.
 Commer, Frz. 364.
 Corelli, A. 663.
 Cornelius, Peter 519.
 Corneille, Pierre 93.
 Cornet, Julius 572.
 Corradi, Giulio Cesare 220.
 Corte, Joh. 323, 328, 331 f., 338.
 Couffemaer, E. H. de 103, 195, 323 ff.
 Cramer, Franz 661.
 Cramer, Johann Baptist 572.
 Crosby-Adams 298.
 Csermák, Anton 496.
 Csermák, Jos. 494.
 Cstfy, Johann 344.
 Cstkonay, Michael 495.
 Csáky, Stefan 143.
 Cuperda, Donato 201.
 Czerny, Johann 572.
 Czerny, Carl 86, 572.
- D**
- Dadder, Ernst 249.
 Dahnke, Fritz 644.
 Daffner, Hugo 641.
 Dahms, Walter 641.
 Dalberg, W. Heribert v. 564 f.
 Dall'Abaco 445.
 Dalga, Joanambrosio 424, 611 f., 616.
 Damedt, H. v. 62.
 Dandert, W. 10, 185, 382.
 Dante 641 f.
 Danzi, Franz 445 f., 514 ff., 532, 550.

- Dargomyshski, Alexander 507.
 Deckey, Ernst 252, 309.
 Dedefind, Constantin Christian 476 ff., 607.
 Degen, Max 118 f., 521, 522.
 Dehio, G. 610.
 Deiml, Nikolaus, f. Krieger.
 Delfino, Gio. 207.
 Della Porta, Gius. 574.
 Dessart, Jules 255.
 Del Bado, Juan 499.
 Denis, Michael 553.
 Denner, Leonhardt Andreas 93.
 Dennerlein, Hanns, 1, 128, 315.
 Desaubry, J. Ph. 568.
 Dessi, A. 145.
 Desnoisterres, G. 552, 561, 562, 564, 565.
 Dessler, Wilh. 160.
 Dessoir, Max 90.
 Desler, W. Chr. 152.
 Deusch, D. C. 309.
 Dèzès, Karl 9, 185, 383.
 Dèzsis, Ludwig 493.
 Diabelli, Anton 37, 572.
 Dietelmair, Mich. 157.
 Dillingner, Gg. Ad. 157.
 Dippe, Gustav 567.
 Diruta, Girolamo 345, 615, 618, 620.
 Dischner, Dékar 185, 382.
 Diskant. — Organum u. D. 331 ff.
 Dittersdorf, C. Ditters von 100, 496.
 Döring, M. 480.
 Dolmetsch, Arnold 255, 512.
 Dolphin 568, 572.
 Donizetti, Gaet. 38, 447.
 Doren, Nombaut van 302.
 Domland, John 424, 438, 441.
 Ducis, Ven. 359.
 Dürrer, Albrecht 661.
 Dürr, Michael 149, 157, 158.
 Du Haut 638.
 Dufay, G. 185, 444, 445, 650.
 Duncan, W. C. 440.
 Duni, C. D. 99.
 — C. N. 220.
 Dunstan, Natph 322, 587.
 Dunstaple, J. 185, 445, 500.
 Duplessis, G. 552.
 Dupont, J. L. 557.
 Du Prés 638.
 Durante, f. 485.
 Durazzo, Jacob 552.
 Du Roulet 560 f.
 Dusch, Alex. v. 514.
 Dussel, Franz 239, 385, 523.
 Dvořák, Anton 572.
 — Max 192.
 Dykema, Peter W. 297.
- E
- Earhart, Will 298.
 Eberhardt, Siegfried 307, 655 f.
 Eberlin, J. C. 34, 37, 531, 572.
 Eberwein, Max 382.
 Ebracher Chronik 1.
 Ecard, Joh. 342.
 Ecker, Fürstbischof 361.
 Eckert, Heinrich 183.
 Ehlers, Alice 445.
 Einstein, Alfred 59, 65, 112, 438, 446, 514, 515. — Bespr.: 61, 121, 300, 376, 431, 509, 587, 605.
 Eifenmann, Alexander 447, 659.
 Eirner, Rob. 148, 150, 152, 155, 160, 290, 368, 438, 631, 636.
 Ellis, A. J. 259.
 Emon 638.
 Engel, G. 590.
 — Hans 658.
 Engländer, Mich. 64.
 Epstein, Peter 289, 384.
 Erbach, Christian 631.
 Erben, Robert 567.
 Erdödy, Graf (1666) 345.
 Erigena, Joh. 329, 330.
 Erf, L. 480.
 Erlebach, Philip Heinrich 151 f., 160, 382.
 Erpf, Hermann 127, 383, 649.
 Escobedo, Bart. 504.
 Esser, Heinrich 572.
 Eßner, W. 11.
 Esherházy, Paul 140, 344, 360, 485 ff., 496.
 Eulenberg, Herbert 525.
 Eyck, van 502.
- F
- Fabó, B. 342, 344 f.
 Falconius, Placidus 567.
 Fabart, Ch. C. 99, 101, 552.
 Fackner, Gustav Theodor 78.
 Faind, Barthold 205 ff.
 Fellerer, A. G. 361, 362, 370.
 Felton, W. 568.
 Felvinczy, Georg 351.
 Ferguson, Donald M. 297.
 Feser, Josef Prosper 361.
 Fétis, F. J. 160, 484, 551.
 Fibich, Jdenko 572.
 Ficker, Rud. 184, 191.
 Fiebiger, Prof. 660.
 Filleul, Nicolas 207.
 Fiorentino, Perino 424.
 Fiorillo, f. 569.
 Fischer, Carl 572.
 — Franz 378.
 — W. 10, 14, 183, 623, 624.
 — Walter 648.
 — Wilhelm 112, 113.
 Flaccio 500.
 Flade, C. 648.
 Flecha, M. 499.
 Fleischer, Dékar 422, 440, 593.
 Fodor, Anton 569.
 Földvi, L. 345.
 Foerster, Chr. 382.
 Förster, Emanuel Aloys 572.
 — Joseph 573.
 Förtsch, Joh. Ph. 220.
 Forstel, J. N. 564.
 Form 50 f., 443. — f. a. Kanon.
 Fossard, G. v. 647.
 Fracarossi, Arnaldo 376.
 Franzl, J. 555.
 Francesco da Milano 613, 424.
 Frank, C. 14, 17, 19, 21, 23.
 — Johann, Wolfgang 488.
- Frank, M. 342.
 Frank, Otto 247.
 Frankfurt a. M. — Zur Geschichte der Oper im 18. Jhd. 93 ff. — f. a. Telemann.
 Franko 332, 340.
 Frankreich. — f. Motette.
 Franz, Anita 445.
 Fregiotti, Dionisio 574.
 Freising. — Ein Freisinger Mensuralfoder aus dem Jahre 1707 von M. Wurmb 361 ff.
 Frescobaldi, Girolamo 111, 615, 617, 621 ff.
 Freudenberg, Wilhelm 567.
 Freytlädler, Franz Jakob 573.
 Friedlaender, Max 128, 510 f.
 Frisch, Ernst v. 34.
 Froberger, Basilus 111.
 — Joh. Jas. 633. — In F. in Halle geboren? 109 f.
 Frotscher, G. 648.
 Fuchs, Aloys 37.
 — Carl 599 f.
 — Robert 573.
 Fuenllana, Miguel de 499, 500.
 Fürstenau, M. 411, 476.
 Fuhrmann, Georg Leop. 156, 424.
 Funch, Heinrich 553, 557.
 Fur, J. J. 17, 370, 385, 573.
 Fuzelier 208.
- G
- Gabrieli 611, 613. A.: 615 ff., 623.
 G.: 342, 620 f.
 Gänzbacher, Joh. Baptiſt 532, 534.
 Gärtner, Anna 62.
 Gaurinus 36.
 Gál, Hans 435, 448.
 Galeotti, Et. 569.
 Galilei, A. 441, 610.
 Gallot, A. 638.
 Gallus, J. 342, 364.
 Gallton, Gottfried 281.
 Galuppi, B. 99, 386, 573.
 Garlandia, Altère 339 f.
 Gasparini, f. 220, 569.
 Gast, Eigmund 641.
 Gartefeld 440.
 Gáti, Stephan 497.
 Gatscher, Emanuel 587 f.
 Gatti, Guido M. 125.
 Gaudentius 324, 325 f.
 Gaviniés 664.
 Gehel, Georg 382.
 Geffroy, M. A. 554.
 Gehring, Jakob 383.
 Gehrkens, Karl W. 298.
 Geiringer, Karl 112.
 Geibel, Emanuel 78, 645.
 Gelinek, Josef 573.
 Geminiani, Fran. 663.
 Gemmingen, D. H. v. 565.
 Genée, Richard 573.
 Genrich, Friedrich 444.
 Georgii, Walter 523.
 Gerbert, M. 321 ff.
 Gerber, Carl 573.
 — Rudolf 58.

- Gerhart, Karl 419. — Bespr.: 602, 658.
 Gerl, Franz 577.
 Gesang. — Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper 403 ff.
 Gesius, B. 342.
 Gesualdo, Don Carlo 501.
 Gevaert, A. 324.
 Geymüller, H. v. 610.
 Gherardi 96, 208.
 Ghin, Francesco 567.
 Giardino, F. de 569.
 Gieseler 300.
 Giesbert, Julius 422, 424.
 Gini, Gio. Ant. 220.
 Ginkler, S. 612.
 Giordani, Tommaso 569.
 Gisberti, Domenico 411.
 Giarre. — Paganini, 26 Kompositionen für G. [Bespr.] 657 f.
 Gläser, Franz 573.
 Glarcan, Heinrich 659.
 Glaubenssätze, Die katholischen, bei den Wiener Klassikern 231 ff.
 Glinka, Michail 507.
 Gluck, Ch. W. 12, 16, 17, 23, 99, 100, 447, 510, 654. — Wagen-
 feil, ein Vorläufer G.'s 385 ff. —
 G.'s Reisen nach Paris 551 ff.
 Górdg, Demetrius 494.
 Gössel, Jul. Heinr. 46.
 Goethe, Joh. Wolfgang v. 67, 85, 99, 265, 607.
 Goldberg, Johann Gottlieb 249.
 Goldschmidt, Victor 588.
 Goldstein, Ludwig 314.
 Gombert, N. 501.
 Gonzaga 359.
 Gersched, Joh. Chryp. 96.
 Gounod, Ch. 38.
 Grabner, Hermann 605.
 Gräßlinger, Franz 116 f.
 Gräter, Friedrich David 295.
 Gräß 449 ff.
 Grandauer, F. 230.
 Grandi, A. 342.
 Grassi, Barth. 613, 622.
 Gregor, Joseph 584.
 Grétry, M. E. M. 557.
 Greville, Ursula 298.
 Grieg, E. 440.
 Gries, J. D. 642.
 Grillparzer, Franz 385.
 Grimm, Julius Otto 14, 21, 23.
 Grönlund, Peter 573.
 Gronau, Kantor 648.
 Groneman, Annone 569.
 Grosse, Samuel 153.
 Gruber, Ferdinand 573.
 — Franz 37.
 Grünwald, Martin u. a. 156.
 Grundia, C. G. 480.
 Grippius, Andreas 219.
 Guadagni, G. 99, 100, 552.
 Guami, Gioseffo 620.
 Günther, Siegfried 443. — Bespr.: 51, 597, 598, 602.
 Guerin, Franc. 569.
 Guerrero, Franc. 499 ff.
- Gugis, Gustav 584.
 Gugl, Mathias 37.
 Guido 323, 330.
 — von Charlien 331 f.
 Guillard, Nic. Franc. 562.
 Gumpelshaimer, Adam 342.
 Gurlitt, Wilibald 254, 383, 607, 638, 639, 648 ff.
 Guttfreund s. Bonamic.
 Gvadányi, Josef 494.
 Gyrowetz, Adalbert 569, 573.
- G
- Haapanen, Toivo 63.
 Haas, Robert 112, 431, 571. —
 Bespr.: 585.
 Hába, Alois 125.
 Habacha, Emel 465.
 Haberl, Fr. X. 622, 650.
 Habermann, Math. 573.
 Håg 440.
 Händel, G. F. 10, 38, 52, 84, 93, 113, 184, 220, 382, 446, 526 ff., 537, 538, 660. — f. a. Musikkste.
 Händler, Zach. 149.
 Hänlein, Th. 564.
 Haagen, F. H. v. D. 452.
 Haibel, Jakob 573.
 Hall, James H. 297.
 Halm, Aug. 59, 252, 509.
 Hambruch, P. 257.
 Hammerich, A. 642.
 Hammerschmidt, A. 342, 478 f.
 Handschin, Jacques 103, 105, 188, 321, 648. — Bespr.: 583.
 Hanslick, Ed. 78.
 Hanson, Howard 297.
 Harich, Walter 314, 432.
 Harmonie. — Relativitäts-Prinzip der musikal. Harmonie [Bespr.] 579 ff.
 Harsányi, Stefan 491.
 Harsdorffer, G. Ph. 412.
 Hartig, Otto 247.
 Haldka, Lorenz Leopold 558.
 Hase, Dr. v. 642.
 Haslinger, Tobias 573.
 Hasse, Joh. Ad. 97 f., 202, 386, 533, 543, 573.
 Hasse, R. 649.
 Hasselberg, Felix 605.
 Hasler, Hans, Leo 342, 629 ff.
 Hatvany, Ludwiga 482.
 Hauer, J. M. 589.
 Hauer-Belamann, Heinrich 297.
 Hauptmann, Moriz 266, 285.
 Haulegger, Friedr. von 66.
 Haydn, Joseph 10, 12, 13 f., 15, 16, 18 f., 23, 38, 90, 102, 114, 231 ff., 250, 436, 442, 447, 483, 490, 496, 511, 527, 532.
 —, Michael 34, 37, 367, 496, 515, 522, 531, 533, 538, 546.
 Haym, Nicola Francesco 220 f.
 Heigel, C. Th. 554.
 Heigel, Mar 535, 536.
 Heinitz, Wilhelm 257. — Bespr.: 586.
 Heinrich, Fris 66, 67.
 Helfert, W. 94.
- Hellinghaus, Otto 603.
 Hellmssberger, Josef 573.
 Helmholz, H. von 315 f., 318, 319, 588.
 Hemberger, F. A. 569.
 Hensel, Dr. 446.
 Henfler 204.
 Herausgabe älterer Musik, Abteilung bei der Deutschen Musikgesellschaft 129.
 Herbing, Valentin 510.
 Herbst, Joh. Andr. 156.
 Hering, Alex. 46.
 Hering, R. G. 510.
 Hermling, Paul 639.
 Herre, Mar 445, 514 ff.
 Herzogenberg, Heinrich von 567.
 Hesse, E. 445, 606.
 Heuschkel, Joh. Peter 515.
 Heuß, Alfred 20, 583.
 Heußler, A. 191.
 Hey, Alois Josef 202.
 Heyer, W. 255, 660.
 Hidalgo, Juan 501, 502.
 Hieronymus de Mor. 327.
 Hillmann, P. 646.
 Hindemith, P. 125, 443, 444.
 Hinrichsen, Henri 660.
 Hirschbach, Hermann 512.
 Hirschberg, Leopold 660.
 Hódászi, Lufás 349.
 Hódosly, Béla 491.
 Hödner, H. 183.
 Höfler, Konrad 148.
 Hoffmann, Rector 128.
 Hofer, Andreas 36.
 Hoffmann, Ernst 120, 315, 319 f.
 Hoffmann, E. T. N. 12, 23, 38, 62, 66, 189, 432, 515, 517 ff., 520, 522, 525. — H.-Feier in Königsberg i. Pr. Bericht. 314.
 Hoffmeister, F. A. 569.
 Hoffhaimer, Paul 34, 359.
 Hohenemser, Mich. 514, 654.
 Holl, Arthur 445.
 Holzbauer, Ignaz 100, 386, 514, 555.
 Hordy, Alexandre 207.
 Horn, Joh. 155.
 Horváth, Adam 348, 356, 490, 491, 492, 494, 497.
 Hothby 323.
 Hoven, Carl van der 631 f.
 Howard, Walthor 62.
 Huber, Kurt 72, 191.
 Huchald 324, 326, 330.
 Hueber Michael 363.
 Hummel, J. N. 234, 496, 523, 573, 647.
 Humphries, J. C. 569.
 Hutfka, Friedr. Frj. 522.
- J
- Jackson, William 569.
 Jacobssohn 437.
 Jacobsohn, Salomon 11, 15, 17.
 Jadin, Hyacinthe 569.
 Jähns, Friedrich 446.
 Jähns, Wilh. 513, 514, 521, 530,

531, 533, 534, 535, 536, 538, 543, 544, 545, 548, 549, 550.
 Jahn, Otto 37, 229, 324.
 Jahn, Hans Jenny 383, 649, 650.
 Jammers, E. 53.
 Jan, E. v. 324, 325.
 Janko, P. v. 581.
 Janson, Joseph 565.
 Jarschek, Karl 445.
 Jelsch, Abraham Zevi 303 ff., 436 f., 449, 592.
 Jeannin, Dom 591 ff.
 Jepsen, K. 642.
 Jinsti, Janus 573.
 Indy, Vincent d' 570.
 Infanlati, Fernando de las 502.
 Infulari, P. E. 569.
 Joachim, Joseph 91 f.
 Jöcher, Ch. G. 476.
 Jöde, Friz 59.
 Johann Ag. v. Zamora 325, 326.
 Johannes Diaconus 330.
 Jolles, André 403, 408.
 Jomeli, Nicolo 386, 390, 448, 573.
 Josten, Werner 512.
 Joëquin des Prés 443, 444, 445, 449, 503, 504.
 Jaaf, Heinrich 185.
 Jidor von Sevilla 321, 327 f., 330.
 Joz, Koloman 498.
 Jraël, E. 98.
 Jitel, Edgar 521.
 Juden. — Zur Geschichte der hebräischen Musik. [Beipr.] 303 ff.
 — Synagogemusik des 17. und 18. Jahrhunderts [Beipr.] 436 f.
 — Der Mishnai-Gesang der deutschen Synagoge 449 ff.
 Jung, H. 383, 649.
 Junius, Samuel 207.

K

Kadenz. — Die Kadenzbehandlung bei Strauß 161 ff.
 Kahl, Willy [Beipr.]: 584.
 Kajoni, Johann 140, 342 ff., 485, 496.
 Kaiser, Georg 63, 513, 531, 532, 534.
 Kätker, Joh. Nepemuf 515, 522, 530, 531.
 Kalbrenner, Chr. 227.
 Kallusch, W. 573.
 Kaminski, H. 650.
 Kammel, Anton 569.
 Kandler, Johann 157.
 Kanne, Friedr. Aug. 574.
 Kanon im mehrstimmigen klassischen Werk. Ein Kapitel aus der Formenlehre und Stilkunde 10 ff.
 Kant, Immanuel 131.
 Kantate. — Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge 289 ff.
 Kapp, Julius 513, 530.
 Karatygin, W. G. 313.
 Karmasini, Giovanni 574.
 Kasner, Emerich 432.
 Keiser, Reinh. 154, 205 f., 486.
 Keller, H. 383, 649.
 Kemble, Charles 603.

Kerényi, Georg 491.
 Kerl, J. K. 486.
 Kestenberg, Leo 128, 183.
 Keusler, Gerhard von 131.
 Khay, Felice E. 640.
 Kiel, Fr. 21.
 Kierulff, H. 440.
 Kiewetter, H. G. 574.
 Kind, f. a. Musikunterricht. — Fr. 520, 605.
 Kinkeldey, D. 615.
 Kinsky, Georg 255, 422, 447, 551. [Beipr.]: 116, 308, 433.
 Kirchberger, Andr. 156.
 Kirchenmusik (s. a. Juden, Musikkongresse). — Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte 140 ff.
 — Kirchenmusikalische Werke [Ungarn] 485 ff. — Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien [Beipr.] 599 ff. — Méloides liturgiques syriennes et chaldéennes [Beipr.] 591.
 Kircher, Athanasius 13, 497.
 Kirsing, Johann 150.
 Kittel, G. Chr. 295, 296.
 — Kaspar 481.
 Klafsky, A. M. 234.
 Klassiker. — Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern 231 ff.
 Klauwell, Otto 13.
 Klavier. — Die alten Klavierinstrumente zum barocken und klassischen Klangideal 445.
 Kleber, Leonhard 315.
 Kleefeld, W. 486.
 Klein, J. B. 9.
 Kleinheim, Frz. Xaver 574.
 Klüßa, J. 577.
 Klinglet, Karl 305 f., 647.
 Klopstock, Fr. G. 556 f., 558, 560.
 Knittel, Karl 574.
 Knüfel, J. 500.
 Koch, Franz 207.
 Koch, Heint. Chr. 382.
 Koch, M. 183.
 Koczis, Adolf 422, 431, 440, 636.
 Kodály, Jostán 142, 144, 356, 494, 498.
 Koehlin, Charles 125.
 Költzsch, Hans 371, 661 f. — [Beipr.]: 59, 310, 511, 598, 601, 603.
 Köner, Theodor 516, 522.
 Köre, Oswald 611, 612.
 Koeffler, Hans 608.
 Komorzynsky, Egon v. 300, 584.
 Koncz, Gabriel 489.
 Kornauth, Egon 574.
 Kosmann, E. F. 196, 199, 295.
 Kossowik, 481.
 Kovács, Fr. 491, 494.
 Kovarovic, Karl 574.
 Kowalenkow, Valentin 579.
 Kojeluch, Joh. Anton 533.
 — Leopold 511, 574.
 Krabbe, Wilhelm 112.
 Krauß, A. 202.
 Krebs, E. 620.
 Kreisler, Johannes 515, 525.

Kremer, Ed. 574.
 Krenel, Ernst 125, 444.
 Kreschmar, H. 115, 476, 477, 514, 519, 521, 551, 660.
 Kreuzer, Contr. 38, 574.
 Krieger, Adam 477, 481.
 — Johann 147.
 — Joh. Philipp. — Beiträge zu seiner Lebensgeschichte und seines Schülers Nikolaus Deinl 146.
 — N. N. 148.
 Krieniß, Willy 379.
 Krizkowsky, Paul 574.
 Krohn, Ernst E. 297.
 Kroll, Erwin 189, 314, 513, 517, 518. — [Beipr.]: 432, 507.
 Krommer, Franz 574.
 Kroyer, Th. 312, 445, 499, 646.
 Krufft, Nif. v. 510, 574.
 Krug, Walter 251, 383.
 Kruse, Georg Richard 313, 555.
 Kruthoffer, Franz 559 ff.
 Küffner, Contr. 150.
 Küner, Conrad 36.
 Küster, Albert 660.
 Kubnau, Joh. 46, 651.
 Kulcsár, P. 356, 491.
 Kulenkampf, Gustav 567.
 Kunath, Martin 403.
 Kurth, E. 10, 161, 264, 509, 517.
 Kurz-Bernardon, Joseph Felix von 93, 94, 96, 101.
 Kwalwasser, Jacob 297.

L

Lach, Nob. 48, 112, 113, 269.
 Lachmann, Robert 443.
 Lachner, Franz 12 f., 14 f., 17, 19, 23.
 La Fage, J. A. de 333 ff.
 Lagrange, L. 557, 561.
 La Mara (Marie Lipsius) 482.
 Lambardi, Francesco 501.
 Lange, Friz 300.
 Lanner, Joseph 574.
 La Rue, P. de 445.
 Laferna, 501.
 Laffus, Orlandus 35, 247, 342, 364 ff., 444, 499, 500, 501, 504.
 Latilla, Gaet. 97.
 Lautner, Rolf 521.
 Laute (s. a. Milan, Noten) 611. — Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik 419 ff. — Tabulatur 423 f. — Alte Lautenmusik [Beipr.] 440 ff.
 Lavotta, Johann 496.
 Lazzari, E. 440.
 Lechner, L. 365.
 Legband, P. 94.
 Lehmann, F. 649.
 — Friz 383.
 Leichtenritt, Hugo 10, 11, 124.
 Leidesdorf, Max Josef 574.
 Leidinger, Prof. Dr. 661.
 Leisching, Julius 34.
 Leismann, Albert [Beipr.]: 301.
 Lemierre, A. M. 227.
 Leo, L. 220.
 Leoni, Pietro 569.
 Leoninus 340, 382.

- Le Roy, Adrian 424.
 Lessing, Gottl. Ephr. 98.
 Leufauf, N. 575.
 Lewandowski, Max 567.
 Levasseur, Nic. Prosper 407.
 — Rosalie 561.
 Levi, H. 117.
 Lichtenstein, Heinrich 531.
 — Petrus 36.
 Lichtwardt 644.
 Lidl, Johann Georg 575.
 Lied. — Vier Lieder aus Ost-Neu-
 mecklenburg 257 ff. — „Ich bin
 so lang nit bei dir gewest“ 295 f.
 — Wolfstedt und Kunstied im
 16. Jahrh. 444. — Das Lied der
 Wölfer [Bespr.] 439 f. — Das
 weltliche Lied im 18. Jahrh. [in
 Ungarn] 489 ff. — Zürliche und
 scherzhafte Lieder aus galanter
 Zeit [Bespr.] 510 f.
 Ligarur. — Ein Gedächtnisheft
 für die Ligarurenlehre 473 ff.
 Linde, Anna 645.
 — in Schumann, Th. 203.
 Ljowosky 150.
 Lpps, Theodor 74, 266.
 Lste, Ant. 569.
 Lstz, Franz 84, 83, 234, 235, 525,
 567, 570, 583, 647.
 Lobet 441.
 Lobe, Joh. Chrn. 519.
 Lohfowis, Fürst Ferd. Philipp 551.
 Lobo, Alonso 500, 503, 504.
 — Duarte 503.
 Locatelli, Pietro 604, 663 f.
 Locheimer Liederbuch 443.
 Löffler, Hans 248.
 Löhner, Johann 156, 158 f., 160.
 Loewe, Karl 525.
 Lolli, Ant. 664.
 Longa s. Mensuraltheorie.
 Lopez de Velasco 499, 501, 504.
 Loraine, N. G. 540.
 Lorenz, Alfred 434, 446, 518. —
 Bespr.: 435.
 Lorenzini, A. 569.
 Losonczy, Stefan 141, 145.
 Loring, Albert 567.
 Lotti, Antonis 533.
 Louis Ferdinand von Preußen 62.
 Ludwig, Friedrich 112, 194, 195,
 196, 332, 333 ff., 340, 341.
 Luedtke, Hans 383, 650.
 Lully, J. B. 35, 560.
 Luzzafski, Luzzasco 613, 621, 625.
- M**
- Mach, Ernst 315.
 Machaut, G. de 650.
 Macrobius 324.
 Maerz, Gustav 445.
 Mahler, Gustav 65.
 Mahrenholz, E. R. 650.
 Maier, Jul. Jos. 622, 631.
 Major, Erwin 482, 495, 496.
 Malmesburn, Wils. v. 322.
 Mamiani, Giambattista 207.
 Mancini, Francesco 574.
 Mandyczewski, E. 300, 448.
 Manetti, Jannocius 650.
 Mannlich, Christian v. 100, 554 f.
 Marcello, Bened. 204, 567.
 Marcellus, Ronius 327.
 Marchetus 325, 326.
 Marek, Josef 575.
 Marengo, Luca 438.
 Marienlieder, Zwei Ebracher 1 ff.
 Marinoni 485.
 Maróthy, Georg 140, 497.
 Marschner, Heinr. 525.
 Martianus Cap. 324, 326, 327, 328,
 329 f.
 Martinez de la Roca 501.
 Martini, Padre 532, 553.
 Martyn, Wendall 569.
 Marx, A. B. 76, 84, 266.
 — Josef 570.
 Mascagni, P. 570.
 Mátay, Gabriel 482.
 Matteis, Nicola 663.
 Matthaei, Karl 254, 383, 650.
 Mattheson, J. 110, 147, 148, 154,
 157, 159, 289.
 Maßke, Hermann 448.
 Maxwell, Leon N. 297.
 Mayer, Joh. Georg 156.
 — L. K. — Bespr.: 45, 122, 123.
 — Wils. — Bespr.: 311.
 Mayr, J. J. 363.
 — Rupert Jgn. 362.
 — Simon 64, 227.
 Mayrhofer, J. 233.
 Mederisch, Johann 385.
 Megerle, Abraham 36.
 Mehrstimmigkeit. — Alte Zeugnisse
 für die M. 321 ff.
 Mehul, E. N. 64, 514.
 Meißner, Mich. 384.
 Melodie s. Musikunterricht.
 Mendelssohn, Felix 38, 76 ff., 90,
 319, 525.
 Mendelssohn-Bartholdy, Fr. v. 647.
 Mensuraltheorie des 13. Jahrhun-
 derts. — Zur Frage der longa
 103 ff. — Ein Mensuralkoder a.
 d. J. 1707 361 ff.
 Menzel, E. 93, 96, 98, 99, 101, 102.
 Merbach, Hans 443.
 Merck, Joh. Heinr. 557.
 Mercy-Argenteau, Graf 554 ff.
 Merkle, Seb. 235.
 Merseune, Marin 501.
 Merulo, Claudio 611, 612, 613, 615,
 616, 617 ff., 622 ff.
 Messe. — E. M. v. Webers Messen
 530 ff.
 Messner, Joseph 575.
 Metafasio, Pietro 202.
 Metrif. — Probleme der musikalischen
 M. 262 ff. — Metrische
 Analyse von Schuberts „Gretchen
 am Spinnrade“ 371 ff. u. 661 f.
 Mettenleiter, Dominikus 159.
 Meyer, R. 445.
 Meyerbeer, Giac. 407, 525, 567.
 Miani, Marco 203.
 Michalischke, Anton Maria 103, 474.
 Mielich, Francesco 661.
 Mies, Paul 10, 11, 248, 315 ff.,
 433 ff., 597. — Bespr.: 119, 121,
 126, 249, 588, 590.
 Mikulic, Vothar 443.
 Milan, L. Lups. — Milan and the
 Vihuelistas [Bespr.] 602. — 423,
 424, 441.
 Müller, Ludwig 240.
 — Oskar v. 247.
 Millico, Gioseffo 555.
 Mingotti 97, 201, 551.
 Minnesang 444, 468 ff.
 Mison, Luis 502.
 Missina-Gesang f. Juden.
 Mittelhäuser, Günther 154.
 Mitterwieser, A. 361.
 Meccuereau, André 594.
 Möller, Heinrich 439 f.
 Mofkat, A. E. 440.
 Mohr, Joseph 353.
 Molnár, Anton 140. — Bespr.: 186.
 Monetarius, Steph. 497.
 Monsigny, P. A. 102.
 Monte, Phil. de 499.
 Monteverdi, Claudio 359, 447, 478,
 512, 623.
 Moos, Paul 77.
 Morales 499, 501 ff.
 Moralt, Joh. Bapt. 661.
 Morgan, Rufel W. 298.
 Morgenroth, Alfred 443.
 Morigi, Angelo 569.
 Morlacchi, Francesco 533, 534, 543,
 549.
 Morphy, G. 422, 440, 441, 602.
 Moscheles, Janas 575.
 Moser, Andreas 63, 604, 662 f.
 — H. J. 64, 188, 255, 444, 516,
 599 f., 663.
 Motette. — Ein Fragment einer
 neuen altfranzösischen Motetten-
 Handschrift 193 ff. — Versuch
 einer Uebersetzung der Motetten
 Herenthal 196 ff.
 Motz, Felix 378 f.
 Mouton, Charles 638.
 Mozart, Leopold 34, 37, 531.
 — Wolfgang Amad. — Ein Mozart-
 fund: „Kassaba“ 226. — 11,
 12, 17, 18, 19, 20, 23, 34, 37 f.,
 58 f., 69, 84, 86, 90, 114, 184,
 231 ff., 282, 287, 300, 383, 447,
 511, 514, 515, 518 f., 523, 527,
 531, 537, 547, 555, 562, 564,
 575, 603, 616, 646.
 Mudarra 500.
 Müller, Adolf 575.
 — Erich 221.
 — Erich H. 97, 128, 202, 607. —
 Bespr.: 117.
 — H. 327, 329, 330, 338.
 — Hans v. 432.
 — Johannes 248.
 — E. 327.
 Müller-Blattau, J. 185, 192, 383,
 649. — Bespr.: 438, 509.
 Müller-Freienfels, Mich. 597.
 Münnich, Richard 639.
 Muffat, Georg 34, 35, 36.
 Munder, Sebastian 149.
 Mund, H. 383, 649.

- Musfchler, Reinh. C. 377 ff.
Musik. — Materialien zur Musiklehre [Bespr.] 588 ff.
Musikästhetik, Sinnestäuschungen 131 ff.
Musikausstellungen (in Salzburg) 34 ff.
Musikbibliotheken. — Musikische Sätze auf Spanischen Bibliotheken 499. — Wichtigere Erwerbungen der Preuß. Staatsbibliothek 1925 567 ff., — der Nationalbibliothek zu Wien 571 ff.
Musikfest. — XIV. Deutsches Musikfest in Berlin. Ankündigung 659. — Das erste Handfest der Handgesellschaft in Münster. Ankündigung 660.
Musikgeschichte. — Aufgaben der musikgeschichtlichen Forschung in Ungarn 497. — Alders Handbuch der M. 112 ff. — Musikhistorischer Kongreß 1927. Ankündigung 299.
Musikinstrumente. — Stiftungstag des Instituts für musikwiss. Forschung zu Bückeburg, Bericht 645 ff.
Musikinstrumente. — Die Sammlung des Deutschen Museums in München 239 ff.
Musikongresse. — Der Internationale Musikwissenschaftl. Kongreß der Union Musicologique in Lubeck. Ankündigung: 606, Bericht: 642 ff. — Musikhistorischer Kongreß 1927. Ankündigung 299. — Katholischer Kirchenmusikerkongreß in Essen. Ankündigung 658 f.
Musiksammlungen. — Musikhistor. Museum in Florenz 447. — f. a. Musikinstrumente.
Musikunterricht. — Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes 585. — V. Reichschulmusikwoche in Darmstadt. Ankündigung 659. — Musik im Unterricht der höheren Lehranstalten [Bespr.] 597.
Musikvereinigungen. — Music Teacher's National Association in Dayton, Ohio 297 f.
Musikwissenschaft im Kreise der Schulwissenschaften 183 ff. — M. in Amerika 297 f. — (f. a. Musikongresse).
Muszorgski, J. 440.
- N
- Nadasdy, Franz 345.
Nagel, F. G. 501.
— Willibald 274.
Nagy, Alex. 491.
— Jván 344.
Náray, Georg 144, 486.
Narbaez, Luiz de 424.
Nardini, Piero 604, 662 ff.
Narvaez 504.
Naschi, Michele 569.
- Naumann, J. G. 64, 514, 533, 534, 569.
Navarro 504.
Nedbal, Oskar 575.
Neefe, Christian Gottlob 522, 575.
Negri, C. 346, 501.
Neitzl, Paul 411, 431.
Neufomm, S. 37, 568.
Neumann, F. A. 575.
Neumeckenburg. — Vier Lieder aus Dst.-M. 257 ff.
Neumeister, Erdmann 289 ff.
Neumen 595 f.
Neuner, Karl 533.
Neupert, J. C. 185.
Neußiedler, Hans 612.
— Melchior 631.
Neuß, Heimr. Gg. 152.
Nibling, Johannes 1 ff.
Nicolai, D. 525, 567.
— Valentin 569.
Niggli, A. 598.
Niesche, Friedrich 70, 75.
Noack, Elisabeth 411.
Niofferi, Gio. Batt. 569.
Nottebohm, G. 13, 20, 434, 641.
Noten. — Das Wesen der Griffschrift [Laute] 419 ff.
Notter Valbulus 302, 453.
Novák 491.
Novotný, Benj. J. 575.
Nürnberg, G. Friedrich 150.
Nuth, Franz Anton 93, 94, 96.
- O
- Oberleithner, Max 568.
Obrecht, Jakob 315, 443, 444.
Odeghem, Jean de 11, 445.
Odington, W. 103 ff., 323, 326.
Offenbach, Jacques 575.
Oskulte, Das, in der Musik [Bespr.] 508 f.
Oto, A. 436.
Oskicsanyi 490.
Opelt, F. W. 581.
Oper. — Zur Geschichte der O. auf Frankfurter Boden im 18. Jhd. 93 ff. — Wiener deutsche Parodieoper um 1730 201 ff. — Wagenfeld, ein Vorläufer Stücks 385 ff. — Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der O. 403 ff.
Orbán, Josef 498.
— Sigm. 497.
Orl, Alfred 112, 113.
Organum. — Zur Geschichte der Lehre vom O. 321 ff.
Orgel 321 ff., 607. — Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst [Ankündigung:] 254, 606 f. Bericht: 648 ff.
Orkalyd 650.
Orwald, Johannes 36.
Orwald von Wolfenstein 359.
Ort, Georg 576.
- P
- Pachmayr, Marian 641.
Pacsiello, Gio. 383.
Paganini, Niccolò 657 f.
Pagin, Ferdinand 576.
Paiz, Jakob 628.
Palestrina 128, 370, 499, 501.
Pamer, Egon 112.
Paradis, Maria Theresia 511.
Parodi, Lorenzo 511.
Parsenio, Gio. Domen. 568.
Pasch 501.
Patiño 503.
Pauer, Ernst 622.
Paul, D. 324.
Paulus Diakonus 452.
Paumann, Conrad 614.
Payer, Hieron. 576.
Payne, John Edward 255.
Payr, A. 344.
Pecour 501.
Pedrell, Fel. 440, 570.
Peefel, P. G. 259.
Peišner, Ignaj 483.
Pelleroti, Francesco Cervaldi f. Walteroti.
Pensel, Joh. Nik. 159.
Peñalosa 504.
Pereni 97.
Pérez, Ginés 504.
Perger, Franz Xaver 361.
Pergolese, G. B. 97 f., 99, 102, 184.
Peri, Jac. 499, 610.
Perotinus 340.
Peraechio, Luigi 313.
Perezzi, Antonio 97.
Peterfen, Georg Wilhelm 557.
Petri, Joh. Sam. 46.
Petrucci 503.
Petrysek, Felix 576.
Pezel, Joh. 46 f., 607.
Pfikner, Hans 83, 518, 521, 525, 567, 576.
Pfordten, F. v. d. 525.
Piccini, N. 560.
Pichi, Gio. 628.
Pinder, W. 610.
Pipers 424.
Piovone 220 f.
Pircher, Franz 201.
— Marianne 202.
Pirker, Max 219.
Pirro, André 606, 643.
Pisador 500.
Pisak, Paul A. 112.
Pivoda, Franz 576.
Phillidor, F. A. D. 99, 102.
Plachy, Wenzel 576.
Plaf, Joh. 599.
Platina, B. 331.
Plato 324.
Platt, Rich. 568.
Playford, J. 501.
Pleyel, Ignaj Joseph 576.
Plümicke, Karl Martin 226, 227.
Pocci, Franz 660 f.
Poglietti, Aless. 359.
Pohl, Gerhard 191.
— C. F. 485, 584.
Polaroli, Dratio 568.
Porpora, Nic. 220.
Porta, Giovanni 220.
Postel, Chr. Frch. 220.

Nothier, Dom Joseph 594.
 Prager, Joh. Jac. 149.
 Präger, H. A. 664.
 Praetorius, Jakob 632.
 — Michael 342, 611, 612.
 Prehauser 93, 94, 102, 204.
 Preindl, Josef 576.
 Prey, Mich. Wilh. v. 363.
 Proch, Heinrich 576.
 Procházka, Josef 576.
 Procházka, J. 431.
 Prod'homme, J. G. 553, 558.
 Programmusik 84 ff.
 Prot, Félix Jean 569.
 Prota, Ign. 97.
 Prüfer, Arthur 63.
 Ptolemäus 326.
 Puccini, Giac. 376, 570.
 Pudelsko, Walther 438.
 Pugnani, Gaetano 569, 664.
 Punto s. Stich.
 Punto, G. 569.

Q

Quagliati, Paolo 415, 621, 625.
 Quaglio (Architekt) 100.
 Quentin, H. 378.
 Queffenberg, 218.
 Quichelberg, Samuel 247.
 Quinault, Ph. 560.

R

Raab, J. 101.
 Rademin, H. 202, 205 ff.
 Radvánský, Frhr. Béla von 345.
 Rafael, J. W. 490.
 Raiger, Friedrich 576.
 Railard, J. 337.
 Raimondi, Ignazio 569.
 Rakoványi, Theod. 489.
 Ramer Isaac 640.
 Ramin, G. 254, 383.
 Rangoni, Giv. Batt. 664.
 Rasi, L. 204.
 Rau, Heribert 515.
 — Karl August 647.
 Rauch, Andreas 359.
 Rautenstrauch, J. 46.
 Raval 499.
 Raynaud 195.
 Rebner, Adolf 445.
 Reese, Paul 149.
 Refardt, Edgar 308.
 Reger, Max. — R. als Harmoniker
 605 f. — Die Fugentechnik R.'s
 [Bespr.] 587 f. — 14, 17, 18,
 23, 45, 444, 576, 651.
 Regino v. Prum 324 ff., 329 ff.
 Regio, Paolo 207.
 Regnard, J. F. 208.
 Regnart 359.
 Reichardt, J. Fr. 510, 558.
 Reichert, A. 660.
 Reimann, Heinr. 439.
 Reinecke 274.
 Reinhardt, Max 34, 36.
 Reinken, Joh. Ad. 645.
 Reisch, Gregor 36.
 Reiskmann, A. 615.
 Remigius 330.

Reuling, Wilh. 576.
 Reufner, Esaias. — Eine Titelauf-
 lage aus dem Jahre 1697 von
 „Erfreuliche Lauten-Lust“ 636 ff.
 Reuter 10.
 — Christian 295 f.
 — Florizel v. 604, 662 f.
 Reutter, J. G. von 100.
 Ribera, B. 499, 504.
 Richter, Arno 255.
 Richter, B. F. Bespr. 47.
 — Frz. Xaver 569.
 — Hans 117.
 — J. S. 155.
 — Otto 128.
 — Pius 576.
 Nidel, Justus 553, 556.
 Riegel, H. J. 557.
 Riemaun, Hugo. — Riemaun zur
 musikalischen Metrik 263 ff. —
 70 f., 72, 103, 105, 120, 162,
 329 ff., 346, 434, 452, 486, 491
 508, 565, 579, 582, 585, 611,
 662.
 Rieck, Ferdinand 482.
 Riekmann, Oskar von 507.
 Rietsch, Heinrich 473.
 Rimsch-Korsakoff, N. 440.
 Rinaldo da Capua 99.
 Rindler, Franz 576.
 Ring, Friedr. Dominicus 553, 556,
 557, 558.
 Ritter, A. G. 160, 613, 615, 622,
 626, 628.
 Rives, Bernard 569.
 Rizzi, Antonio 203.
 Robyn, Louise 298.
 Rochlig, J. F. 522, 549.
 Röhl, Adrian 362.
 Röbler, Joseph 576.
 — Franz 362.
 Röbler, Donat 154.
 — Richard 647.
 Rogier, Ph. 500, 502, 504.
 Roitzsch, A. 295.
 Rolland, Romain 68, 313, 445, 482.
 Romanini, Antonio 359, 620.
 Rosenmüller, Johann 576.
 Rosenthal, Felix 262, 371, 662.
 Roskoveky, Pantaleon 489.
 Rossi, Michelangelo 621, 625 f.
 Rossini, Gioachino 447, 524, 577.
 Roth, J. F. 150.
 Rotta, A. 612.
 Rotter, Ludwig 577.
 Rousseau, J. J. 38, 99.
 Rovetta, Givo. 342.
 Rozkošný, Joseph 577.
 Rubinstein, A. 507.
 Rudhardt, J. M. 554.
 Rudolph, Anton 660.
 Rudorff, Ernst 531, 543.
 Ruimonte 499.
 Ruiz de Ribayar 500.
 Rußland. — Zur russischen Musik
 [Bespr.] 507.
 Ruzitska, Ignaz 496.
 Rychnovský, Ernst 431.
 Ryer, M. de 207.

S

Saar, Louis Victor 297.
 Sacchini, Antonio 577.
 Sachs, Curt 62, 116, 611. — Bespr.
 249.
 — Hans 207.
 Saenger, Oskar 297.
 Saint-Germain 569.
 Salieri, Antonio 38.
 Salzburg 34.
 Samber, J. B. 37.
 Sandberger, A. 152, 629, 631.
 Sankt Gallen 302.
 Santa Maria, Thomas de 423,
 500.
 Sanz, G. 499, 502.
 Saran, Franz 53.
 Sarti, Giuf. 577.
 Saffaroli (Sopranist) 534 f., 541,
 543.
 Sattler, W. Bespr.: 311.
 Sbarra, Franc 411.
 Scarlatti, A. 447, 501.
 — Domenico 502.
 — Giul. 99.
 Schach, Benedikt 577.
 Schade, Abraham 46.
 Schaefer, Karl Ludolf 315 f.
 Schaafal, Richard von 432.
 Schebel, Edmund 110.
 Scheidemann, Heinrich 632.
 Scheidt, Samuel 342, 632.
 Schein, Joh. Sam. 46.
 Scheinpflug, Chr. Gotthelf 382.
 Schiele, Jacob (Andreas) 153.
 Schemann, Ludwig 653 f.
 Schenk, Johann 385, 577.
 Schenker, Heinrich 20, 273, 309.
 Scherber, J. 183.
 Scherer, Seb. Anton 629.
 Schering, Arnold 111, 112, 113,
 120, 183, 248, 371, 372, 523,
 599 f., 648, 662.
 Scherzer, Franz 584 ff.
 Scheurleer, Dan. François 642, 643,
 644, 647.
 Schicht, Joh. Gottfr. 543.
 Schiedermaier, Ludwig 64, 206, 562.
 Schjelderup, Gerhard 567.
 Schifaneder, Em. 200.
 Schildt, Melchior 632.
 Schillinge, Max von 83.
 Schillon 491.
 Schindler, Anton 482.
 Schinn, Georg 533.
 Schirmer, David 481.
 Schlicht, R. 615.
 Schlegel, A. W. von 641 f.
 Schlichtegroll, A. A. Fr. v. 60.
 Schlozer, Boris de 125.
 Schmelzer, Joh. Heinr. 411, 413 ff.,
 486.
 Schmid, Anton 100, 511, 552, 553,
 557.
 — Bernh. 615, 618, 620, 628.
 — Chr. H. 94.
 — Otto 128.
 Schmidlin, H. 560.
 Schmidt, Erich 557.

- Schmidt, Joh. Gg. 150.
 — Karl 128.
 — Wolffg. Anr. 150.
 Schmitt, Josef le jeune 569.
 Schmitz, A. 383 f., Bespr.: 252.
 — Eugen 476.
 Schnabel, Joseph 532.
 Schneevogl 362.
 Schneider, Constantiu 34, 530, 531, 535, 540, 541.
 — Geo. Abr. 569.
 — Lorenz 570.
 — Mar 289.
 — [Wien] 127.
 Schnerich, Alfred 231, 232, 233, 300, 539.
 Schnittelbach, Math. 645.
 Schnoor, Hans 113.
 Schoen, Mar 297.
 Schöber, Franz von 310.
 Schönberg, Arnold 443.
 — Jakob Bespr.: 436, 437.
 Schrade, Leo 610.
 Schrader, Bruno 511.
 Schreier, J. 490.
 Schreier, Franz 125, 570.
 Schröder, Friedrich Ludwig 101.
 Schröfl, J. B. 367.
 Schroeter, Kurt Bespr.: 305, 656.
 Schubart, Chr. Fr. Daniel 202, 558.
 — Tobias Heinrich 290.
 Schubert, Franz. — Sch's Schul-
 lehrerzeit 309 f. — Metrische
 Analyse vom „Gretchen am
 Spinnrade“ 371 ff., 661 f. —
 Der Text von Sch.'s Sonett III
 641 f. — 12, 13, 16, 19, 20, 22,
 23, 38, 68, 90, 234, 235, 268 f.,
 276, 280, 309, 319, 447, 510 f.,
 517, 518, 520, 521, 522, 583,
 598, 605.
 — Franz Anton 534.
 Schubiger, Anselm 302, 452, 453.
 Schuch, Franz 96.
 Schünemann, Georg 112, 128, 236 ff.
 — Bespr.: 249.
 Schütz, Gabriel 148, 157,
 — Heinr. 46, 342, 478 f., 608 f.
 Schultzeiß, Ben. 160.
 Schulz-Adamiensky, Ella v. 313.
 Schulz, J. A. P. 510, 522.
 — Walter 62.
 Schumann, Robert 12, 15, 16, 19,
 20, 21 f., 23, 38, 68, 84, 86,
 87 f., 134, 273 ff., 517, 525.
 Schummel, Prof. 532.
 Schuster, Gebrüder, Markneufkirchen
 422.
 — Joseph 533, 534.
 Schwarz, Rudolf 606.
 Schwebisch, Erich 252 ff.
 Schwehr, Joh. Christoph 155.
 Schweyer, Joh. Georg 154.
 Schweigelsberg Casimir 206.
 Schweitzer, Albert 383, 434, 564,
 649.
 Schwemmer, Heinrich 149, 155, 156.
 Seashore, Carl 297.
 Seeau, Graf v. 565.
 Seiffert, M. 46, 146, 147, 148, 151,
 160, 613 ff., 619, 622, 626, 627,
 631, 632, 643, 644, 645, 660.
 Seilgmann, A. F. 309.
 Sellier, Karl 201.
 Senfl, L. 315, 359.
 Seyrdbi, Johann 343.
 Seregely, Mathias 342.
 Seydelmann, Ignaz 533.
 Siebeck, Hermann 70 f., 72, 316,
 318.
 Siefert, Paul 632.
 Sievers, Eduard 53.
 Silbermann, G. 648 f.
 Sülcher, Friedrich 10.
 Simon (Simonis), Gottfried 290 ff.
 Sinnesäusungen und Musikästhe-
 tik 131 ff.
 Sürch, Joh. 149.
 Sittard, Alfred 254, 383, 644, 650.
 — J. 202.
 Skilton, Charles E. 297.
 Skubersky, Fr. J. 577.
 Smend, Julius 248, 310.
 Smetana, Fr. 577.
 Smijers, Albert 643.
 Smith, David Stanley 297.
 Solerti, Angelo 411.
 Soler, A. 500, 501.
 Somlyai, Nikolaus 485.
 Sondheimer, Robert 385, 551, 554.
 Sonnleithner, L. 584.
 Sozzi, Franc. 664.
 Spanien. — Vorbereitung eines
 Kataloges der spanischen Musik-
 bibliotheken 312 f.
 Spech, Gio. 577.
 Specht, Richard 377.
 Spell, Lota M. 298.
 Spengel, Heinrich N. v. 577.
 Sperindio, Bertoldo 613, 615, 617.
 Spiegler, Mathias 364, 367 ff.
 Spielenberg, Johann 342.
 Spinacino, Franc. 424, 441.
 Spitta, Philipp 65, 433, 446, 514,
 525, 526, 527, 528.
 Spitteler 309.
 Spohr, Ludwig 114, 227, 514, 567,
 577.
 Sprangé, E. 90.
 Springer, Martin 362.
 Squire, William Barclay 127.
 Stross, Alexander 507.
 Stählin, D. 183.
 Stahl, Wilhelm 644.
 Stamitz, Karl 570.
 Standfuß, Joh. Georg 98.
 Stark 352.
 Steffan, Joseph Anton 490.
 Steffani, Agostino 370.
 Stege, Fritz 476, 508, 607.
 Steglich, Rudolf 112, 113, 185,
 248.
 Steiger-Jaroschek, Annie 445.
 Steigleder, Adam 629.
 Stein, Erwin 125.
 Steinhard, Erich 331, 332, 338, 431.
 Steinhart, W. Wilhelm 577.
 Steiniger, Max 377, 509.
 Strenfeld, Richard 117.
 Stenson, H. 297.
 Strich, Johann Wenzel (Punto) 483 f.
 Striehl, Carl 644.
 Stier, Alfred 383.
 Strödel, Wilh. 155.
 Stolle, Philipp 481.
 Stolz, Ed. 577.
 Stolzenberg, Christoph 159.
 Stölzer, Th. 359.
 Stork, Karl 516.
 Straniksky, J. A. 93, 94.
 Strattner, Georg Christoph 411.
 Straube, Karl 254, 383.
 Strauß, D. Fr. 557.
 — Johann 525, 577.
 — Richard 69, 82, 86, 377 ff., 567.
 — Die Kadenzbearbeitung: 161 ff.
 Stráwnský, Igor 443.
 Streichinstrumente. — Die natür-
 lichen Grundlagen des S.-spiels
 [Bespr.] 655 f.
 Stringham, Edwin J. 297.
 Strobel, H. 64, 514. Bespr.: 125,
 654.
 Struck, Paul 577.
 Strungf, N. A. 645.
 Strunius, Th. 151.
 Strüch, Georg 36.
 Stumpf, E. 120, 579, 585, 589, 590.
 Suadikan, Joh. Rud. 156.
 Süß, Carl 289.
 Süßmayr, Franz Xaver 577.
 Sulzer, Julius 577.
 Susato, Tilman 500.
 Sweelink, J. N. 444, 626 ff.
 Symbol. — Die Tonkunst und das
 Symbol 81 ff.
 Synagoge f. Juden.
 Szabolcsi, Benedikt 140, 342, 485.
 Szapranos, Johannes 349.
 Szegedi, Fr. Leonh. 143, 486.
 Szjantó, Béla 342, 343.
- T**
- Tafács, Alexander 345.
 Tandler, Franz 577.
 Tanz 24 ff. — Tanzmusik des aus-
 gehenden 18. Jhd. [in Ungarn]
 494 ff.
 Tappert, W. 440, 636, 638.
 Tarditi, D. 342.
 Tartini, Giuf. 663.
 Tasnádi, Valentin 342.
 Tauber, Andreas 150.
 Tebaldini, Giovanni 128.
 Telemann, Georg Philipp. — T.'s
 Frankfurter Kantatenjahrgänge
 289. — 93, 184, 384, 445, 510.
 Temperierungsverfahren, Das evolu-
 tionäre [Bespr.] 579 ff.
 Tenschert, Roland 58, 161.
 Tesel, Eugen 274.
 Teuber, D. 94.
 Teubner, Wolf Ferd. 640.
 Thayer, A. W. 482.
 Theater. — Das Hoftheater in Bal-
 lenstedt [Bespr.] 602.
 Theile, Joh. 645.
 Thibaut, Justus v. 365, 532.
 Thiel, Carl 444.
 Thiemé, Frédéric 570.

Thimus, A. 508.
 Thibbly, Emerich 345.
 Tiburino, G. 500.
 Ticknor, G. 152.
 Tierlot, J. 383, 551, 553, 560, 561, 565.
 Tilgner, Gottfried 292.
 Tilise 9.
 Timer, Josef Ferd. 577.
 Tincoris, Joh. 504.
 Tinódi, Seb. 143, 359, 496, 497.
 Tisch, Ferdinand 578.
 Tsch, C. 474.
 Tschödi, C. 100, 555.
 Toffata. — Ein Beitrag zur Geschichte der L. 610 ff.
 Tolvay, 491.
 Tomascsek, Wenzel Joh. 578.
 Tonkunst im Verhältnis zum Ausdruck u. zum Symbol 66 ff.
 Tonmalerei u. konventionelle Tongestalten 82 ff.
 Torchi, L. 615, 620, 622, 625.
 Torrefranca 376.
 Torri, Luigi 313.
 Tóth, Stefan 491, 493.
 Trabacci, Giov. Maria 625.
 Traetta, L. 390.
 Trautmann, Gustav 651.
 Trend, J. B. 499, 602.
 Trendelenburg, W. 655 f.
 Tschel, Hieron. 158.
 Tritonius 359.
 Tromlitz, Joh. Geo. 570.
 Trübe, Otto 602.
 Tschaitowski, P. 507, 509.
 Tschudi, Baron v. 564.
 Tunder, Franz 644.
 Turini, Fr. 485.
 Tymich, Paul 153.

II

Ungarn. — Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte 140 ff., 342 ff., 485 ff.
 Union Musicologique. — Rundschreiben, Revision der Statuten 381 f.
 Ursprung, D. 191, 370, 532.

B

Bachon Pierre 557.
 Bajdash, Emil 482.
 Balthinger 318.
 Balente, Antonio 614.
 Valentin, Caroline 289.
 Valentini, G. 342.
 Valefi, Joh. Ev. 537.
 Vallotti, F. A. 532.
 Vanhal, Joh. Bapt. 578.
 Varga 491.
 Vargés, Kurt 651.
 Varro 327.
 Varsóczy, Stefan 360.
 Vassallo da Malta, Paolino 578.
 Vasquez, Juan 49.
 Vecchi, D. 504.
 Véggh, Johann 482.
 Vella, P. da 570.
 Verdelot, Ph. 499, 503.

Veres, 491.
 Vernet, Joseph 557, 561.
 Verdi, Gius. 38, 447, 448.
 Versegny, Franz 490.
 Vetter, Walther 385.
 Viadana, Lud. 342, 364, 485.
 Victoria, Lud. 364, 499, 504.
 Vidal, Peire 359.
 Wicenz, Herbert 58.
 Vietoris, Joh. 344.
 Vila, P. A. 499.
 Vincent, Caspar 367.
 Violine. — Zur Technik des Geigenspiels [Bespr.] 305 ff.
 Virginalmusik des 17. Jahrh. in Ungarn 342 ff.
 Vismes du Balgay, A. P. Jacques 563.
 Vitali, Tomaso Antonio 313.
 Vitaliani, Pappi 330.
 Vivaldi, A. 663.
 Vivanco, Seb. 504.
 Vodner, Josef 578.
 Vogler, Georg Joseph 514, 515, 519, 532, 533, 550.
 Voigt, E. 328.
 Volkach, Frz 116.
 Volkelt, Joh. 66, 74 f., 77, 83, 88, 90.
 Volkert, Franz 578.
 Volkmann, Hans 660.
 Volkslied. — Der geistliche W. in Ungarn 140 ff.
 Vollhardt, R. 46, 478.
 Wunderhufen f. Hoven.
 Wreefe, W. de 193.
 Wrieslander, Otto 124.
 Vulpinus, M. 342.

W

Wagensel, Georg Christoph. — W. ein Vorläufer Glucks 385 ff., 570.
 Wagner, Karl 557.
 — Peter 36, 112, 188, 198, 302, 304, 333, 341, 451, 511, 647. — Bespr.: 596.
 — Richard 38, 50 f., 65, 66 f., 69, 73, 79, 83, 84, 86, 92, 114, 117; 252, 272, 447, 516, 519 ff., 525.
 — Rudolf 146.
 Waifel, Matthäus 424.
 Walker, D. 254, 383, 649, 650.
 Waldvogel, Richard 311.
 Walleroti, Franz Gerwald v. 94, 95 f. 218, 219.
 Walliser, Ch. Th. 342.
 Wallner, Bertha Antonia 239, 530, 537, 661.
 — Ign. 363.
 — Walter, Fr. 555.
 — Ignaz 570.
 Waltershausen, H. W. v. 377, 519.
 Walther, Joh. Gottfried 110.
 Walwert, Joh. 155.
 Wanka, Wenzel J. 578.
 Wasielewski, W. J. v. 612, 615, 617.
 Weber, Carl Maria v. — Die Lieder W.'s 118 f. — W. u. Danzi 445 f. — W.'s Messen 530 ff. — 37, 38, 63 f., 114, 127, 245, 408,

409 f., 432, 513 ff., 602 f., 605, 647, 660.
 Weber, Franz 117.
 — Gottfried 532, 533, 534, 535, 536, 542.
 — Mar 615, 619.
 — Mar Maria v. 530, 531, 532, 533, 535, 537, 543.
 Wecker, Georg Caspar 155.
 Weckerlin, J. B. 553.
 Wedge, George A. 297.
 Weidle, K. 446.
 Weidner, Andreas 218, 219, 221.
 Weigl, Bruno 311.
 — Josef 578.
 — Thadeus 578.
 Weinmann, Karl 185.
 Weisse, Christ. F. 98, 102.
 Weismann, Adolf 124, 376.
 Weismann, K. F. 613 ff., 622, 627.
 Welles, Egon 112, 411.
 Wendling, J. B. 100, 555.
 Wenz, Josef 660, Bespr.: 254.
 Wenz 249, 250, 579.
 Werner, A. 46, 146, 149, 150, 153, 154.
 — G. 496.
 — Theodor 112.
 — Theodor W. 645, 660.
 Werra, C. v. 629, 631.
 Westermann, G. v. 189.
 Westphal, Wilhelm 570.
 Wessel, J. S. 126, 271, 272. Bespr.: 301, 311, 440, 658.
 Wicke 183.
 Widmann, Erasmus 445.
 Wichmayer, Theodor 263, 266, 269, 273 f., 275, 277, 281, 282, 662.
 Wiel, T. 203.
 Wieland, Ch. M. 516.
 Wien. — Alt-Wiener Theatralen 584. — (f. a. Oper.)
 Wilcox, C. H. 297.
 Wilhelm v. Hirtau 330.
 Will, Georg Andreas 149, 157.
 Willaert, A. 359, 382, 499, 501, 503.
 Willemsen, H. 568.
 Williamson, John Finley 298.
 Wilms, Franz 125.
 Winkler, Jul. 305 f.
 Winter, Peter 227, 230, 532.
 Winterburger, Johannes 36.
 Winterfeld, C. v. 152, 528, 613, 617, 621.
 Wit, Paul de 254 f.
 Wittmann, N. 9.
 Woldegar, Michel 664.
 Woelke, K. 226.
 Wölfl, Joseph 37, 578.
 Wolf, E. W. 60.
 — Georg Friedrich 578.
 — Hugo 38, 447, 567.
 — Joh. 342, 444, 491, 611, 613, 642, 647.
 — Wdme, née Mrafcak 578.
 Wolfram, Josef 578.
 Wolfenstein, Oswald v. 36.
 Wolong, Ernst 382.
 Wolrab 501.
 Wolz, Johannes 628, 629.

Wortmann, Stephan 551.
 Wratisl, W. 570.
 Wurm, Mary 567.
 Würmb, Michael 361 ff.
 Wustmann, R. 46.

Z
 Zahn, Johannes 141, 144, 152, 160, 346.
 Zangius, Nic. 342.
 Zarella, Sigm. 568.
 Zarline, Gio. 499, 626.
 Zarncke, Fr. 151.
 Zeidler, Maximilian 150 f.

Zelter, Karl Friedrich 443, 522, 533, 607.
 Zenz 445.
 Ziani, Mark Anton 220.
 Zilcher, Hermann 448.
 Zumbsteig, J. R. 60.
 Zunz, Leop. 451.

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

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

A

Aber: Musik im Schauspiel 579.
 Aber: Musikinstrumente und ihre (Kinsth) 116.
 Abert: Grundprobleme der Operngeschichte 652.
 Aerde, von: Musicalia . . . du théâtre et de la danse à Malines 376.
 d'Allesi; Gerardo de Lisa 116.
 Almanach, Alt: Prager (Einstejn) 431.
 — der deutschen Musikbücherei 505.
 Altmann: Orchester-Literatur: Katalog 579.
 Angelis: Dom. Mustafá 652.
 Annuario musicale italiano 579.
 Archiv für Musikwissenschaft 7, 3 300.
 Ariei: Relativitätsprinzip der musikalischen Harmonie (Handschin) 583.
 Aubry: La musique et les nations 116.
 Auer: Bruckner, Briefe (Müller) 116.

B

Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen 117.
 Bach: Jahrbuch 1922, 1923 (Schünemann) 248.
 Bacher: Frankfurts musikal. Bühnengeschichte im 18. Jahrh. 249.
 Bachfest, 13., Programmheft 48.
 Bagier: Reges (Mayer) 45.
 Ballads, Traditional 433.
 Baresel: Das Jazz-Buch 376.
 — Musikgeschichte in Wipen 505.
 Barni: Alla storia della musica 118.
 — Sull' arte organaria a Pavia 117.
 Barth: Liebeshandlung in der Volksschule 45.
 Barthou: La vie amoureuse de Wagner 45.
 Bartók: Das ungarische Volkslied 118.
 Basch: Schumann 652.
 Bauer and Peysers: How music grew

from prehistoric times to the present day 583.
 Bauer: Atonale Saktechnik 45.
 Bauernmusik: Österreichische Volksmusik (Sachs) 249.
 Becker: Kurze Eborallehre 46.
 — Preussische Kunstpolitik und der Fall Schillings 301.
 Beckh: Vom geistigen Wesen der Tonarten 301.
 Bedford: Schumann 301, 376.
 Beethoven: Briefe 505.
 — Letters 505.
 Beethoven-Jahrbuch 186.
 — Neues 301.
 Beispiele f. Konzertprogramme 431.
 Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck 118.
 Bekker: Beethoven [engl.] 376
 Bekker: Musikgeschichte als Gesch. der musikalischen Formwandelungen 652.
 — Von den Naturreichen des Klanges (Wechel) 301.
 — Wesensformen der Musik 118.
 Behn: Musik des Altertums 47.
 Benmann, Oswald: 47.
 Bennedit: Die Tonwortmethode von Eiß 118.
 Benedict: Weber 652.
 Berger: Clemens Krauß 301.
 Bericht des Kampferichts vom Internationalen Musikfest . . . in Ldrach 118.
 Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 47.
 Bethge und Göke: Bach 186.
 Bethléem: Les opéras, les opéras-comiques et les opérettes 583.
 Biamonti: La nona sinfonia di Beethoven 301.
 Bidou: Chopin 376.
 Bie: Die neue Musik bis Strauß 47.
 — Schubert: 186, (Kahl) 583.
 — Der Tanz 118.
 Biehle: Musikgeschichte von Baugen (Nichter) 46.
 — Schumann 376.
 — Zeilenschlüsse in den Melodien

des evangelischen Gesangbuchs Brandenburg 431.
 Bieffinger: Musikalische Formenlehre 376.
 Blümmel und Gugiß: Alt-Wiener Theaterskizzen 47, (Haas) 584.
 Blume: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik 301.
 Bodenhafen: Sartory: Erziehung der Stimme zur Veredelung der Sprache 47.
 Böhm: Altdeutsches Lieberbuch 249.
 Boer: Mengelberg als Dirigent 376.
 Bötcher: Aufgaben des Männerchordirigenten 376.
 Bonaventura: Storia des violino 376.
 Borren, van den: G. Dufay 602.
 — Melodies de Nicolsche 505.
 Boschor: Ches lez musiciens 585.
 Bossi, Fascicolo commemorativo 505.
 Brehmer: Melodieauffassung des Kindes 118 (Heinik), 585.
 Breithaupt: Die natürliche Klaviertechnik 249.
 Brod: Janáček 118.
 Bruckner: Briefe f. Auer, Grafinger.
 Brunold: Traité des signes . . . par les clavicénistes français 301.
 Brupf: Analysen des Wohltemperierten Klaviers 301.
 Buckley: Elgar 47.
 Bülow: H. v. Bülow 302.
 — Von deutscher Musik 431.
 Bulthaupt: Dramaturgie der Oper 47.
 Bufoni: Über die Möglichkeiten der Oper 505.

C

Cahn: Sprechtechnik für Pädagogen 47.
 Calliano: Müllacker in Baden 186.
 Calvocoressi: Musical Taste 47.
 Camerini: Piazzola 118.
 Cametti: Palestrina 249.
 Capri: La musica da camera da

clavicembalisti a Debussy 118, 249, 505.
 Carle: History of orchestration 47.
 — The School Orchestra 431.
 Cassirer: Beethoven und die Gestalt (Mies) 249.
 Castrillo: El canto popular castellano 586.
 Chiaregin: Sintesi di storia della musica 652.
 Chop: Geschichte der deutschen Militärmusik 652.
 — Hand. Der Messias 118.
 — Mozarts Don Juan 431.
 — Weber. Der Freischütz 586.
 Choralbuch für Sachsen 586.
 Cherbulfiez: Cornelius 47.
 — Musikbetrachtung 118.
 Ciampelli: I maestri cantori di Wagner 586.
 Clark: Orchestral Music 586.
 Cocteau: Le Rappel à l'ordre 505.
 Commenda: Von der Eisenstraße 505.
 Corber: List 251, 376.
 Cornelius, E. M.: P. Cornelius 186.

D

Dahms: Chopin 118.
 — Schumann 186.
 Daninger: Bruckner (Rach) 47.
 Da Nova: Anna Karénina di Robbiani 251.
 Daube: E. Wagner 48.
 Degen: Die Lieder von Weber (Mies) 118.
 Della Corte: Dizionario di musica 505.
 — Falstaff di Verdi 587.
 Dickinson: The spirit of music 587.
 Dieffel: Violintechnik und Geigenbau 119.
 Dodds und Liddle: The Control of the breath 119.
 van Doren: L'influence musicale de Saint-Gall 187, (Wagner) 302.
 Du Moulin Eckart: Bahnfried 48.
 Dunstan: A Cyclopaedia Dictionary of Music (Einstein) 587.
 Durand: Quelques souvenirs 431, 587.

E

Eberhardt: Erinnerungen an bedeutende Männer 587.
 Eimer: Quellenlexikon 48, 186, 431.
 Ester: Musik und Etosif (Molnár) 186.
 Elwes: Thoughts on music 505.
 Emil-Wehnke: Singers' Difficulties 431.
 Emmanuel: Pelléas et Mélisande de Debussy 652.
 Erk: Deutscher Liederhort 376, 505.
 Esterre, d': Music and its creators 505.
 Evans: Method of instrumentation 587.

F

Fabra: Principii di teoria musicale per le scuole 302.
 Farmer: The arabic musical Mss. in the Bodleian Library 652.
 — Byzantine musical Instruments in the 9. century 48.
 — The arabian influence on musical theory 652.
 Favilli: Il piccolo Fétis 302.
 Feilke: Kleine Gesangs- und Sprechtechnik 505.
 Feller: Musikgeschichte Freising's 505.
 Fellowes: The English Madrigal 119.
 Festschrift der Nationalbibliothek in Wien 652.
 Festschrift der Epiferschen Männergesangsvereins 311.
 Feudel: Rhythmik 507.
 Feuerlein: Wie ich zum Armin'schen Staupringis kam 48.
 Flemming: Beschreibungen oberbayrischer Schuhplattler 302.
 Fleury: Dictionnaire biogr. des facteurs d'orgues 652.
 Flood: Early Tudor Composers 48.
 Fordhammer: Choralbuch für die Provinz Sachsen 119.
 Fortel: Über Bachs Leben 302.
 Forné: Historia de la música 48.
 Fraccaroli: Puccini 302, (Einstein) 376.
 Frank: Taschenbüchlein des Musikers 376.
 — Fontänflerlexikon 652.
 Franke: Bachs Kirchenfantaten 119.
 Frankenberger: Gesang als schöpferisches Erleben 119.
 Friedrich: Adressbuch Schweizerischer Musiker 505.
 Frimmel: Beethoven s. Nottebohm.
 Funk: Wagners Ring des Nibelungen 506.
 — Tales from the operas 302.

G

Garsó: Spezielle Stimmbildung 431.
 Garscher: Die Fugentechnik Regers 48, (Mies) 587.
 Gatti: Dizionario 505.
 Gatti: Le Barbier de Rossini 377.
 Gauhe: Chopin 48.
 Gedenkboek . . . an Scheurleer 302.
 Genest: L' Opéra-Comique 48.
 Gentili: Nuova teoria dell' armonia 119.
 Gerber: Der Operntypus Hassés 119.
 Giacomo: Il Conservatorio di Sant' Onofrio a Capuana 186.
 Gilbert: The Savoy Operas 652.
 Gluck: Der Zauberbaum 506.
 Göbke i. Bethge.
 Goetze: Deutsche Gesangsschule 119.
 Goldschmidt: Materialien zur Musiklehre 48, (Mies) 590.
 Gombosi: Obrecht 377.
 Gondolatsch: Festschrift d. Vereins d. Musikfreunde zu Görlitz 251.

Grabner: Musikalische Analyse 431.
 Grace: The Organ works of Rheinberger 187, 652.
 Gräßlinger: Bruckner, Briefe (Müller) 116.
 Grassi: La dialettica dell' amore 49.
 Graves: Hubert Parry 591, 652.
 Grew: Makers of music 49.
 Großmann: Johannes de Muris 187.
 Grunsky: Musikgeschichte des 17. Jahrh. 119.
 Günther: Kunst u. Weltanschauung 49.
 Guerrini: Origine . . . degli strumenti musicali 652.
 Güttler: Königsberger Musikultur im 18. Jahrh. 303.
 Gui: „Nerone“ di Boito 119.
 Guttmann: Moderne Operette 591.
 Gysi: Debussy 303.

H

Haas: Gluck u. Durazzo im Burgtheater 187.
 Hába: Psychologie der musikal. Gestaltung 251.
 Hadow: Music and poetry 506.
 — Studies in modern music 591.
 Haeker u. Ziehen: Die musikal. Vererbung in der Deszendenz von Schumann 119.
 Haensgen: Zeitgenossen 652.
 Hain: Ein musikal. Palimpsest 187.
 Hamilton: Piano music 119.
 Handshin: Über Musikwissenschaft 506.
 Harcourt, d': La musique des Incas 506.
 Haschagen: Bach 377.
 Halle: Bach 49.
 Haß: The singer's Art 187.
 Hauer: Theoret. Schriften 251.
 Hauf: Memories 49.
 Hefele: Die Vorfahren Webers 591.
 Heindel: Die Esterik in Wagners „Tannhäuser“ 49.
 Heinze u. Lisburg: Allgem. Musiklehre 119.
 Hellinghaus: Weber 602.
 Hellmann: Orgelweihe in St. Gerogen zu Halle 591.
 Hennings: Männerchorliteratur 120.
 Herwegh: Le pupitre du violiniste musicien 49.
 Hight: Wagner 652.
 Hill: Modern French music 120.
 Hoche: Quintessenz des Kunstgesangsunterrichts 591.
 Hölzel: Wir singen 591.
 Hoffmann: Beethovens Instrumentalmusik 652.
 Hoffmann, E. T. A.: Schriften über Musik (Kroll), 431.
 — Wesen der Melodie (Mies) 120.
 Hohlfeld: Sängerfahrt nach Osterreich 121.
 Holbrooke: Contemporary British Composers 49.
 Holt: A List of music 49.

Howes: The Borderland of music 591.
Hunnius: Mein Weg zur Kunst (A. E.) 121.

J

Jadaßohn: Les Formes musicales... 432.
Jahrbuch, Wasser 431.
Jahrbuch d. deutschen Sängerbundes 303.
Jahrbuch d. Goethe-Gesellschaft XI, Reichardts Briefe a. Goethe 121.
Jahrbuch Peters 49, 591.
Jadefohn: Geschichte der hebräischen Musik 303.
— Manual of musical illustrations for Hebrew Union College 305.
— Songs and Singers of the Synagogue 305, (Schönberg) 436.
Jeannin: Melodies liturgiques syriennes (Wagner) 596.
Jeanroy: Le chansonnier d' Arras 653.
Jeanjon: A. Eddermann 432.
Jeppelen: Palestrinastil 49, 187.
Jöde: Die Kunst Bachs 305.
Johnsen: The Negro and his songs 506.
Jude: Music and de higher life 49.
Jugenderziehung, Musikal. 123.

K

Kalender, Alt-Wiener 1926 (Einstein) 300.
Karthaus: Grundlagen einer Musiktheorie 251.
Kastner: Beethoven s. Nottebohm.
— Bibliotheca Beethoveniana (Kinsky) 432.
Katalog der Musikabteilung d. Univ. Basel 49.
Kaul: Von deutscher Tonkunst 305.
Keller: Die Operette 251.
Kennedy: Chopin 311.
Kerst: Beethoven 506.
— Erinnerungen an Beethoven 305.
— Mozart 653.
Kienzl: Meine Lebenswanderung 506.
Kirch: Joh. Nuciüs 596.
— Musikpflege an der Univ. Frankfurt a/D. 49.
Kirchner: Jüdische Gesänge 121.
Kleefeld: Weber 653.
Klein: Fifty years of musical journalism 187.
Klingler: Grundlagen des Violinspiels (Schroeter) 305.
Knorr: Die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ 506.
Kobald: Joh. Strauß.
Koch: Das Eightsche Tonwort 596.
— Einführung in das Eightsche Tonwort 49.
Köbel u. Schmidt: Choralbuch 122.
Krause: Aufgaben zur Harmonielehre.
Kreht: Kontrapunkt 506.
Kries: Wer ist musikalisch 653.

Krohn: A Century of Missouri music 49.
— The Symphony Orchestra in St. Louis 49.
Kroll: Pfister (Mayer), 122.
Krug: Beethovens Vollendung (Schmitz) 251.
Kühn: Von Musikern und Musik 437.
Kunst: Studien over Javaansche ... muziek 49.
Kurtz: Bruckner 122, 597.
Kusnezow: Tanejew 433.

L

Labarraque: Phonétique 597.
— Technique vocale 653.
de La Laurencie: Encyclopédie de la musique... 2. partie 49.
La Mara: Im Dienste des Ideals 308.
— An der Schwelle des Jenseits 377.
Landé: Vom Volkslied zur Monumentalmusik 653.
Lange: Joh. Strauß 252.
László: Farbtönenmusik 187.
Lavignar: Encyclopédie de la musique 506.
Leaves: Last, of traditional ballads 433.
Lebede: Von Musikern und Musik 437.
Leipoldt: Gesamtschule des Kunstgesangs 187.
— Stimme u. Sernalität 597.
Leizmann: Mozart 506.
Leroy: Les premiers amis français de Wagner 122.
— Wagner's music drama of the Ring 122.
Leur: Neefe 49.
Ley: Beethovens Leben 50.
Liebich: Debussy 50, 122.
Lilientron: Deutsches Leben im Volkslied 597.
Liszt: The Gipsy in music 653.
Loewy: Energieverbrauch bei musikal. Betätigung 377.
Loewy: Joh. Strauß 252, 377.
Lorenz: Geheimnis d. Form bei Wagner (Günther) 50.
Luciani: Orpheus 507.
Ludwig: J. D. Grimm 51.
Lüge: Pfister 187.
Lütge: Der Weg zur neuen Musik 51.
Lunelli: Mozart nel Trentino 122.
Lyle: Singing Made Easy 51.

M

Mahler: Briefe (Mayer), 122.
— Notenschrift für Blinde 597.
Mahrenholz: E. Scheidt 187.
Maitland: The „48“ Bachs Wohltemp. Clavier 51.
— The Keyboard Suites of Bach 51.
Maneri: L' insegnamento della musicale 653.
Marafioti: The new vocal'art 597.

Marlhave: Les Quatuors de Beethoven 123.
Maurras: La musique intérieure 51.
May: Brahms 433.
Mayerhoff: Instrumentenlehre 433.
Melba: Melodies and memories 377.
Metz: The Opera Goers' complete Guide 51.
Merbach: Waagner 51.
Mersmann: Mozart 51, 377.
Meyer: Charakterbilder großer Tonmeister 506.
— Die Stockenspiele auf St. Katharinen in Danzig 653.
— Das Konzert 308.
Michailtschke: Theorie des Modus 187.
Mies: Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles (Lorenz) 433.
— Aus Geschichte und Ästhetik der Musik 597.
— Das romantische Lied u. Gesänge aus „Wilhelm Meister“ 435.
— Musik im Unterricht der höheren Lehranstalten (Günther) 597.
— Noten u. Bücher 597.
Milne: Beethoven 51.
— A Two-manual Chamber Organ 308.

Minetti: Canto gregoriano 123.
Mitteilungen der Regier-Gesellschaft 653.
Möckel: Konstruktionsgeheimnis der alten italien. Meister 123.
Monaldi: Verdi aneddotico 597.
Monti: Le villanelle alla napoletana 597.
Morris: Practical Harmony 308, 377.
Moser: Geschichte d. deutschen Musik (Weding) 51 f.
— Geschichte d. deutschen Musik I 377.
Mozart-Jahrbuch I, II (Költsch) 58.
Müller: Schütz 123, 187.
Müller-Freientels: Erziehung zur Kunst (Günther) 597.
Müller-Eldner: Die schöne Stimme 308.
— Wegweiser zum Kunstgesang 308.
Muschler: Rich. Strauß (Kienitz), 377.
Musical Association Proceedings 379.
Musikfest, 2. Hist. in Rudolstadt 591.
Musikjahrbuch, Berliner 583.
Musikjahrbuch, Deutsches 59.

N

Navarra: „Parfital“ 123.
Nef: Histoire de la musique 506.
— Geschichte unserer Musikinstrumente 506.
Nestmann: Deutsche Weihnachtsmusik 252.
Neue Musik, 25 Jahre 506.
Newman: A musical critic's Holiday 59.
— Wagner 598.

- Nieds: Schumann 308.
 Niemann: Das Klavierbuch 123, 308.
 Niggli: Schubert 59, (K&Ksch) 598.
 Norlind: Beethoven 436.
 — Kungl. Hovkapellet's historia 436.
 North: The musical Grammarian 380.
 Notizkalender f. Musiker u. Musikfreunde 380.
 Nottebohm-Kastner-Frimmel: Beethoven, Themat. Verzeichnis, Bibliotheca Beethoveniana 46.
 Nova: „Anna Karenina di Robbiani“ 123.
 Núñez: La vida de los músicos españoles 308.
- D**
- Dohs: Die Art, Musik zu hören 436.
 Oddone: Il divino parlare 123.
 Odum: The Negro and his songs 506.
 Olsburg s. Heinze.
 Orel: Bruckner 252.
 Orel: Liszt a Bratislava 308.
 — Wiener Musikbriefe 308.
 — Die Weisen im „Wiener Pafionspiel“ 506.
 Osmin-Simon.
 Oshoff: Santino Garsi da Parma 598.
- E**
- Paccagnella: Didattica e pedagogia musicale 506, 598.
 — Elaborazione tematica delle opere di Bach 59, 123.
 — Nuovi principi didattici per lo studio del pianoforte 598.
 Panarin: La musica dell' idealismo 599.
 Parent: Atlas musical pour l' étude du solfège 653.
 Partsch: Festschrift zur 100 Jahrfeier der Breslauer Singakademie 123.
 Patterson: The Profession of music 653.
 Pennington: The Importance of being rhythmic 59.
 Perrett: Musical theory 599.
 Pestalozzi: Die deutsche Bühnenaussprache 123.
 — Kehlkopfgyrnastik 59.
 Pfeiffer: Was ist uns Weber 653.
 Pforden, Frhr. v. d.: Einführung in Wagners Werke u. Schriften 59.
 — Mozart 653.
 — Der Musikfreund 59.
 Photiades: Ronsard et son luth 60.
 Pieper: Musikal. Analyse 60.
 Pifa: Espressioni musicali nella Divina Commedia 252.
 Pitrou: Schumann 187.
 Pommer: Des Volkes Seele in seinem Lied 380.
 Pompecki: Jagd- u. Waldhornschule.
 Pourtalès: Vierz 507.
 Preußner: Methodik im Schulgesange des 17. Jahrh. 312.
- Privatunterricht in der Musik 60.
 Procter: The Story of sacred song 60.
 Protta-Giurleo: Musicanti napoletani 123.
 Pulver: Brahms 653.
- Q**
- Quint: Kernfunktion und Tonbeziehung 60.
- R**
- Raeli: Maestri compositori pugliesi 507.
 Raff: J. Raff 60.
 Raper: Encyclopedia of music for pictures 187.
 Rathsch: Das System Rathsch 599.
 Reed: Story Livers of great composers 60.
 Refardt: Verzeichnis d. Aufsätze in den nichtmusikal. Zeitschriften der Univ.-Bibl. Basel 60, (K&Ksch), 308.
 Reichardt s. Jahrbuch.
 Reiter: Weber 653.
 Respighi: Orpheus 507.
 Reuter: Das musikalische Hören 123, 436.
 Rheinlandkunde 653.
 Ribera: La musica de las Cantigas 123.
 — La música andaluza medieval 308.
 Ricci: Il Palestrina 123.
 Rice: Carillon music 507, 653.
 Richter: Die Lehre von der Form in der Musik 60.
 Niemann: Manuel de l'harmonie 436.
 — Musikgeschichte in Beispielen 187.
 Niesemann: Monographien zur russischen Musik (Kroll) 507.
 — Musorgski 308.
 Rochlig: Wege zu Bach 653.
 Roder: Technique de la musique 507.
 Rogan: Fifty years of army music 653.
 Rohojniski: 50 ans de musique française 1874—1923 252.
 Roselius: A. Roselius als Notettenkomponist 312.
 Rougnon: Souvenirs de 60 ans 60.
- S**
- Scarborough: On the trail of negro folk-songs 380.
 Schadebrodt: Festschrift d. Magdeburger Männer-Chors 507.
 Schäfer: Volkslieder aus dem Kinzig-tale.
 Schäfer: Hanslick u. die Musikästhetik 187.
 Schaffen, Musikalisches, aus drei Jahrhunderten 123.
 Schemann: Cherubini (Strobel) 653.
 Schering: Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien (K&Ksch) 599.
 Scheurleer: Catalogus van de muziekwerken... over muziek 507.
 Schiedermair: Der junge Beethoven 252.
 Schlichtegroll: Mozart 308.
 — Nekrolog auf Mozart (Einstein) 60.
 Schmeer: Farbenmusik 123.
 Schmidt, D. s. K&Ksch.
 Schmidt-Marig: Musikerziehung durch den Klavierunterricht 123.
 Schmitz, Arnold 59.
 Schneider: Massenet 654.
 Schnerich: Haydn 655.
 Schnoor: Musik der german. Völker im 19. u. 20. Jahrh. 601.
 Scholes: The Appreciation of music by means of the Pianola“ 61.
 Schrader: Händel 61.
 Schroener: Energieverbrauch bei musikal. Betätigung 377.
 Schubert: Sonderheft der „Modernen Welt“ (K&Ksch) 309.
 Schüb: Kompositionslehre 507.
 Schulte: Das musikal. Schaffen des Kindes 380.
 Schumann, Eugenie: Erinnerungen 123.
 Schumann, R.: Scritti sulla musica 123, 507.
 Schönemann: Musik im östlichen Europa 376.
 Schurzmann: Von Tonart zu Tonart 655.
 Schwebel: Bruckner (Wenz), 282.
 Scuderi: „Orfeo“ di Gluck 124.
 Sérien: Cours de grammaire musicale 61.
 Shera: Debussy and Ravel 61.
 Simon: Kalauers Musiklexikon 59.
 Sitte: Bach als „Legende“ 61.
 Smet: Vorträge u. Aufsätze zur Liturgik... (Sattler) 310.
 Somerville: Kreuzer 61.
 Sondheimer: Die Theorie der Sinfonie des 18. Jahrhds. 61.
 Songs and singers s. Idellsohn.
 Sonnenschein: Rhythm 124.
 Spach: The Common Sense of music 61.
 Spatario: Dilucide... de Zoanne Spatario 187.
 Spreßelsen: Die Stader Orgeln 124.
 Die Staatsoper 1919—1925. Ein Almanach 311.
 Stahl: Lunder u. Burrehude 655.
 Stanun einheitlicher Melodien für Kirchenlieder 380.
 Stauda: Egerländer Volkslieder.
 Stege: Das Offizier in der Musik (Müller-Blattau) 508.
 Steiniger: Tschaitowsky (Einstein) 311.
 Stell: Music through the ages 655.
 Stéphan: La notation isotonique 437.
 Stoin: L'Origine bulgare de la diapason 509.

Strauß: Briefwechsel mit Hofmannsthal 509.
 Suder: Autosuggestive Musikpflege 601.
 — Meine Unterrichtsmethode im Klavierspiel 311.
 Studien zur Musikwissenschaft 12. h. 311.
 Subira: Los grandes músicos 61.
 Subira: Músicos románticos 124.
 Sunjol: Paleografía Gregoriana 187, 437.

T

Tebal dini: M. E. Bossi 124.
 Tessier: Couperin 655.
 Townsend: Haydn 124.
 Tope: Francis 655.
 — The well-tempered musician 311, 601, 655.
 Trend: Luis Milan (Kölsch) 602.
 Trendelenburg: Die natürlichen Grundlagen des Streichinstrumentenspiels (Schroeter) 655.
 Trobáá: Kungl. Hovkapelletts historia 436.
 Trube: Das Hoftheater in Baselstadt 61, 602.
 Turner: Orpheus 656.

U

Uminska: Chopin 311.

V

Vannes: Dictionnaire de terminologie musicale 311.
 Venus: Der Schleizer Schülerringchor 61.
 Verweyen: Wagner and Nietzsche 656.
 Vetter: Neuaufbau der württ. Schulmusikpflege 61.
 Veys: Verklaring van al de muziekuitdrukkingen 380.
 Vogler: Der Schweiz. Tonkünstlerverein 124.
 Von neuer Musik (Strobel), 124.

W

Wackenroder: Joseph Berglinger 657.
 — Die Wunder der Tonkunst 657.
 Wagner: Briefe 61.
 — Von deutscher Gesangs Kunst 438.
 — Die schönsten Prosaschriften 61.
 Waldvogel: Auf der Fahrt des Genius 61, (Mayer) 311.
 Wallace: Wagner 311.
 — Wagner as he lived 438.
 Waltershausen: Musik, Dramaturgie, Erziehung 657.
 Weber: Ungedruckte Briefe 657.
 — Ausgew. Schriften 603.
 Weberfeier in Cutin: Festschrift 652.
 Weigl: Harmonielehre 61, (Webel) 311.
 Weingartner: On conducting 187.
 Weinmann: Geschichte der Kirchenmusik 125, 603.

Weißmann: Der Dirigent im 20. Jahrh. 311.
 Wellesz: Schdnberg [engl.] 61.
 Westphal: Musik, Theater, Film 510.
 Weß: Licht 126.
 Weßel: Beethovens Violinsonaten (Nies) 126.
 Whitmore: Commonsense in pianoforte playing 657.
 Whittaker: Class-singing 126.
 Wiehmayr: Die Auswirkung der Theorie Riemanns 61.
 Williams: The rhythm of song 510.
 Wilkens: Jenny Lind 657.
 Winkler: Technik des Geigenspiels 311, (Schroeter) 305.
 Wirth: Anhaltische Volkslieder 438.
 Wohlfahrt: Der angehende Klavierstimmer 438.
 Wolf: Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit 510.
 Wolgast: Georg Bdhm 312.
 Woljogen: Wohltäterin Musik 312.
 Wrag: A skeleton History of music 254.

Z

Zehme: Vom Baryton zum Tenor 438.
 Ziehen s. Haeker.
 Ziller: Religion in der Musik 254.
 Zuth: Die Gitarre 61.
 — Handbuch der Laute u. Gitarre 510.

III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

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

A

Astainquant: Deux livres d'orgues 188, 380.

B

Bach, J. Chr.: 10 Klavier Sonaten 62.
 — Sonate für Cembalo 127.
 Bach: Ausgewählte Chöre 438.
 — Concerto II. III. 380.
 — „D Ewigkeit, du Donnerwort“ 380.
 — Violin Concerto G minor 254.
 — Chromatische Fantasie und Fuge 312.
 — Sinfonia to Church Cantata (No. 42) 254.
 — Sinfonia to Church Cantata (No. 75) 657.
 — Sinfonia to Church Cantata (No. 76.) 603.
 — Concerto from Church Cantata (No. 152) 254.
 — Sinfonia to Secular cantata (209) 603.
 Beethoven: Oeuvres inédites 604.
 Brahms: Neue Volkslieder.
 Brüger: Alte Lautenmusik 440.

Burtehude: „Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken“ 127.
 — Werke I. 62.

C

Cembalisti italiani del settecento 438.
 Cembalozeit, Aus der 380.
 Chambonnieres: Oeuvres complètes 312.
 Charpentier: Polichinelle 381.
 Certon: Messes à quatre voix 381.

D

Daniel: Chromatic Times 381.
 — Chromatic tunes (Gerhark) 657.
 Dowland: Fünf Stücke für Streichmusik 657.
 — Madrigale 438.

E

Erlebach: Duvertüren-Suite 604.

F

Förster: Trio 604.

G

Gebel: Triosonaten 604.

H

Händel: Auswahl aus Klavier-sonaten 254.
 — Lancelan, Kl.-A. 62.
 Haßler: Kirchengesang . . . 127.
 Hausmusik der Familie Bach 657.
 Haydn: Einleitung zu „Die Sieben letzten Worte“ 439.
 — Jahreszeiten, Kl.-A. 62.
 Haydn, M.: Kirchenwerke 188.

K

Klassiker des Lautenspiels 188.
 Krieger, J. Ph. Sonate 604.

L

Lalo: Symphonie espagnole 62.
 Lautenmusik, Neuausgaben alter (Gerhark) 440.
 Le Blanc: Airs de plusieurs musiciens réduits à quatre parties 380.
 Lechner: Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi 510.
 — Neue Deutsche Lieder 312, 604.
 Lieder, Sämtliche, aus galanter Zeit 312, (Kölsch) 510.
 Livres d'Orgues, Deux, 1531 188, 380.

Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des C. Paumann 127, 604.

Loewe: Zerstörung von Jerusalem 439.

Lyrics, Latin, with measured music 604.

M

Madrigale, Alte (Müller-Blattau) 438.

Meiland: Lieder u. Gesänge 604.

Meister, Deutsche, des . . . Lautenspißes 657.

Meisterwerke alter Lautenkunst 438.

Müller: Das Lied der Wölfer (Weigel) 439.

Mozart: Zwölf Duette für zwei Melodie-Instrumente (Einstein) 604.

N

Nardini: 30 Capricen (Brückner) 604.

Neuausgaben alter Lautenmusik 440.

O

Organum, hrsg. Seiffert 188, 604.

Orgelstücke alter Meister 381.

P

Paganini: 26 Originalkompositionen für Gitarre allein (Gerhart) 657.

Paumann, Conrad s. Locheimer Liederbuch.

Praetorius: Erstanden ist der heilig Christ 312.

Purcell: Dido and Aeneas 604.

— Spielmusik zu „Abdelazer“ 658.

— Works XXIV. 658.

R

Rhau: Bicinia Germanica 510.

Ribera: La Musica Andaluza medieval 127.

Rieber: Alte Weisen zu den altemann. Gedichten Heßels 442.

S

Salieri: Justorum animae 62.

Schneider: 33 oberländische Volkslieder (Weigel), 658.

Schubert: Symphonie III, V, VI (Einstein) 604.

Sonates anciennes (du piano) d'auteurs espagnols 442.

Strauß: Drei Walzer 254.

T

Volkslieder, Elßässische 657.

— 33 oberländische 312.

— 33 wendische 312.

W

Weber: Freischütz (Einstein) 605.

— Musikalische Werke II, 1 605.

Zeitschrift

für

Musikwissenschaft

herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

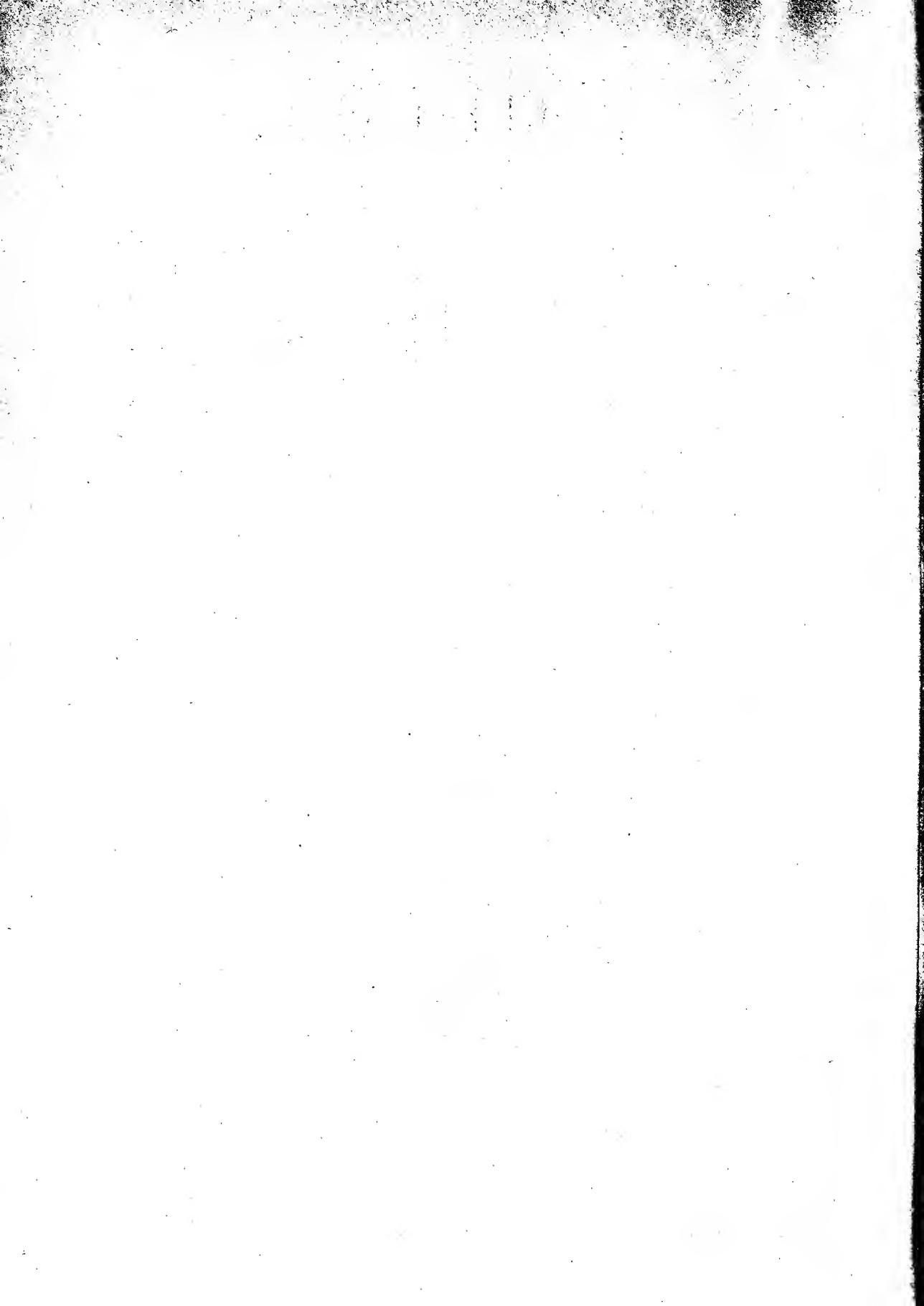
8. Jahrg.

Oktober 1925

Heft 1



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft

8. Jahrgang

Oktober 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Zwei Ebracher Marienlieder

Mitgeteilt von

Hanns Dennerlein, Bamberg

Die Codices „Kloster Ebrach Rep. 182, Nr. 120^b und ^c“ des Bamberger Staatsarchivs, die historisch wertvollen, unter dem Namen „Ebracher Chronik“ bekannten Sammelbände des Ebracher Mönchs und Priors Johannes Nibling (um 1500) enthalten, eingestreut unter zahlreiche Briefe, geschichtliche Nachrichten, Dichtungen und liturgische Texte auf fol. 16 ff. des tom. II und auf fol. 113 ff. des tom. III zwei Marienlieder, von denen bisher lediglich der Text bekannt geworden sein dürfte.

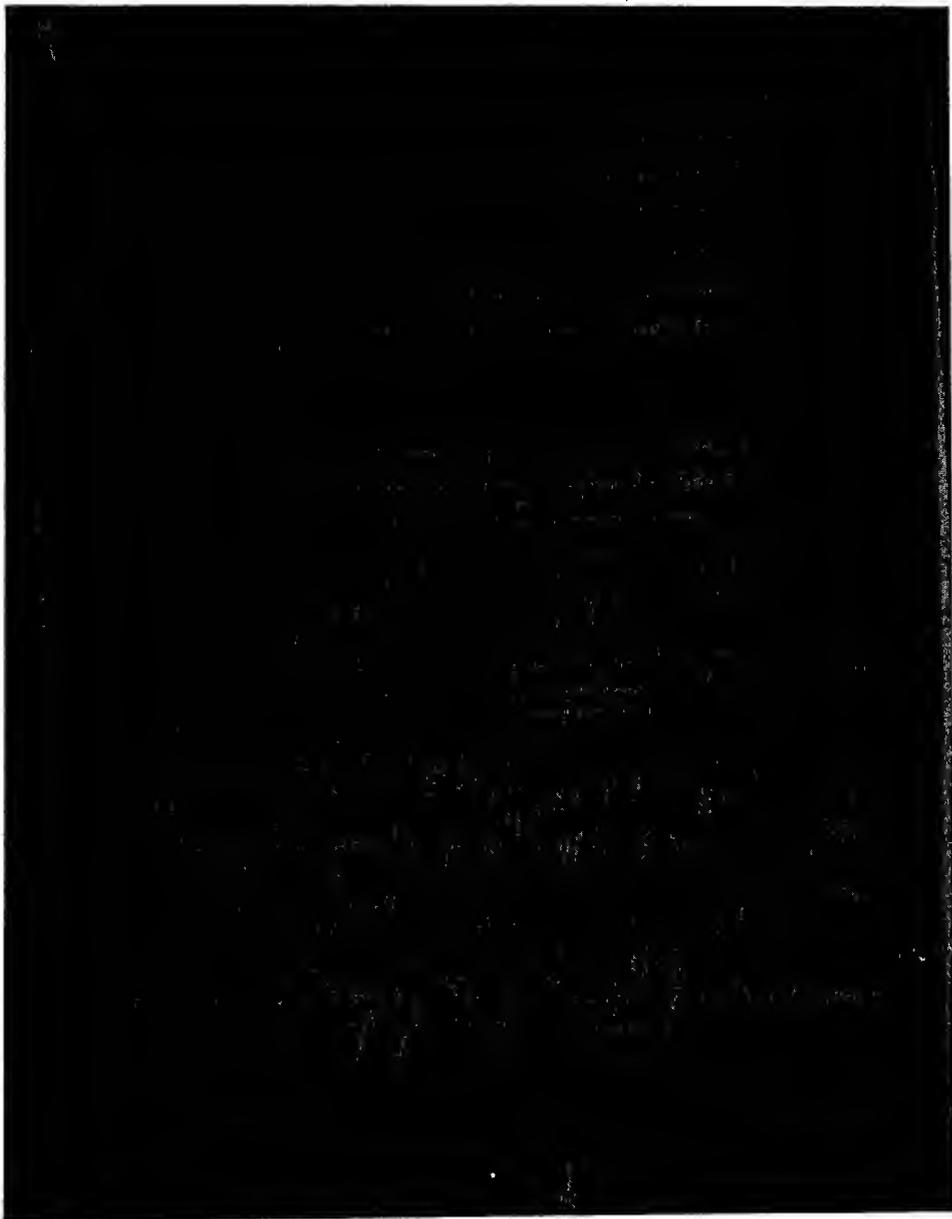
Die Lieder, deren eines („Maria zart“) laut Begleitertext 1500 verfaßt ist, und deren anderes („Dich frau von hymel rueff ich an“) 1513 in den Coder abgeschrieben wurde, sind vierstimmige Fassungen älterer, im Tenor gegebener Weisen; der Anlage nach bewegen sie sich in der bekannten Form des mehrstimmigen deutschen Liedes im ausgehenden 15. Jahrhundert — man denke etwa an Adam von Fulda —, erscheinen jedoch beträchtlich primitiver gehalten, ohne dabei den Anspruch auf sichere Beherrschung der Mittel, auf Eindringlichkeit und Klangpracht zu verlieren. Für die Besetzung gibt die Handschrift keinen eindeutigen Hinweis. Trotz des Textes unter dem Diskant des „Maria zart“ dürfte es sich um Instrumentalkompositionen mit allenfallsigem Vokaltenor handeln.

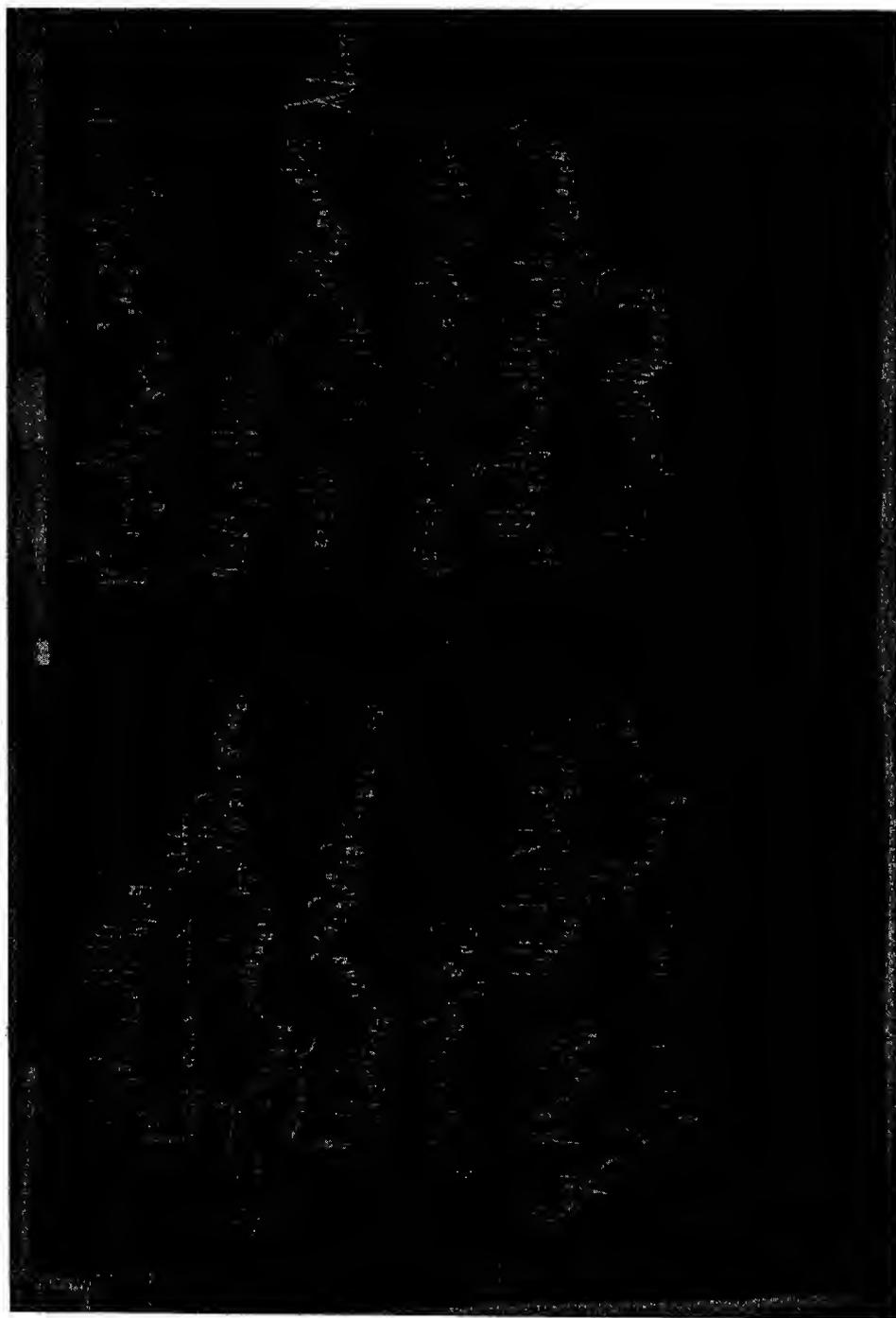
Als Verfasser (auch Komponist?) des „Maria zart“ nennt der Begleitertext einen gewissen „dictus Pfabinschwantz“ von Augsburg. Das andere Lied, das keinen Verfasseramen angibt und laut Angabe dem Abschreiber im Druck vorgelegen haben muß, könnte vermutlich ebenfalls mit Augsburg, mit den frühen Mensuraldrucken Oglini in Zusammenhang gebracht werden¹.

Nibling hat die Lieder „cum tono et notis“, mit Tenor und Begleitstimmen aufgezeichnet, um sie vor Vergessenheit zu schützen, ein Zeugnis, daß er sie für wertvoll hielt, wie auch dafür, daß die Gefahr des Verderbs nahe lag. Die Erwähnung

¹ Der vom impressor vorangesezte deutsche Text weist jedenfalls oberdeutsche (bair.-schwäb.) Mundartspuren (pitt, bewecht) auf.

des Bischofs von Zeiß(=Naumburg) läßt eine verhältnismäßige, frühere Bekanntheit des ersten Liedes annehmen. Ein Musiker von technischem Können scheint Nibling nicht gewesen zu sein. Die nicht gleichmäßig sorgfältige Handschrift, deren Faksimile beigegeben ist, weist beträchtliche Schreibfehler auf, die in der unten folgenden Übertragung berichtigt sind. Beim „Maria zart“ wurden zur Vermeidung von Hilfslinien Diskant und Alt eine Oktave höher notiert. Von Transposition wurde, um das Klangbild rein zu erhalten, abgesehen.





Carmen maioris devotionis excitativum cuiusdam devoti poëte, beatissime virginis Mariae singularis cultoris, ad eandem gloriosam Dei matrem, gracie impetrativum. Anno a natali Cristiano millesimo quingentesimo compositum, quod antea cartulis insertum facillime et vetustate corrosioneque et in oblivionem desicionem ne perveniat, volui cum tono et notis hoc libro inscribi.

Lectori cantorique presentis carminis devote largiter indulgit reverendus antistes de Zeycz quadraginta dies indulgenciarum.

Maria zart.

Ma = ri = a zart von ed = ler art ein roß an
 Du hast außs macht her = wi = der bracht dz vor was

al = le dorn = = [en] Durch A-dam(s) vall dir hat die
 lang ver = lo = = r[e]n

wal sant Ga = bri = el ver = spro = chen hilf dz nicht

werd ge = ro = chen. Mein sünd vnd schult ge = win mir huldt

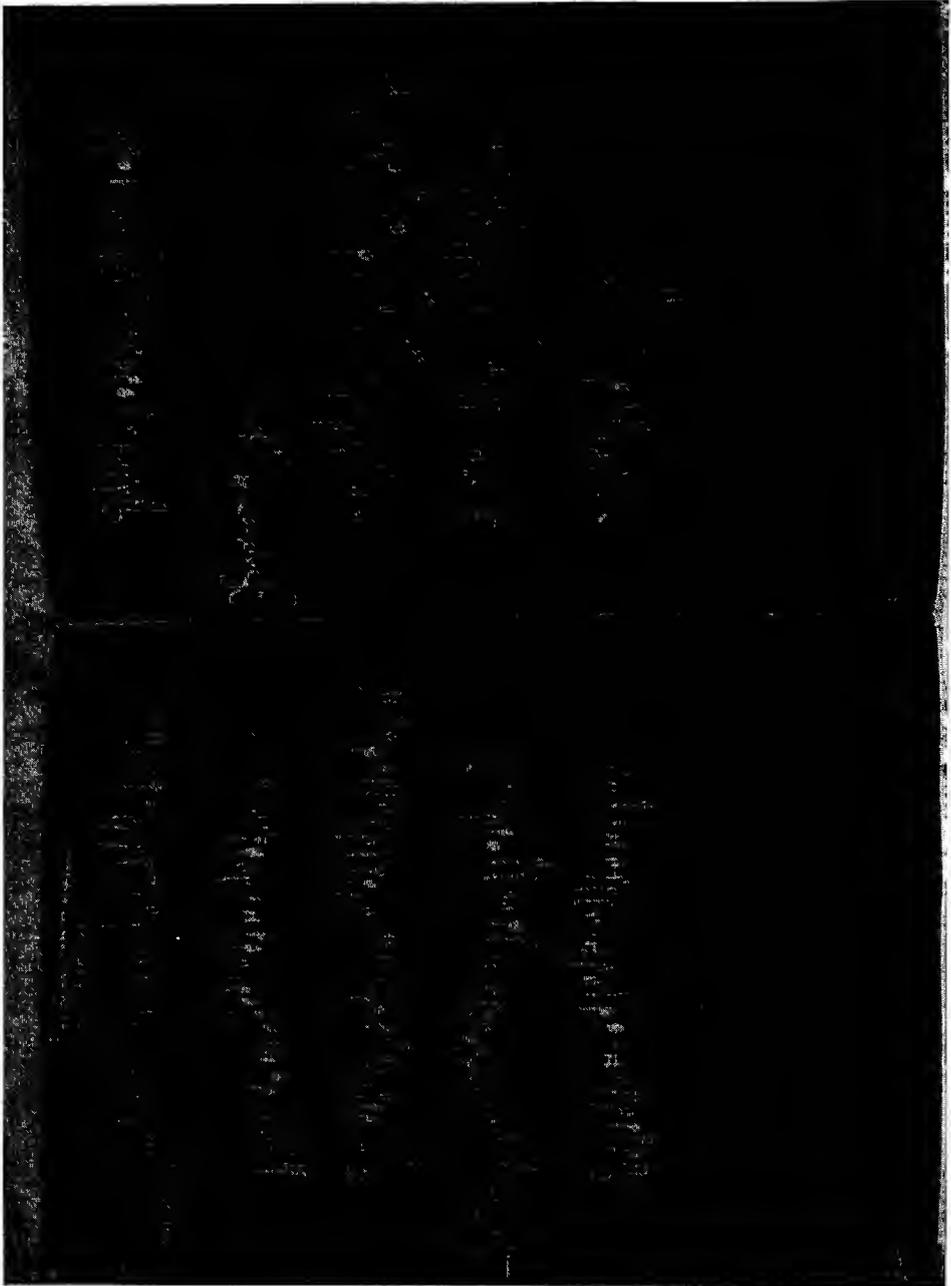
Wan kein trost ist / Wo du nit bist / Warm = her = zit

keit er = wer = ben Am leß = ten endt Ich bitt nicht wendt Von

mir in mei = nem ster = = ben.

11 Strophen.

hoc carmen composuit
quidam dictus Pfabinschwantz de auchspürg.



The image shows a page from a medieval manuscript, likely a choirbook or a book of hours. It features three staves of musical notation, each with a clef and a key signature. The notation is in a Gothic script, and the notes are written in a dense, flowing style. Below the staves, there are two paragraphs of text, also in Gothic script. The text appears to be a Latin prayer or a song, given the context of the page being a 'Marienlied' (Mary's song). The handwriting is very dark and somewhat difficult to read, but the overall structure is clear.

Propter miram devotionis redolentiam ac proporcionem musicalis commendanciam subsequentis carminis voluit frater Johannes Nibling, tunc prior Eberacensis, etiam prefatum carmen suis conjugere dictis ob eam causam, ut diu maneat subtriticatum et posterico tempore reviviscat: casu, quo in oblivionem lapsu temporis veniret.

titulus per impressorem suprapositus carmini talis erat

Aus infallung und betrachtung verlornen zeit und sundlichs lebens ist be-
wecht worden ein armer sunder diß lidlein zu dichten und domit Mariam, die
muttergotts, zu ermanen, das sy ir liebs kindt pitt umme gnadt und ablas
seyner sundt zu geben, zu verzeyhen also vnnß armen sundern, allen gnad ver-
lehe von dem, der von unser sund wegen an dem stamm deß heyligen creuz ge-
storben ist, das mir hie rew und leydt umme unser sundt enpfahen und dort
die ewig freidt und seligkeit mit Theophilo und Maria Magdalenen erlangen.
Deß hellff unnß Maria und ir lieb mutter Anna.

Carmen dictum: Dich fraw von hymel rueff ich an.

Dich fraw von hymel rueff ich an /

Dich fram von hy = mel rueff ich an / In
Gen got ich mich ver = schul = det han: pitt

dis = sen gro = sen nd = = ten mein Von dei = nem kindt:
das ich sey der die = = ner dein:

Ma = ri = a wendt: ein un = gunst von mir:

all mein zw = flucht hab ich zw dir: hilf

ich forcht der todt kum schir.

:/ 1513 :/ 3 Strophen.

Auf Wiedergabe der vollständigen Liedtexte wurde verzichtet, da diese bei P. Wittmann: Joh. Nibling, Prior in Ebrach, und seine Werke in den „Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens“, Jahrg. XVII (auch S. 21.) vollständig, bei Bone, „Cantate“, 4. Aufl., S. 142, und bei Lilike, „Kath. Kirchenliederschaz“, S. 303 zum Teil, bereits mitgeteilt sind.

Den Herren Staatsarchivar Dr. Burkard, dem Wiederentdecker der Handschrift, Domkapellmeister Dr. Klein-Bamberg und Dr. Dèzes-Erlangen, sei an dieser Stelle für verständniswarme Förderung gedankt.

Mögen die bei aller Schlichtheit kunstreichen und klangschönen Ebracher Lieder dem Wunsche Niblings gemäß hiermit ihre Auferstehung erfahren.

Der Kanon im mehrsätzigen klassischen Werk

Ein Kapitel aus der Formenlehre und Stilkunde

Von

Paul Mies, Köln a. Rh.

Der Gegensatz von Gruppenbildung und fließendem Übergang ist der ganzen „Formalen Technik beider Stile als das leitende Prinzip voranzustellen“¹. „Das neue Stilprinzip Haydns liegt nicht . . . auf formalem Gebiete (Ausbau der „Sonatenform“ usw.). Es beruht vielmehr . . . auf der Austilgung des barocken Flußprinzips . . . Die Formung der Klassiker geht von fest umrissenen Strukturelementen aus, die durch eindeutige Funktionen miteinander verbunden sind; Fluß- und Übergänge werden vermieden oder doch rationalisiert durch Einschränkung auf gewisse scharf abgesetzte, eindeutig funktionale Elemente“². Diesen Kontrast des barocken und klassischen Melodieverlaufs könnte man kurz als einen Reihen- und Gruppenverlauf charakterisieren. Da muß es von besonderem Interesse sein festzustellen, welche charakteristischen Veränderungen Formen der alten Linienkunst im klassischen Werke erfahren. Daß Beethovens Spätfugen eine durchaus andere Struktur haben als solche von Bach und Händel ist klar; das „tantôt libre tantôt recherchée“ der Streichquartettfuge — im wesentlichen gilt es für alle seine Fugen — ist der Ausdruck dieses anders gerichteten Stilwillens.

Ganz besonders müssen sich Veränderungen geltend machen, wo die Linienform in den Rahmen eines mehrsätzigen klassischen Werkes — Sonate, Symphonie, Suite — aufgenommen ist. Die eben erwähnten Beethovenschen Fugen gehören hierher. Eine solche Form ist auch der Kanon. Seine theoretische Behandlung geschieht im wesentlichen unter dem Gesichtspunkt der Kontrapunktik. Leichtentritt³ behandelt ihn unter den „kontrapunktischen Formen“ und spaltet nur den „Gesellschaftskanon“ ab. Auch dieser ist rein kontrapunktisch, nur kann das zuerst allein erklingende Thema natürlich jede beliebige Struktur aufweisen. Auch die Kompositionsanweisungen für Kanons zeigen vielfach ähnliche Tendenz. So schreibt Silcher⁴ besonders kraß und mechanisch: „Bei Verfertigung eines solchen Kanons wird die zuerst eintretende Stimme Takt um Takt in die zweite Stimme übertragen, wobei zu beachten ist, daß die Schlußnoten der Folgestimme mit der Anfangsnote der wieder beginnenden Stimme harmonieren“. Reuter⁵ bringt diese Methode in das anschauliche Bild:

Er betont demgegenüber mit Recht die Erfindung des Themas im Ganzen.

Die klassische Melodie läßt sich sicherlich in weitem Umfange auf die von Fischer⁶ aufgestellten Formen des Liedtypus (L=Typ) und Fortspinnungstypus (F=Typ) zurück-

¹ E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, S. 202.

² W. Dandert, Geschichte der Gigue, S. 142.

³ Formenlehre.

⁴ Harmonie- und Kompositionslehre 1851, S. 156.

⁵ Archiv für Musikwissenschaft VI S. 373/4.

⁶ W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klass. Stils. Studien zur Musikwissenschaft III 1915.

führen. Beide enthalten Gruppierungen einer vielfach geraden Anzahl¹ von Takten. Der ursprünglichen Reihenstruktur des Kanons steht so eine Gruppenstruktur des klassischen Themas gegenüber. Das hier zu erörternde Problem läßt sich also etwa formulieren: Welche Folgerungen ergeben sich aus der Vereinigung barocker Reihung und klassischer Gruppierung im Kanon? Welche Besonderheiten hat der Kanon, wenn er im mehrsätzigen klassischen Werke auftritt?

In Betracht kommen als Untersuchungsmaterial alle mehrsätzigen Werke klassischer Symphonie- oder Sonatenform. Vollzähligkeit läßt sich dabei natürlich nicht erreichen; das mir bekannte und am Schluß zusammengestellte Material ist aber zahlreich genug und gibt so eindeutige Resultate wie möglich.

Die Schranken.

Das Charakteristische der klassischen Melodietypen sind die Beziehungen² der einzelnen Melodieteile: Der L-Typ bezieht getrennte Glieder aufeinander etwa nach dem Schema Takt $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{8}$, der F-Typ, dessen Taktzahl freier ist als die des L-Typs, verkettet meist aufeinanderfolgende Glieder nach dem Plan $\alpha \beta \gamma_1 \gamma_2$, wobei häufig Sequenzen vorhanden sind. Der klassische Komponist des Kanons muß somit darauf achten, derartige Gruppierungen in das Thema hineinzubringen. Ich bemerkte schon oben, daß das für den Gesellschaftskanon kein Problem ist, wohl aber für den Kanon, dessen Stimmen kurz hintereinander einsetzen. Der Ausdruck „achten“ ist dabei nicht unbedingt als verstandesmäßige Operation zu verstehen; die Einstellung des Komponisten wird unbewußt dazu drängen. Eine erste Feststellung ist, daß der klassische Kanon nach einem halben oder einem Takte, also mit kurzem „Freitakt“, einsetzt und meist in der Oktave verläuft. Die Einführung der Gruppierung in das Kanonthema ist ohne Zweifel eine Behinderung; und so stellen sich im klassischen Kanon neben andern alle die Erscheinungen ein, die im barocken Kanon dann auftreten, wenn er bei großer Stimmenzahl besondere Schwierigkeiten birgt.

Dazu gehören einmal harmonische Schranken mehrfacher Art. Zuerst kann eintreten die regelmäßige Abwechslung derselben Tonarten, besonders der Tonika und der Dominant, letztere vielfach in Form des Septakkordes. Es ist einleuchtend, daß das kanonische Verfahren dann besonders leicht abläuft. Tadassohn³ konstruiert auf diese Weise einen zwölfstimmigen Kanon im $\frac{1}{8}$ -Takt mit dem regelmäßigen achtelweisen Wechsel von T und D; der Stimmeneinsatz erfolgt im Abstand von $\frac{2}{8}$. Leichtentritt⁴ stellt das Gleiche fest bei dem viermal neunstimmigen Kanon von Deenheim. Aber um vielstimmige Kanons handelt es sich im klassischen Werke nie; sie sind fast ausnahmslos zweistimmig, ein Doppellkanon ist schon selten (Albrechtsberger, Mozart im Trio). Die Schwierigkeit infolge der Stimmenzahl kann also hier nicht der Grund der harmonischen Schranke sein; sie ist deshalb nur zu erklären als Folge des Gruppierungsbestrebens im Kanonthema.

¹ Man vgl. W. Eßner, Die Thematik der Menuette in den Streichquartetten J. Haydns. Diss. Erlangen 1922.

² Genaueres siehe P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils, S. 55.

³ Die Lehre vom Kanon und von der Fuge, S. 67 ff.

⁴ Geschichte der Motette, S. 32.

Als Beispiele seien Stellen des Trios von Schubert erwähnt; der Zusammenhang mit Struktur- und Motivwiederholungen ist hier deutlich.

I. Schubert. §

Ähnliche Stellen enthält das Schumannsche Klaviertrio.

Weiter sind hier zu nennen: Der Menuettanfang von E. T. A. Hoffmann, Haydns Symphonie Nr. 23, der Anfang des Gluckschen Kanons, am ausgeprägtesten die Klaviersonate von Haydn.

II. Haydn. Tempo di Menuetto.

Hier macht sich trotz der geringen rhythmischen Verschiebung von Takt 4 an die harmonische Beschränkung schon unangenehm bemerkbar. Glänzend behandelt Mozarts Quintettkanon eine solche Stelle; die rhythmischen Veränderungen und die Füllstimmen lassen die harmonische Schranke für das Gefühl verschwinden.

III. Mozart.

Eine harmonische Schranke kann sich des weiteren bemerkbar machen durch lange liegende Harmonien. Auch hier ist erklärlich, daß sich dann der Kanon besonders leicht gestalten läßt. Gute Beispiele dazu enthält der Kanon von Lachner

zu Anfang des zweiten Teils; zuerst 4 Takte Fis dur, dann 4 Takte Wechsel von Fis dur und h moll, dann wieder 4 Takte Fis dur. Dann sind zu erwähnen: Das Quartett von Brahms, der Mittelteil im Trio der Geigensonate op. 30 II von Beethoven, der Kanon der Klaviersonate op. 101 von Beethoven. Wie eine Skizze¹ zeigt, hat Beethoven entweder ursprünglich beabsichtigt oder doch versucht, diese lange Harmoniedauer zu umgehen. Dann verlangte aber die Gruppierung eine zu schnelle Modulation, welche die Endfassung vermeidet.

IV a. Beethoven. Skizze.

IV b. Op. 101.

Auch bei dieser harmonischen Schranke kann wieder nicht die Stimmenzahl der Grund sein; das letzte Beispiel zeigt deutlich, wie die Gruppenbildung dafür verantwortlich ist.

Eng mit dieser harmonischen Schranke hängt eine melodische zusammen. Klauswell² bemerkt, daß der 512stimmige Kanon von Ath. Kircher kein so großes Kunststück sei, „da sämtliche Noten desselben Bestandteile des Gdur-Dreiklangs sind“. Aber auch hier ist zu sagen, daß die häufige Dreiklangsthematik im einfach zweistimmigen klassischen Kanon nur wieder aus den Gruppierungsbestrebungen heraus erklärbar ist. Notenbeispiel I gab schon Takte des Schubertschen Kanons; die Dreiklangsthematik ist hier verbunden mit dem Wechsel von Tonika und Dominant. Es zeigt sich sehr schön die doppelte Funktion des b als Grundton in D dur und Quint in G moll. Dreiklangsthematik im Tonikadreiklang und dem Dominantseptakkord enthält das Quartett von Haydn.

¹ G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 342.

² Der Kanon in seiner geschichtlichen Entwicklung, S. 81.

V. Haydn.

Die Anfänge zeigen diese Erscheinung besonders oft; Belebung durch Durchgangsnoten ist natürlich häufig. Der Kanon von Reger (Notenbeisp. XVIII) beginnt mit einem ähnlichen Motiv, dann die 23. Symphonie von Haydn, die dritte Symphonie von Haydn und der II. Teil der 25. Klaviersonate desselben Meisters. Als besonders charakteristisches Beispiel gebe ich noch das Trio aus dem Tempo di Minuetto der Kanonsuite Op. 10 von Grimm und schließlich den Kanon der Op. 106 von Beet-

VI. J. D. Grimm.

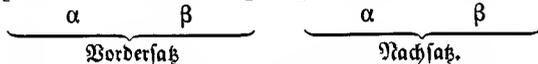
hoven (Notenbeisp. XXIb). Hier bringt jedes Kanonstück nur zwei Dreiklänge, aus deren Tönen das Thema sich zusammensetzt. Fast jeder Kanon, der dieser Arbeit zugrunde liegt, enthält hierhin gehörige Stellen. Die Dreiklangsthematik gehört zum stehenden Motivvorrat des klassischen Kanons.

Bereinfacht sich die Melodik jedes zweiten Taktes auf einen Ton oder eine Pause, so hat die zweite Kanonstimme leichte Gelegenheit zur Entwicklung. Tatsächlich ist diese Erscheinung im klassischen Kanon häufig. Eine zweitaktige Gruppierung ist damit von selbst erreicht; die melodischen Ruhepunkte erzwingen sie sofort. Notenbeisp. VI gehört schon hierher, dann der Kanon von C. Franck, des Quartetts von Brahms, der Suite von Lachner. Das Thema der letzteren hat den Bauplan $\frac{2 \times 2}{\text{Vordersatz}} + \frac{2 \times 2^1}{\text{Nachsatz}}$, es ist geradezu ein Muster eines achttaktigen F-Typs.

¹ Das Zeichen \times bedeutet nach Fischers Vorgang sequenzartige Wiederholungen.

VII. F. Lachner.

Das Klaviertrio von Schumann wendet diese Eigentümlichkeit in versteckter Weise an. Jeder erste Takt ist ein Pausentakt und die zweiten werden synkopisch vorweggenommen. Es entsteht ein prachtvoll gruppierter sechzehntaktiger Liedtyp, in dem Vordersatz und Nachsatz achttaktige F-Typen sind (ein L(F)-Typ). Der Bauplan ist $[2 \times 2 + 3 \times 1 + 1] + [2 \times 2 + 3 \times 1 + 1]$. Deutlich hängen diese melodischen



Schranken mit der Gruppenstruktur zusammen.

VIII. R. Schumann.

Jadassohn bringt als erstes Beispiel seines Lehrbuchs Notenbeisp. IXa mit der IXa. Jadassohn.

Bemerkung: „Niemand wird Beispiel 1 als Kanon in der Oktav auffassen, obschon die Nachahmung im zweiten Takt eintritt“. Er formt dann diese Stimme bis zur Unkenntlichkeit um (Notenbeisp. IX b); der Linienverlauf ist derart geändert, daß man kaum mehr von Kolorierung sprechen kann. Der klassische Kanon zeigt fast als stehendes Melodieelement derartige diatonische Reihen. Sie schreiten taktweise um eine Terz fort und geben daher bei einem Freitakt Terz- oder Sextparallelen. In sehr einfacher Form läßt das die 23. Symphonie von Haydn erkennen

mit dem Linienverlauf $g^a \mid h^c i s \mid d e \mid f i s g \mid a h \mid g^a \mid h^c i s \mid d e \mid f i s g \mid a h$.



Kürzere Stellen enthält die 3. Symphonie von Haydn, das Quartett von Brahms mit etwas Kolorierung, die Sonate Op. 30 II von Beethoven, das Quartett von Haydn; hier wird durch Wiederholung eine hübsche Gruppierung erreicht.



Eine einfache Figuration der Linie d e | f g | a b zeigen Takte von Albrechtsberger.



Eine der interessantesten Formen dieses Linienverlaufs enthält der Anfang des II. Teils des Gluck'schen Kanons.



Es handelt sich um die Reihe d c | h a | g f | e d | c b | a g | f e | d c | h a | g. Und doch wie wenig stereotyp erscheint durch die fortwährenden Oktavierungen und Veränderungen der Parallelen diese lange Reihe. Mit hübschen Umspielungen enthält der Schubert'sche Kanon eine solche Linie.



Durch interessante Rhythmik belebt Schumann (Notenbeisp. VIII) diese melodische Form. Chromatisch und diatonisch enthält sie der Kanon von Reger.

XVI. Reger.



Und Mozarts Quintettkanon zieht sogar eine Steigerung aus diesem Verlauf, indem er bei der Wiederholung um zwei Takte verlängert erscheint.

XVII. Mozart.



Vergleicht man alle diese Beispiele mit dem von Tadasohn, so fällt neben der geringern Kolorierung die andere Taktart auf. Es handelt sich immer um einen ungeraden Takt ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$); die Rhythmik der diatonischen Reihe stellt sich immer in der Form $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ dar. Die Kolorierung umgeht manchmal etwas diese Rhythmik; meist ist sie durchaus deutlich. Und zweifellos ist diese Rhythmik mannigfacher als die geradtaktige. Vielleicht ist hiermit die Tatsache zu erklären, daß fast alle klassischen Kanons im ungeraden Takt stehen. Ausnahmen, wie die von Elementi, Beethoven (op. 101), E. Franck nehmen meist überhaupt eine Ausnahmestellung ein. Auch hier ist ohne Zweifel wieder der Schluß berechtigt, daß nicht die Schwierigkeit des zweistimmigen Kanons zu dieser melodischen und metrischen Schranke zwang, sondern die Gruppierung. Alle Beispiele, besonders schön das von Glück, zeigen, wie auf diese Weise eine deutliche geradtaktige Struktur erreicht wird.

Mannigfache harmonische und melodische Schranken des klassischen Kanons haben sich ergeben, schließlich noch eine metrische. Und aus ihrem Zusammenwirken resultiert eine der merkwürdigsten Schranken: eine formale. Im mehrsätzigen klassischen Werk tritt der Kanon im wesentlichen in den schnellen Mittelsätzen auf, d. h. im Menuett, dem Scherzo, deren Trio und ähnlichen. Das ist auffallend; denn zweifellos ist der Kanon eine kontrapunktische Reihenform. Diese Sätze aber weisen, ihrer Herkunft aus den Tanzsätzen entsprechend, die quadratische Gruppierung am deutlichsten auf. Von den etwa zwanzig hier betrachteten klassischen Kanons weichen nur drei dieser Schranke aus, zwei in Elementis Sonate op. 501 und der von E. Franck. Jeder dieser drei gehört zudem einem andern Typ an¹. Selbst Lachners Suite, die kontrapunktische Formen wiederbeleben will, hat den Kanon im Trio des Menuetts. Gewiß ist der Kanon nicht geeignet für längere Stücke; das Barockzeitalter liebt ihn deshalb im langsamen Satz, wofür J. S. Bachs Kanons in der h-moll-Suite, der zweiten Geigensonate, J. J. Fur' Aria in Canone aus dem Concentus² Beispiele seien. Wie erklärt sich nun diese überraschende Feststellung? Der Drang nach geradtaktigen Gruppen zieht — natürlich

¹ Siehe die Schlusszusammenstellung.

² D. D. XXIII, S. 64.

meist unbewußt — die vorne beschriebenen Schranken nach sich. Derartige scharfe Absätze, harmonische Schranken, sowie der ungerade Takt sind Eigentümlichkeiten, welche die Menuett- und Scherzosätze sowieso haben. Zudem sind diese Sätze durch ihre Zweiteilung besonders kurz im Thema, die motivische Entwicklung ist in ihnen nicht groß: und damit sind sie für den klassischen Kanon besonders geeignet.

Die Formen.

Im folgenden soll an Beispielen gezeigt werden, auf welche Weisen die klassische Gruppierung im Kanon erreicht werden kann und welche Freiheiten sich die Komponisten gestatten. Infolge der formalen Schranke haben die in Betracht kommenden Sätze meist die Form $|: A :| + B + A_1 |$. Besonders der Teil A, dann seine meist variierende Wiederholung A_1 , schließlich aber auch der Mittelteil B müssen geradtaktige Struktur aufweisen. A ist selbständig und sei zuerst behandelt. Das auf ihn bezügliche gilt dann für A_1 von geringen Änderungen, steigenden Zusätzen und Verlängerungen abgesehen mit (vgl. Notenbeisp. XVII). Wie geschieht nun die Gruppierung des Themas A? Es ist klar, daß der L-Typ, der seiner Struktur nach sehr zur Achttaktigkeit neigt, selten ist; anders der F-Typ, der bei beliebiger Länge geradtaktig gruppiert sein kann. Die Zählung der Takte geschieht vom Eintritt der ersten Stimme. Hat der Kanonschluß oder der Teilschluß keine Freiheiten, so muß die zweite Stimme der ersten gegenüber einen Auslauftakt haben. Bei geradtaktiger Gruppierung der ersten Stimme kann dann meist keine gerade Taktzahl des Teiles A herauskommen, wenn nicht der Kanon rundläufig ist. Ein Beispiel ist das nicht wiederholte A des Kanons von Neger; nach den ersten 8 Takten wird ein Auslauftakt eingeschoben, in den zu einem viertaktigen Gebilde die erste Stimme mit Auftakt einsetzt.

XVIII. Neger.

Die zweite Stimme läuft dann in das B hinein. Die Struktur des A ist also $2 \times 2 + 2 \times 2 + 1 + [1] + 4^1$. Ein weiteres interessantes Beispiel ist der Kanon des op. 106 von Beethoven. Die Form des Scherzozwischensatzes ist $(A + A_1) + (B + B_1)$, wobei A_1 und B_1 zweistimmig kanonische Wiederholungen von A und B sind. Damit entsteht der Bauplan $\left(\begin{smallmatrix} 8 & + & 8 & + & [1] \\ A & A_1 & & & \end{smallmatrix} \right) + \left(\begin{smallmatrix} 8 & + & 8 & + & [1] \\ B & B_1 & & & \end{smallmatrix} \right)$; die vorweggenommenen Auftakte und die zwei Oktavschläge verschleiern die Unregelmäßigkeit (Notenbeisp. XXI b).

Meist dagegen wird der Schluß der zweiten Stimme des Kanons frei ausgesetzt; dann ist eine gerade Taktzahl leicht. Ein schönes Beispiel enthält die 23. Symphonie von Haydn mit dem Bauplan $2 + |: 2 :| + 4 \times 1 + 2$, also ein zwölftaktiger

| Vorderatz | | Nachatz |

F-Typ. Ähnlich sind gestaltet die Kanons in Mozarts Quintett, Albrechtsbergers Quartett, Beethovens Op. 30 II.

¹ Mit [] werden eingeschobene Auslauftakte bezeichnet.

XIX. Haydn.

Oboe.
Violine.
Viola.
Violoncello.

Die schönsten Formen erreichen Lachner und Schubert durch Rückkehr zum Anfang. Lachners Struktur gab ich schon (Notenbeisp. VII); Schubert gliedert noch ausführlicher mit schönen Sequenzen und Verkürzung dieser Sequenzen im Nachsatz. Es entsteht ein 16taktiger F-Typ mit dem Plan: $4 + 2 \times 2 + 2 \times 2 + 2 \times 1 + 2$
 | Vordersatz | | Nachsatz-Fortspinnung |

Das Schumannsche Trio war schon als regelmäßiger L-Typ erklärt (Notenbeisp. VIII); im Vordersatz ist der Auslauftakt in der zweiten Stimme abgestoßen, im Nachsatz dagegen läuft er aus. Andere Typen, in denen Vordersatz und Nachsatz selbst F-Typen oder L-Typen sind, enthalten die Werke von Brahms und E. Franck. Brahms hat die Struktur

$$2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 \times 1 + [1] + 3 \times 2 + 1 + [1] + 12$$

$\alpha \quad \beta \quad \alpha_1 \quad \beta_1 \quad \alpha$

_____ Vordersatz _____ [Nachsatz]

Die zweitaktige Gliederung hämmert sich geradezu ein durch den melodischen Stillstand in jedem zweiten Takt. Die letzten 12 Takte sind nicht kanonisch. Vordersatz wie Nachsatz sind L-Typen mit umfangreichen Schlußanhängen. Noch umfangreicher mit der gleichen melodischen Schranke ist das Thema von E. Franck; Vordersatz und Nachsatz sind vom F-Typ.

Für den Mittelteil B und seine Auslauftakte zum Wiederholungsteile A_1 gilt ähnliches wie für den Teil A. Zweitaktige Motivsequenzen bilden häufig sein Gerüst, wie in der Klaviersonate von Haydn, dem Mozartschen Quintett.

XX. Haydn.

Sehr oft ist der Teil B, der die meiste harmonische und motivische Entwicklung enthält, besonders frei in der kanonischen Führung. Beethovens op. 30 II, die Kanons von Mozart, Schubert, Schumann, der Doppelkanon von Albrechtsberger sind da Beispiele. Noch freier ist der Brahms'sche Quartettkanon mit der Formung $|: A + C :| + B + A_1 + C_1$. A und A_1 sind kanonische Sätze; außer dem fugierenden B sind auch die Gruppen C und C_1 nicht kanonisch.

Kurz seien die Beethovenschen Kanons aus op. 101 und op. 106 erwähnt. Der Kanon des Op. 101 ist sehr frei in der Gruppierung; im Anfang ist er verschleiert; ein ganzer und ein halber Freitakt wechseln miteinander ab, so daß der Bauplan entsteht

$$|: A + B + :| A_2 + C + A + B_1 + D$$

1 Freitakt $\frac{1}{2}$ Freitakt 1 Freitakt $\frac{1}{2}$ Freitakt 1 Freitakt $\frac{1}{2}$ Freitakt nicht kanonisch

Takte [2] + 3 + 5 + 5 + 6 + 3 + 5 + 11

Die beigezeichneten Taktzahlen zeigen eine sehr unregelmäßige Struktur. Es liegt, wie Schenker¹ bemerkt, eine dreiteilige Liedform vor, die aber alle Menuett- und Scherzokanons haben. Es handelt sich ja auch um einen trioartigen Mittelsatz zum Vivace alla marcia. Eine andere Form hat der Kanon des op. 106. Bei diesem könnte man im Zweifel sein, ob es sich in der Endform bei + nicht um einen Schreibfehler Beethovens handelt. Nottebohm² bringt eine Skizze, die ohne jede Freiheit ist, während der erste der beiden Kanons — aber nur dieser — eine Änderung im drittlezten Takt der zweiten Stimme enthält. Ist es ein Schreibfehler des Originals, wollte Beethoven die Harmonie abkürzen oder dient die Veränderung zur Vermeidung der Folge zweier Quartsextakkorde?³ Im übrigen enthält die Skizze die rhythmischen Verschiebungen und die pochenden Achtel nicht, welche Anfang und Ende verschleiern.

XXIa. Beethoven, Skizze.



XXIb. Op. 106 (schematisch).



Drei der in dieser Arbeit untersuchten klassischen Kanons erfüllen nicht die oben angegebene formale Schranke. Zwei davon enthält Clementis Klaviersonate op. 50I. Der erste ist Mittelteil B (Andante con moto) im Adagio mit der Großform A

¹ Erläuterungsausgabe S. 41.

² a. a. O. S. 130.

³ Auf diese Möglichkeit machte mich Herr Dr. Alfred Heuß aufmerksam.

B A; es ist ein Reihenkanon ohne zweitaktige Gruppierung. Die Form wird durch Motivwiederholung erreicht. Der Kanon verläuft in der Unterquint und wächst aus dem schon in A imitatorisch eingeführten Motiv heraus. Auch bei Beethoven finden sich Anklänge des Kanonteils an frühere Motive, so in op. 106 und op. 30II. Der zweite Kanon der Elementischen Sonate beginnt die Durchführung des letzten Satzes; zweitaktige Gliederung ist wohl vorhanden, aber es fehlt jede Entwicklung. Hier zeigt sich, daß das Fugato (wie im ersten Satz von Beethovens Op. 106) sich an dieser Stelle der Sonatenform besser eignet. Einen letzten seltenen Fall repräsentiert der Kanon von E. Franck, der erstes Thema eines Sonatensatzes ist. Er ist vom L-Typ, wobei Vorder- und Nachsatz F-Typen sind. Es fehlt dem Thema mit seinen steten Ruhepunkten in jedem zweiten Takte und seiner fortwährenden kanonischen Nachahmung durch die zweite Stimme jede Entwicklungsmöglichkeit. Alle Überleitungen, Durchführungen, Repräsententeile des Satzes bleiben im Kanonischen haften; selbst der Schluß kann sich nicht davon frei machen. Etwas anderes ist das in Werken, die nur von der Kanonform Gebrauch machen wollen. So erreicht J. D. Grimm im ersten Satz seiner „Suite in Kanonform“ Op. 10 eine sehr schöne Lösung. Das erste Thema dieses Sonatensatzes hat zwar acht Takte, aber sonst keine geradtaktige Struktur; das zweite ist ein schön gegliederter sechszehntaktiger L-Typ. Da das zweite Thema sehr gesanglich ist, so ist der Gegensatz der Themen groß und eine ziemliche Entwicklung möglich; außerdem ist der Satz nicht umfangreich.

XXII. J. D. Grimm.

Die vollendetsten klassischen Gruppierungen enthalten zwei Werke, die allerdings nur aus Kanons bestehen. Das eine sind die „15 Kanons im Kammerstyl für das Pianoforte“ von Fr. Kiel op. 1. Schon der Name deutet an, daß Kiel sich des Gegensatzes zum Gesellschaftskanon bewußt war. Die Gliederung ist meist geradtaktig; Melodien vom L-Typ haben z. B. Nr. 1 und 6. Auch die Gruppierungen von 7, 8, 12, 14 sind bemerkenswert. Großform ist meist die dreiteilige Liedform. R. Schumann liebte ebenfalls die Kanonform; außer dem erwähnten Klaviertrio enthält das Jugendalbum op. 68, op. 118 und op. 124 je einen Kanon; dazu kommt der Kanon über Himmels Lied „An Alexis“. Diese Melodie entspricht mit ihrer diatonisch fallenden Sekundreihe gerade der oben erwähnten melodischen Schranke;

bezeichnenderweise ist der anders lautende Anfang der zweiten Strophe auch nicht kanonisch behandelt. Die wertvollsten Kanons enthält das viel zu wenig gekannte erste Heft der Studien für den Pedalfügel Op. 56 „Sechs Stücke in kanonischer Form“. Die klassische Gruppierung ist hier derart ungezwungen zur Kanonform getreten — oder umgekehrt —, daß man sie kaum bemerkt, ja sogar überhören kann. Als Beispiel diene der Anfang des fünften Stückes. Ungezwungener kann der L-Typ überhaupt nicht sein.

XXIII. R. Schumann.

Nicht zu schnell.

Die Besonderheiten des klassischen Kanons sind im vorhergehenden wohl überzeugend nachgewiesen. Es bliebe die schwer entscheidbare Frage nach dem Primären. Ist die Absicht, einen Kanon zu schreiben, primär? oder ist zuerst die Melodie vorhanden, die sich dann später zur kanonischen Stimmführung als geeignet erweist? Sicherlich ist meist das erste der Fall; Beethovens herangezogene Skizzen z. B. beweisen das. Manchmal kommt vielleicht das zweite der Wirklichkeit näher; ich vermute das etwa für das Schubertsche Trio aus den vielen Freiheiten des Mittelteils. Das Thema ist dann später dem Kanon angepaßt. Jedenfalls zieht der Zusammentritt von Kanonform und klassischer Melodiestruktur mannigfache Schranken nach sich. Es läßt sich hier von einem Zwang der Form auf Harmonik, Melodik und

Anordnung reden, ähnlich wie ich in einem andern Falle die „Kraft des Themas“¹ auf Harmonik, Motivatik der Begleitung und Form feststellte.

Der klassische Kanon des mehrsätzigen Werkes hat deutliche stilistische Gesetze, die ihn vom barocken unterscheiden, und ihn nur für ganz bestimmte Entwicklungskreise und Ausdrucksgebiete (schneller Mittelsatz, Menuett, Scherzo) brauchbar machen.

Übersichtstafel.

- Albrechtsberger, Joh. G. Quartetto I, Trio im Menuetto, $\frac{3}{4}$, zweistimmiger Doppellkanon (DZS XVI 2).
- Beethoven, L. van. Violinsonate op. 30 II, Trio im Scherzo, $\frac{3}{4}$.
 „ Klavierfonate op. 101, Mittelsatz (trioartig) im Vivace alla Marcia, C.
 „ „ op. 106, Mittelsatz im Scherzo, $\frac{3}{4}$.
- Brahms, J. Klavierquartett op. 26, Trio im Scherzo, $\frac{3}{4}$.
- Elementi, M. Klavierfonate op. 50 I, Mittelsatz (Andante) des Adagio, $\frac{2}{4}$.
 „ Klavierfonate op. 50 I, Durchführung des letzten Satzes, C.
- Franck, C. Violinsonate, erstes Thema des letzten Satzes, C.
- Gluck, Chr. W. Triosonate I, Cdur, letzter Satz (menuettartig), $\frac{3}{8}$.
- Grimm, J. D. Suite in Kanonform, op. 10.
- Haydn, J. Klavierfonate Nr. 25, Tempo di Menuetto, $\frac{3}{4}$ (Gesamtausgabe, Serie 14, Bd. II).
 „ Symphonie Nr. 3, Menuetto, $\frac{3}{4}$ (Gesamtausgabe, Serie I, Bd. 1).
 „ „ Nr. 23, Menuetto und Trio, $\frac{3}{4}$ (Gesamtausgabe, Serie I, Bd. 2).
 „ Streichquartett op. 76 II, dmoll, Menuetto, $\frac{3}{4}$.
- Hoffmann, E. T. A. Symphonie, Menuett, $\frac{3}{4}$ (SfM, IV, 538).
- Lachner, F. Suite Nr. II, op. 115, Trio im Menuetto, $\frac{3}{4}$.
- Mozart, W. A. Streichquintett emoll (K. V. 406), Menuetto in Canone, $\frac{3}{4}$. Trio al Rovescio, $\frac{3}{4}$.
- Neger, M. Klaviertrio op. 102, Mittelsatz (trioartig) im Allegretto. $\frac{3}{8}$.
- Schubert, F. Klaviertrio op. 100, Scherzo, $\frac{3}{4}$.
- Schumann, R. Klaviertrio Nr. 2, op. 80, „In mäßiger Bewegung“, $\frac{3}{8}$.

¹ Waghjahruch 1923, Die Kraft des Themas dargestellt an B-A-C-H.

Bierzig bayerische Tänze

Zusammengestellt von

Anton Bauer, Cham i. W.

Die vorliegenden Tänze werden noch heute in der Holledau, im bayerischen Wald und in der Oberpfalz getanzt. Ihre Eigentümlichkeit besteht in der Verquickung des geraden Taktes mit dem ungeraden. Ein allgemeines Gesetz über die Formbildung dieser Tänze läßt sich nicht aufstellen: es zeigt fast jeder Tanz eine neue Anlage. Die Melodien sind wie Ländlermelodien auf die einfachste Weise zu harmonisieren (I, V7, IV). Das Tempo und die Art der Begleitung entspricht beim geraden Takt der Polka, beim ungeraden einem flotten Walzer; ein Viertel des geraden Taktes hat also die Dauer von einem Viertel des ungeraden Taktes.

Die Polka- und Walzerschritte kommen auch beim Tanze zum Ausdruck. Um diese Tänze tanzen zu können, ist die genaue Kenntnis der Melodien Voraussetzung. Das tanzlustige Volk hilft sich dabei oft mit einer Textunterlage. Die Musiker spielen die Tänze in der Regel auswendig. Das vorhandene Notenmaterial besteht gewöhnlich nur aus Melodiestimmen. Die Begleitung wird wie beim Ländlerspielen nach dem Gehör improvisiert. Für ein musikalisch gebildetes Ohr klingt das freilich nicht immer kunstgerecht! Die Normalbesetzung einer Kapelle ist die neunstimmige Blechmusik, welche sich folgendermaßen zusammensetzt:

Melodie	{	Flügelhorn in B Tromba alto in B	}	1. Stimme (gelegentlich auch abwechselnd),
		Tromba I in Es		2. Stimme (in Terzen oder Sexten),
		Tenorhorn in B		1. Stimme in der tieferen Oktav.
		(fälschlich auch Althorn genannt)		
Begleitung	{	Tromba II in Es Tromba basso I in B Tromba basso II in B	}	Nachschlag,
		Posaune in C Bombardon in C		Vorschlag.

Dazu gesellen sich manchmal noch eine Es-Klarinette, zwei B-Klarinetten und Schlagzeug (große und kleine Trommel). Wenn die Kräfte mangeln oder wenn eine Kapelle wegen verschiedener Geschäftsverrichtungen geteilt ist, wird auch in kleinerer Besetzung (fünf-, vierstimmig) musiziert. Die Tänze gelangen gewiß auch mit Streichmusik zur Aufführung. Die Landmusiker verstehen sich jedoch im allgemeinen besser auf Blasmusik. Außerdem dringt die Blasmusik beim Tanze, wo es mitunter geräuschvoll zugeht, besser durch.

Eine Melodie ist beim Tanze drei- bis viermal zu spielen. Der Abwechslung halber wird sie das zweitemal oft in der Oberdominante vorgetragen, worauf sie wieder in der Tonika erklingt.

Die Bezeichnungen der einzelnen Tänze sind dem Landleben entnommen; sie stehen an sich in keinem Verhältnis zu Inhalt und Form der Melodien, wohl aber zu einer gelegentlichen Textunterlage.

Über das Alter und die Herkunft der Melodien läßt sich mit Bestimmtheit nicht leicht etwas sagen, weil schwer festzustellen ist, was an ihnen ursprünglich und was neu hinzugekommen ist.

Außer den nachstehenden Melodien gibt es noch viele der gleichen Art, die aber im wesentlichen nichts bringen, was nicht schon durch die vorliegende Zusammenstellung festgelegt ist.

* * *

Die folgenden Tänze sind so notiert, wie sie von der Stadtkapelle in Cham i. B. gespielt werden. Eine Transposition derselben in die obere Oktave ergibt die Es-Klarinettenstimme.

Die erste Melodie ist als Beispiel für Klavier bearbeitet.

1. Saulcker.

Piano.

2. Zwiefacher.

3. Lercherl.

Musical score for '3. Lercherl.' in G major, 4/4 time. The piece consists of three staves. The first staff contains the main melody. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes.

4. Supp'n. (Suppe).

Musical score for '4. Supp'n. (Suppe)' in G major, 4/4 time. The piece consists of two staves. The first staff contains the main melody. The second staff provides harmonic accompaniment. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes.

5. Schubfarren.

Musical score for '5. Schubfarren.' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves. The first staff contains the main melody. The second staff provides harmonic accompaniment. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes.

6. Chamer Hendl. (Hendl = Huhn).

Musical score for '6. Chamer Hendl. (Hendl = Huhn)' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves. The first staff contains the main melody. The second staff provides harmonic accompaniment. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes.

7. Mausfuß.

Musical score for '7. Mausfuß.' in G major, 3/4 time. The piece consists of three staves. The first staff contains the main melody. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes.

8. Blaue Hendl.

Musical notation for '8. Blaue Hendl.' in G major, 4/4 time. The piece consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has one flat (F), and the time signature is 4/4. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end. The second staff includes first and second endings.

9. Heuboden.

Musical notation for '9. Heuboden.' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has one flat (F), and the time signature is 3/4. The melody is primarily composed of quarter notes, with a repeat sign at the end.

10. Zuserl. (Schweinchen).

Musical notation for '10. Zuserl. (Schweinchen).' in G major, 4/4 time. The piece consists of one staff. The key signature has one flat (F), and the time signature is 4/4. The melody is a lively dance tune with many eighth notes, ending with a repeat sign.

11. Wintergrün. (Pflanze).

Musical notation for '11. Wintergrün. (Pflanze).' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves. The first staff contains the main melody, and the second staff contains the accompaniment. The key signature has one flat (F), and the time signature is 3/4. The melody features a mix of quarter and eighth notes, with a repeat sign at the end.

12. Rebhendl. (Rebhuhn).

Musical notation for '12. Rebhendl. (Rebhuhn).' in G major, 3/4 time. The piece consists of four staves. The first staff contains the main melody, and the following three staves contain the accompaniment. The key signature has one flat (F), and the time signature is 3/4. The melody is a simple dance tune with a repeat sign at the end.

13. Stamsrieder.

Musical notation for '13. Stamsrieder.' in G major, 4/4 time. The piece consists of one staff. The key signature has one flat (F), and the time signature is 4/4. The melody is a simple dance tune with a repeat sign at the end.

14. Nagelschmied.

15. Sechshunddreißiger.

16. Lustiger Bua.

17. Böhmischer Wind.

18. Schleidererbräu.

19. Hirzenauer.

Musical score for '19. Hirzenauer'. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first two staves form the main melody. The third and fourth staves provide a bass line. There are two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.') indicated by repeat signs and first/second ending brackets.

20. Frankenthaler.

Musical score for '20. Frankenthaler'. The piece is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first two staves form the main melody. The third staff provides a bass line. There are two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.') indicated by repeat signs and first/second ending brackets.

21. Eichelbauer.

Musical score for '21. Eichelbauer'. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first two staves form the main melody. The third staff provides a bass line. There are two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.') indicated by repeat signs and first/second ending brackets.

22. Bayerischer Bauer.

Musical score for '22. Bayerischer Bauer'. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff forms the main melody. The second staff provides a bass line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

23. Tauberer. (Täuberich).

Musical score for '23. Tauberer. (Täuberich)'. The piece is in G major (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody with various rhythmic patterns. The fourth staff concludes with two first endings, labeled '1.' and '2.', leading to a final cadence.

24. Bettelmandl. (Bettelmann).

Musical score for '24. Bettelmandl. (Bettelmann)'. The piece is in G major (one flat) and 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots.

25. Grubbauer.

Musical score for '25. Grubbauer'. The piece is in G major (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The second and third staves continue this fast-paced melody. The fourth staff concludes with two first endings, labeled '1.' and '2.', leading to a final cadence.

26. Sommermichl. (Michl = Michael).

Musical score for '26. Sommermichl. (Michl = Michael)'. The piece is in G major (one flat) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is composed of quarter and eighth notes. The second staff features two first endings, labeled '1.' and '2.', which lead to a final cadence. The third staff continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots.

1. 2. *tr*

1. 2. *tr*

27. Warme Duf'n. (Duf'n = Dose, Schnupftabakdose.)

1. 2. *Fine*

D. c. al *Fine.*

28. Nagelpeter.

1. 2. *tr*

tr

1. 2.

29. Bettl'girgl. (Girgl = Georg).

$\frac{3}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$

30. Grasober. (Ein Blatt des Kartenspiels.)

$\frac{3}{4} \frac{2}{4} \frac{4}{4}$



31. Eisenkeilnest.



32. Nuß: Staudn. (Staudn = Staude, Strauch.)



33. Rodinger Hendl.



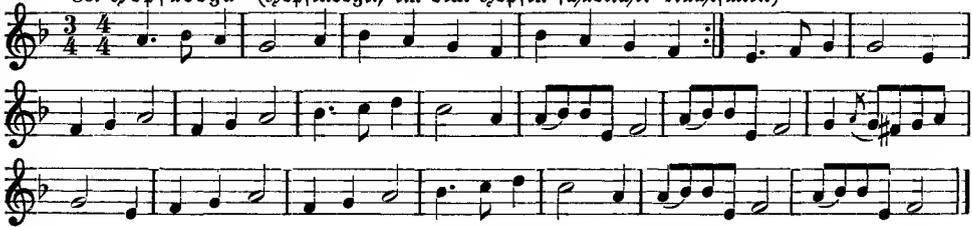
34. Eichelober. (Ein Blatt des Kartenspiels.)



35. 's oanzige Henbl. (Das einzige Huhn.)



36. Hopfavogl. (Hopfenvogel, ein dem Hopfen schädlicher Nachtfalter.)



37. Zimmermadl. (Madl = Mädchen.)



38. Herzober. (Ein Blatt des Kartenspiels.)



39. Weil's gleich is'.



40. Bauer am Fenster.



Die Musikausstellung in Salzburg

(Veranstaltet vom Museumsverein Salzburg: Juli-September 1925)

Von

Constantin Schneider, Wien

Mitte Juli wurde in Salzburg in den Räumen der ehemaligen Benediktineruniversität, die heute die staatliche Studienbibliothek inne hat, eine Musikausstellung eröffnet¹, deren reiche und wertvolle Bestände sich nicht nur an das zahlreiche Fremdenpublikum wendeten, das gerade heuer von den Mozart-Festspielen und den Inszenierungen Max Reinhardts im neuerbauten Festspielhaus besonders angezogen wurde, sondern auch bei musikwissenschaftlichen Fachleuten und Forschern Interesse erwecken konnten. Ist es doch in dieser Ausstellung gelungen, ein ziemlich lückenloses Bild von der Entwicklung der Tonkunst in einer deutschen Landschaft, von den ältesten erhaltenen Denkmälern angefangen bis zur Gegenwart zu geben.

Die alte Bischofsstadt hat in ihren geistlichen Fürsten die vornehmsten Förderer der Musikkultur befaßen. In ihrem Dienste standen Komponisten, Domorganisten, Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, Domkapelle und Hofmusik. Heimische und fremde Künstler wetteiferten schaffensfreudig miteinander. Ihre Namen sind seit etwa 1500 fast ausnahmslos überliefert, ihre Werke zum größten Teil erhalten. Diese zeigen zugleich die begreifliche Tatsache, daß vereinzelt Epochen besonderer Blüte durch andere abgelöst wurden, die an Begabungen ärmer waren. Blütezeiten gab es in den ersten und letzten Dezennien des 17. und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Mit W. A. Mozart, Salzburgs größtem Sohne, kulminiert die Musikentwicklung dieser Stadt. In ihm vereinigen sich die Entwicklungszüge der verschiedensten musikalischen Gattungen, welche die Generationen vor ihm gepflegt haben.

Von diesem historischen Gesichtspunkte aus wurden die Objekte der Ausstellung ausgewählt. Aber leider sind heute die Musikwerke aus der Vergangenheit Salzburgs, hauptsächlich eine Folge der politischen Verhältnisse zu Beginn des 19. Jahrhunderts, nur zu einem kleinen Teil in den heimischen Sammlungen zu finden. (Städtisches Museum, Studienbibliothek, Domarchiv, Stift St. Peter, Stift Nonnberg, Landesregierungsarchiv in Salzburg). Eine größere Anzahl der wichtigsten Werke, die in Salzburg entstanden sind, sind in mehreren Klöstern Oberösterreichs (Lambach, Kremsmünster, St. Florian) und in der Nationalbibliothek, sowie in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Sie wurden der Ausstellung zur Ergänzung der Bestände der heimischen musikalischen Sammlungen zur Verfügung gestellt.

Nicht herangezogen wurden jene Werke, die sich in ausländischen, vor allem reichsdeutschen Sammlungen befinden. Die Kürze der Zeit, die für die Vorbereitungsarbeit zur Verfügung stand, zwang zu diesem Verzicht. Denn die Sichtung der inländischen Sammlungen kostete genug Zeit und Mühe, fehlt es doch leider noch vielfach an vollständigen und brauchbaren Katalogen.

Unter den Komponisten, die mit Werken in der Ausstellung vertreten waren, gibt es einige von mehr als rein historischer Bedeutung: Paul Hofhaimer, Georg Muffat, Franz H. v. Wiber, Antonio Caldara, J. E. Eberlin, Leopold Mozart und Michael Haydn seien vor allem genannt, weil ihr Schaffen in Neuausgaben (Denkmäler) teilweise der Allgemeinheit wieder zugänglich geworden ist. Aber die Ausstellung gibt auch

¹ In die Leitung der Ausstellung teilten sich: Direktor Julius Leisching (Städt. Museum Salzburg), Dr. Ernst v. Frisch (Studienbibl. Salzburg) und der Verfasser dieses Berichtes.

Kunde von einer Anzahl bedeutender Talente, besonders Kirchenkomponisten des 17. Jahrhunderts, deren Werke noch der Bearbeitung und Veröffentlichung harren. So läßt sie den Forscher ein reiches, noch unbekanntes Arbeitsfeld erschauen, deutet an, was noch an Editionsarbeit geleistet werden müßte, um das vorhandene Material der wissenschaftlichen Forschung und dem praktischen Musikleben zu erschließen.

Wenn auch die Geschichte der Musik in Salzburg nur einen kleinen Ausschnitt aus der großen, allgemeinen Entwicklung darstellt, so ist es doch reizvoll genug, den Wandel der einzelnen Stilepochen innerhalb der engen Grenzen einer Stadt, die ihr eigenes reiches Musikleben entfalten durfte, von Epoche zu Epoche festzustellen.

Neben den Werken, die in Salzburg selbst entstanden sind und daher die wichtigsten Dokumente für die Musikgeschichte der Stadt bilden, standen in der Ausstellung noch andere, die nicht diesem Boden entstammten, sich aber doch heute im Besitze heimischer Sammlungen befinden. Der größte Teil dieser Werke ortsfremder Komponisten wurde erwießenermaßen in Salzburg aufgeführt und sie waren daher nicht ohne Einfluß auf die heimische Kunstentwicklung; von allen Seiten strömen diese fremden Elemente ein: von Osten aus dem Musikzentrum Wien, von Norden aus München und anderen kleineren Fürstenhöfen Süddeutschlands, von Westen aus Frankreich (Georg Muffat war z. B. Schüler Lullys), von Süden, aus dem Musikland Italien.

Den Grundstock der Ausstellung bildeten die originalen Handschriften und Erstdrucke. Ihnen wurden auch Neudrucke, in erster Linie die der Denkmälerausgaben und Neubearbeitungen von künstlerischem Wert beigegeben. So war es dem Laien möglich, Einblick in das Wesen der musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit zu gewinnen. Erstes Quellenmaterial und letztes Arbeitsergebnis standen nebeneinander. Ebenso fand die neuere Fachliteratur über einzelne Komponisten, Gattungen, Stilepochen an passender Stelle Aufnahme.

Um das Musikleben in den einzelnen Epochen — selbstverständlich erfolgte die Aufstellung der Objekte streng chronologisch und systematisch — möglichst vielseitig darzustellen, wurden auch die der Zeit entsprechenden Musikinstrumente herangezogen. Wo diese im Original fehlten, traten an ihre Stelle bildliche Darstellungen in Miniaturen, Holzschnitte u. dgl.; Reproduktionen mußten vielfach die originalen Kunstwerke ersetzen. Erweitert wurde dieser Kreis von Objekten durch die Bildnisse der Salzburger Komponisten und die verschiedensten Dokumente, die auf ihr Leben Bezug nehmen: Briefe, amtliche Dokumente usw.

Vier Entwicklungslinien des Musiklebens konnten so, durch eine hinreichende Menge von Objekten vertreten, anschaulich vorgeführt werden: Notenschrift und Notendruck, Kompositionsformen, Musikinstrumente und Aufführungspraxis, theoretische und pädagogische Werke.

Die Reichhaltigkeit der Ausstellung soll nun kurz durch einen Hinweis auf die bemerkenswertesten Objekte gekennzeichnet werden:

Erste Gruppe: Musik in Salzburg bis 1600.

Die Entwicklung der Notenschrift zeigen eine Anzahl liturgischer Werke: sie enthalten Neumen des 12. Jahrhunderts vom St. Gallener und Metzger Typus, entstanden in der berühmten, seit der Zeit Karls des Großen blühenden Schreiberschule des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg.

Ihnen folgen zeitlich und entwicklungsgehistorisch reich ausgestattete Codices mit Hufnagelschrift und Choralnoten. Mächtige Chorbücher mit Mensuralnoten, die dem Domchor in Salzburg gehören, zeigen welche intensiver Pflege sich die mehrstimmige Musik im 16. Jahrhundert an dieser Stätte erfreuen konnte; welches Ansehen sie genoß, beweisen zwei Widmungen Orlando di Lasso an das Domkapitel: im Jahre 1587 ein Cantional mit „etlichen Magnificat“ und 1589 „etliche Messen“ in einem Band, gedruckt bei Adam Berg in München.

Die Buchdruckerkunst wurde erst 1550 durch Hans Baumann in Salzburg eingeführt. Choralwiegendrucke aus Salzburg lassen sich vorläufig nicht nachweisen. Die „Salzburger Missale“ aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts wurden im Auftrage der Salzburger Erzbischöfe in Nürnberg bei Georg Stüchs (1492, 1498) gedruckt. Diesen folgen zeitlich die „Salzburger Missale“ von 1506 (Wien, bei Johannes Winterburger), 1510 (Basel, bei Johannes Oswald) und 1515 (Köln, bei Petrus Lichtenstein). Der früheste Notendruck in Salzburg stammt erst aus dem Jahre 1605 (bei Conrad Kürner).

Der Minnesang ist durch drei kostbare Handschriften der Wiener Nationalbibliothek vertreten: die Mondseer- und Lambacher-Liederhandschrift mit Liedern des Mönchs Hermann, der im 14. Jahrhundert am Hofe des Erzbischofs Pilgrim II. von Salzburg lebte, und die Wolfensteinhandschrift. Oswald von Wolkenstein ist im Jahre 1424 als Gesandter Kaiser Sigmunds für kurze Zeit an den Hof des Erzbischofs Eberhard III. von Salzburg gekommen.

Die Musikinstrumente dieser Epoche sind in mehreren Handschriften, besonders in Initialminiaturen dargestellt: so z. B. „David mit einer Harfe“ in dem kostbaren Wenzelsalter (um 1400), David mit einer Triangel, auf der deutlich 4 Klirringe sichtbar sind, in einem Brevier des Salzburger Erzbischofs Bernhard von Rohr, um 1475. (Beide Handschriften aus der Studienbibliothek in Salzburg.) Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt eine hochinteressante Darstellung der sieben freien Künste, unter denen die „Musica“, ein Glockenrad (sechs Glocken) mit einem Hammer schlagend. Holzschnitte mit Darstellungen von Musikinstrumenten bieten u. a. ein Druck von Boccaccios „Decamerone“ (Venedig 1498) und Michael Wohlgemuts „Schatzbehälter“ (Nürnberg 1491). Auch zyklische Werke dieser Art sind — in Reproduktionen — ausgestellt: die im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstandenen „Louvainer Blütenteppiche“ aus dem Schlosse von Bouffac (mit dem Wappen der Lyoner Adelsfamilie Le Biste, Paris, Musée Cluny) und der Triumphzug Maximilian I. von 1512 nach den Holzschnitten Hans Burgkmayers.

Unter den Theoretikern sind hervorzuheben: Gregor Reischs „Margarita Philosophica“ (Freiburg i. B. 1503), die „Practica musicae“ des Gasparius (Venedig 1512) mit dem hochinteressanten Titelholzschnitt (reproduziert in P. Wagners „Neumenkunde“. 2. Aufl. S. 342), Reuchlins Werk über die hebräische Sprache (1518) mit vierstimmigen Gesängen im harmonischen Satz zu hebräischen Texten, endlich Werke von Froeschius, Saef, Stomius (lebte in Salzburg um 1536) usw. Alle diese Werke aus den Beständen der Studienbibliothek in Salzburg.

Zweite Gruppe: Musik in Salzburg von 1600 bis zur Gegenwart.

Neben der berühmten Festmesse Drazio Venevolis (1628), deren Riesenpartitur dem Museum in Salzburg gehört, waren zahlreiche, bisher noch nicht in Neuauflagen publizierte Kirchenwerke der Hofkapellmeister des 17. Jahrhunderts ausgestellt. Es sind: Pietro Bonamic (Gutfreund), Stefano Bernardi (bis 1640), Abraham Mezgerle (1640—50) und Andreas Hofer (bis 1682).

In den letzten zwei Dezennien des Jahrhunderts wirkten zwei bedeutende Meister in Salzburg und zwar Georg Muffat¹ (1679—82) und Franz Heinrich von Bibern (1678—1704). Von beiden zeigt die Ausstellung Erstdrucke und Neuauflagen in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, von Bibern auch die Handschrift einer für das erzbischöfliche Hoftheater bestimmt gewesenen Oper mit dem Titel „Chi la dura la vince“, den Arminiusstoff behandelnd, von 1687. Es ist dies zugleich die früheste und einzig erhaltene Oper des 17. Jahrhunderts, die in Salzburg entstanden ist.

Die ausführlichen Szenarien der im Universitätstheater aufgeführten, mit musikalischen Einlagen versehenen Schuldramen, die seit 1620 fast vollzählig erhalten

¹ Georg Muffats „Florilegium secundum“ war die Begleitmusik zu einer kleinen Pantomime entnommen, die Max Reinhardt neben der „Grünen Fldte“ im Rahmen der Festspiele inszenierte.

sind, wurden gleichfalls zum Teil ausgestellt, da sie die ungeheure Reichhaltigkeit des Musiklebens in Salzburg ahnen lassen.

Aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, sind als Komponisten der Übergangszeit von dem Barock zum Rokoko vertreten: F. H. v. Wiber, Mathias Diehteler, sowie der fruchtbare und vielseitige J. E. Eberlin. Ihnen folgen die Schaffenden der Rokokozeit: Leopold Mozart, M. E. Adlgasser und mehrere Zeitgenossen des jungen Mozart. Einen besondern Kreis, Wiener klassische Schule und Frühromantik umschließend, bilden Michael Haydn, von ihm Autographe, Briefe, Erstdrucke (deutsche Messen, Männerchöre a cappella, Canons), und seine Schüler, und zwar E. M. v. Weber (Jugendwerke aus seiner Salzburger Zeit bis 1802), Joseph Wölfl, S. Neukomm, J. Humayer und Anton Diabelli.

In der Gruppe der musiktheoretischen und pädagogischen Werke dieses Jahrhunderts sind die am Dom in Salzburg wirkenden Hoforganisten, J. B. Samber und Mathäus Gugl als Verfasser weitverbreiteter Lehrbücher zu nennen.

Besondere Anregung konnte eine Abteilung bieten, welche die musikdramatischen Werke des 18. Jahrhunderts aufnahm. Wir haben auf diesem Gebiet folgende Gattungen zu unterscheiden:

1. Dratorien, die anfangs in italienischer, etwa seit 1730 in deutscher Sprache, teils im Dom vor dem heiligen Grab, teils bühnenmäßig im Hoftheater der Residenz, aufgeführt wurden.

2. Opern, die als Festspielopern am Hof, in italienischer Sprache aufgeführt worden sind, ausgeführt von Hoffängern und -sängerinnen.

3. Schuldramen, aufgeführt zu den Schulfesten (Prämienverteilungen) der Universität. Sie hatten ausnahmslos lateinischen Text; eingeschoben wurden in sie in buntem Wechsel opernartige Nebenhandlungen, poffenhafte Zwischenspiele derb-komischen Charakters und pantomimische Tänze. Wie intensiv diese Gattung des Musikdramas gepflegt wurde, beweist die Tatsache, daß von 1700—1782 allein 140 Textbücher und Szenarien von Schuldramen vorhanden sind. Insgesamt sind ca. 500 Werke aller drei Gattungen auf Grund der Textbücher, Szenarien und archivalischer Dokumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert nachzuweisen.

Leider steht dieser Fülle von Textbüchern, zu denen noch authentische Szenenbilder kommen, nur eine kleine Zahl von Partituren gegenüber: von Caldara fünf Opern (1718—1727), von Eberlin zehn Dratorien, zwei Schuldramen und mehrere komische Zwischenspiele (1746—1762), von Adlgasser zwei Dratorien, acht Schuldramen (1754—1772), von M. Haydn ein Singspiel mit der Gattungsbezeichnung „Operettchen“: „Die Hochzeit auf der Alm“.

Im 19. Jahrhundert entstand auf salzburgischem Boden das in der ganzen Welt verbreitete Weihnachtslied „Stille Nacht, heilige Nacht“. Der Schullehrer Franz Gruber, der in Arnsdorf bei Oberndorf an der Salzach wirkte, schuf es am Weihnachtsabend des Jahres 1818. Die Ausstellung zeigte, zu einer kleinen Gruppe vereint, mehrere Erinnerungen an diesen schlichten Mann: eine eigenhändige Niederschrift des Liedes, sein Bericht über dessen Entstehung u. a. m.

Dritte Gruppe: Mozart.

Neben Originalbriefen der Familie und Porträts mehrere Autographe von W. A. Mozarts Kompositionen, unter denen die Fragmente: Le gelosie del seraglio“, „La Chasse“ und „Sineds Bardengesang“, sowie sein „Unterricht in der Komposition“ (im Besitze der Nationalbibliothek in Wien) besonders hervorzuheben sind. Hochinteressant ist ein Autograph mit dem Titel „Der Salzburger Lump in Wien“; es ist der eigenhändige Entwurf W. A. Mozarts zu einer nie ausgeführten Posse. Er enthält auf einem Papierblatt die ersten vier Auftritte des ersten Aktes mit den Personen: Herr Stachelshwein, Herr Intrigant und Frau v. Scultetti. Dieses Blatt befand sich seinerzeit in der Wiener Sammlung Moys Fuchs und wurde von Otto Zahn in der Mozart-Biographie (4. Aufl. 2.^o Bd. S. 784) abgedruckt.

Eine letzte Gruppe der Ausstellung umfaßte zahlreiche Noten-Autographe, von den größten Meistern. Sie wurden von privaten Sammlern zur Verfügung gestellt und bereicherten zugleich die Ausstellung mit auserlesenen Kostbarkeiten, wie sie nur wenige öffentliche Museen oder Bibliotheken aufweisen können. Fast alle großen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts waren hier vertreten: J. S. Bach (vollständige Instrumentalstimme zu einer Cantate), Händel (Rezitativ aus „Joseph“), Beethoven (Skizzen), J. Haydn (Londoner Tagebuch 1794—1795), Weber (Skizzen zum „Oberon“), Schubert (Ländler), Schumann (zwei Lieder), Mendelssohn (Reiselielied), Verdi (Opernstimme), Wagner (Fragmente aus dem Siegfriedtext) H. Wolf (Lied), Bruckner (Entwürfe: Scherzo der 9. Symphonie und Finale der 8.). Außerdem noch einzelne autographe Kompositionen von J. J. Rousseau (Romanze), Salieri, Donizetti, Kreutzer, Gounod usw.

Besondere Erwähnung verdienen noch zwei Werke von E. L. A. Hoffmann: die eigenhändige Niederschrift von „Des Kapellmeister Johann Kreisler musikalischen Etüden“ und eine von ihm gezeichnete köstliche Karrikatur des Kontrabaßvirtuosen Dall'Occa.

Wie aus dieser keineswegs vollständigen Aufzählung zu entnehmen ist, konnte diese Ausstellung gewiß Werke aufweisen, deren Bedeutung über den Rahmen einer lokalen Musikgeschichte weit hinausreicht. Zugleich möge aus ihr der Wert solcher Veranstaltungen erselien werden: Sie wenden sich an die große Masse der Gebildeten und den kleinen Kreis ernster Forscher. Den Laien wird das Ergebnis langwieriger wissenschaftlicher Arbeit vorgeführt, anschaulich, in leicht erfassbarer Gruppierung. Kataloge, Einzelbeschreibungen, fachmännische Führungsvorträge (eventuell auch kleine historische Konzerte) fördern neben dem Material der Ausstellung das Verständnis für die Geschichte der Tonkunst, im großen Gebiet der allgemeinen Entwicklung und in dem engen der eigenen Heimat. So wird nicht nur der Heimatsinn gestärkt, sondern auch die Achtung erweckt für die Kulturschätze, die uns vergangene Generationen hinterlassen haben.

Der Fachmann sieht sich der Mühe enthoben, die sonst in verschiedenen Orten und Sammlungen verstreuten musikalischen Denkmäler, die einer einzigen Landschaft entstammen, einzeln aufsuchen zu müssen. Sie sind hier vereinigt, wie in einer noch zu schaffenden musikalischen Bibliographie der einzelnen Landschaft, deren Grundlage eine solche Ausstellung bieten könnte. Sie zeigt, als Vorbild für künftige Bibliographie, den Wert dezentralisierter Aufnahmemarbeit.

Die chronologische Aufstellung der Werke zeigt deutlich noch unausgefüllte Lücken, sie läßt auch rasch wissenschaftlichen und künstlerischen Wert der einzelnen noch nicht untersuchten Denkmäler erkennen; so wird der noch zu leistenden Editionsarbeit der Weg gewiesen.

Zahlreiche Anregungen finden hier ihren Ursprung, sie rechtfertigen das flüchtige, aber mühevollte Werk einiger Monate, indem sie diese kurze Zeitdauer überschreitend weiterwirken, künftiger Arbeit neues Gebiet erschließen.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1925/26

Aachen (Technische Hochschule)

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe: Richard Wagner als Dichter, Musiker und Denker, einstündig.

Basel

Prof. Dr. Karl Ref: Haydn, Mozart, Beethoven, zweistündig. — Seminar: Lehrbücher von Quanz, Ph. Em. Bach und Leopold Mozart, zweistündig. — Collegium musicum, Praktische Übungen mit Stillerläuterung, im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Geschichte des Oratoriums, einstündig. — Grundzüge der Harmonielehre einstündig.

Dr. Jacques Handschin: Die Musik des Mittelalters II (mehrstimmige Musik), einstündig. — Brahms und Bruckner, einstündig.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Albert: Musikgeschichte des 17. Jahrhsts., vierstündig. — Musikwissenschaftl. Seminar, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Profseminar, mit Notationsübungen durch den Assistenten, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländer: Beethovens Leben und Werke I, zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit Kolloquium über Geschichte des deutschen Liedes, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des frühen Mittelalters, zweistündig. — Grundfragen der evangelischen Kirchenmusik einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhsts., zweistündig. — Übungen über die neuere Oper, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte der Musikinstrumente als Grundlage der Musikgeschichte II (Europa), zweistündig. — Musikinstrumentenkundliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Vergleichende Musikwissenschaft I, einstündig. — Übungen zur vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig.

Prof. Dr. Rich. Sternfeld: Richard Wagner, einstündig.

Prof. Johannes Biehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge II, einstündig. — Chor- und Einzelübungen zu den Vorträgen, zweistündig. — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, einschließlich Orgelstruktur, zweistündig.

Lektor Dr. Fritz Blume: Die Kammermusik der Wiener Klassiker, zweistündig. — Kolloquium im Anschluß an E. Hanslicks Schrift: „Vom Musikalisch-Schönen“, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hans Merzmann: Geschichte der Oper, einstündig. — Form- und Stilprobleme der Oper (Übungen, mit Beispielen und praktischen Vorführungen), zweistündig. — Arbeitsgemeinschaft: Polyphone Musik, zweistündig.

Prof. Johannes Biehle: Bauliturgik, zweistündig. — Entwerfen von Räumen nach akustischen Gesichtspunkten, in Verbindung mit Prof. Poelzig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Kontrapunkt und seine Anwendung in einfachen Formen, zweistündig. Allgemeine Musikgeschichte: Die Musikentwicklung und ihre Probleme von Wagners Tode bis zur Gegenwart, zweistündig. — Profseminar: Einführende Studien zur mittelalterlichen Musik, einstündig. — Seminar: Bachs Choralvorspiele und ihre historischen Grundlagen, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und

- Kammermusikwerke), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Dr. Max Sulau f), zweistündig.
 Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: G. Fr. Händels biblisches Oratorium, mit anschließender Erläuterung zweier Prototypen („Israel in Egypten“ und „Messias“), ein- stündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, für evang.-reform. Theologen, zweistündig.

Bonn

- Prof. Dr. Ludwig Schieder mair: Geschichte und Ästhetik der Oper, dreistündig. — Musik- wissenschaftliches Seminar, zweistündig.
 Privatdozent Dr. Arnold Schmi z: Nationalhymnen, zweistündig. — Übungen zur mittelalter- lichen Musiktheorie, zweistündig.
 Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Partitur- spiel, zweistündig. — über musikal. Vortrag, zweistündig.

Breslau (Universität)

- Prof. Dr. Max Schneider: Musikwissenschaftliche Übungen, im Anschluß an die Vorlesung, — Musikwissenschaftliches Proseminar für Anfänger, — Musikwissenschaftliche Übungen (Ober- stufe), — Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum) — je zweistündig.
 Akadem. Inst. f. Kirchenmusik: Prof. Dr. Johannes Steinbeck: Übungen im evangel. Ge- meinengesang, einstündig.
 Domkapellmeister Siegfried Eichy: Übungen des akademischen St. Cäcilienchors, Deutsche und lateinische Motetten, — Harmonielehre, II. Teil, — Studium von Werken Palestrinas im Anschluß an kontrapunktische Übungen, je eineinhalbstündig.

Technische Hochschule

- Dr. Hermann Maske: Collegium musicum: Musikalisch-praktische Übungen, mit Besprechung der aufzuführenden Werke, — Praktische Chorübungen mit Kolloquium über die Elemente der Stimmbildung, je zweistündig. — Die Hauptstilarten der Musikgeschichte. Eine Einführung in Stil und Technik der Musik mit praktischen Beispielen und Lichtbildern.

Danzig (Technische Hochschule)

- Privatdozent Dr. Gotthold Frotzcher: Orgelbau und Orgelmusik, zweistündig. — Anton Bruckner, einstündig. — Harmonielehre II, einstündig. — Probleme, Methoden, Quellen und Hilfsmittel der Musikwissenschaft, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

- Dr. Friedrich Noack: J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier. Analyse, zweistündig. — Ton- psychologie und Akustik (im physikalischen Institut), einstündig. — Chorübungen, einstündig. Collegium musicum, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

- Prof. Dr. Eugen Schmi z: Das Zeitalter der klassischen Musik Deutschlands, einstündig.

Erlangen

- Dr. Gustav Becking: Mozart, zweistündig. — Seminar: Hauptfragen der musikalischen Ge- schichtsschreibung, zweistündig. — Proseminar; Volksmusik europäischer und außereuropäischer Kulturkreise, zweistündig. — Vorkurse: Musiktheorie. — Collegium musicum: Musik des 14. Jahrhunderts, gemeinsam besprochen und aufgeführt, vierstündig.
 Prof. Ernst Schmid: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, bes. des Kirchenliedes, zwei- stündig. — Liturgische Übungen. — Musiktheorie, zwei Kurse. — Orgelspiel. — Sprechkurs. — Akademischer Chorverein, — Akademisches Orchester.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Händels Leben und Werke II, von 1720—1759, einstündig. — Übungen im Anschluß an die Händel-Vorlesung, einstündig. — Geschichte des deutschen Liedes im 17. und 18. Jahrhundert, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, zweistündig. — Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertes Klavier, einstündig. — Seminar: Übungen zur Geschichte der burgundischen Chanson- und deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts, zweistündig. Profseminar: Einführung in die Orgel- und Klaviermusik des Barockzeitalters, zweistündig. — Collegium musicum, instrumentaliter et vocaliter, vierstündig.

Dr. Hermann Erpf: Harmonielehre I (Satztechnik der Klassik), zweistündig. — Intervall- und Klanglehre (musikalische Akustik), einstündig. — Analysen zeitgenössischer Musik, einstündig. — Kontrapunktische Übungen: der instrumentale Kontrapunkt des Barock, einstündig.

Musiklehrer Hoppe: Praktische Instrumentalkunde und Generalbassspiel.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Harmonielehre und Elemente des Kontrapunkts, dreistündig. — Die Oper im 17. u. 18. Jahrhundert, zweistündig. — Choralkurs, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Gießen

Prof. Dr. Gustav Trautmann: Die technische Ausführung der Klavierwerke J. S. Bachs, einstündig. — Übungen in der Harmonielehre, vierstündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, vierstündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgesrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger, zweistündig. — Allgemeine Musiklehre und Kirchentonenarten für Theologen, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Musikgeschichtliche Quellenkunde: Theoretiker, einstündig. — Umfang, Bestimmtheit und Grenzen des musikalischen Ausdrucks, einstündig. — Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig. — Seminar: Übungen zur Kompositionstechnik des 15. u. 16. Jahrhunderts, eineinhalbstündig. — Profseminar: Die Instrumentalformen des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Historische Kammermusikübungen (Collegium musicum), zweistündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Nahlwes: Harmonielehre I, zweistündig. — Harmonielehre für Fortgeschrittene, auch kontrapunktische Übungen, einstündig. — Übungen in der Bearbeitung von Meisterwerken des Generalbasszeitalters, einstündig.

Generalsuperintendent D. Hans Schöttler: Die Choralsätze J. S. Bachs als evangelische Ausdruckskunst, einstündig.

Pfarrer und Dozent für Kirchenmusik Karl Balthasar: Luther und die Musik, einstündig. — Das Kirchengeläute (in Verbindung damit Glockenprüfungen), einstündig.

Hamburg

Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik, dreimal fünf Stunden wöchentlich. — Psychologisch-ästhetische Arbeitsgemeinschaft, zweistündig.

Dr. Wilhelm Heinig: Musikwissenschaftliches Praktikum, zweistündig. — Melodie der Sprache, einstündig. — Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung, einstündig.

M. Müller-Hartmann: Harmonielehre, eineinhalbstündig. — Einführung in das Studium von Orchesterpartituren, eineinhalbstündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Schuberts Liederkreise II „Die Winterreise“, einstudig. — W. A. Mozarts Hauptwerke, einstudig. — Vorchristliche Musikkultur, einstudig.

Heidelberg

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Geschichte der Oper, dreistündig. — Das deutsche Lied der Gegenwart, einstudig. — Seminar (Oberstufe): Arbeiten zur italienischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum Instrumentale. — Mannheimer Stil, zweistündig.

Dr. Hermann Halbig: Lektüre des Aribo von Freising, vierstündig. — Seminar (Unterstufe): Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Collegium musicum vocaliter: a) Cantus Gregorianus, einstudig; b) polyphone Sätze von der Notre Dame-Schule bis Josquin.

Univ.-Musikdirektor Dr. Hermann Poppen: Harmonielehre I, zweistündig. — Harmonielehre II, einstudig. — Bearbeitung von Volksliedern im Sinn der Jugendbewegung, einstudig. — Orgelspiel. — Akad. Gesangverein.

Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Die Musik des 12.—15. Jahrhunderts und ihre Stellung in der geistigen Kultur, zweistündig. — Musikalische Paläographie, zweistündig. — Übungen zur neueren Musikgeschichte, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Frig Stein: Die Hauptformen der Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung. — Mozarts Persönlichkeit und Werk. — Proseminar für Anfänger, zweistündig. — Seminar: Stilistische Untersuchung von Instrumentalwerken des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum: Gemeinsame Ausführung u. Erklärung älterer Orchester-Kammermusik.

Dr. Reinhard Doppel: Über Bachs Arbeitsweise, einstudig. — Analyse I, für Anfänger. — Analyse II, für Fortgeschrittene. — Kontrapunkt für Anfänger. — Harmonielehre.

Pastor Theodor Wolf: Geschichte des schleswig-holstein. Gottesdienstes mit bes. Berücksichtigung seiner musikalischen Formen.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Die weltliche Vokalmusik der Hochrenaissance, zweistündig. — Vom Barock zur Romantik. Das Weltbild der Musik in Führer-Persönlichkeiten, einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Stilkritische Übungen mit Referaten, zweistündig; b) Lektüre ausgewählter musikalischer Schriften, einstudig.

Dr. Willi Kahl: Geschichte der Kammermusik, einstudig.

Dr. Georg Kinsky: Das Instrumentarium der Barockzeit (an Hand von Praetorius' Syntagma musicum), einstudig. — Entwicklung des Musiknotendrucks, einstudig.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Einführung in das Hören und Verstehen der Musik, einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Anfänger: Übungen im Anschluß an E. Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“; b) für Vorgesrittene: Übungen zur Ästhetik des deutschen Barockliedes, je eineinhalbstündig. — Collegium musicum instrumentaliter et vocaliter, je zweistündig.

Institut für Kirchen- und Schulmusik: Dr. Joseph Müller-Blattau: Geschichte der Orgel und Orgelmusik, einstudig. — Studienrat Hugo Hartung: a) Geschichte der Schulmusik von

Luther bis Pestalozzi, einständig; b) Schulmusikalische Probleme der Gegenwart, einständig. — Ferner: methodische Übungen, theoretisch und praktisch, und Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechfunde, Orgel, Klavier und Violine.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Joh. Seb. Bach, dreistündig. — Proseminar: Vorkurs, Einführung in die Quellenkunde, durch den 1. Assistenten, einständig; Einführung in die Instrumentenkunde, durch den 2. Assistenten, einständig. — Hauptkurs (für Anfänger u. Fortgeschrittene): Referate, Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten, Paläographie, zweistündig. — Seminar: Stilkritische Übungen, zweistündig. — Collegium musicum: Instrumentaliter (17. u. 18. Jahrh.), zweistündig; vocaliter (15. Jahrh.), mit Einführungskurs in den gregorianischen Choral durch den 1. Assistenten, zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte des neueren deutschen Liedes, dreistündig. — Deutsches Leben im Volkslied (mit Berücksichtigung des Studentenliedes), einständig. — Übungen: Lektüre ausgewählter Schriften von E. M. v. Weber und Rob. Schumann, eineinhalbstündig.

Lektor Prof. Friedrich Brandes: Elementartheorie der Musik, einständig. — Im Institut, praktische Abteilung: Praktischer Kurs der Harmonie (bes. für die Kandidaten des höheren Schulamts), zweistündig.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimmkunde: 1. Praktischer Kurs für Sprecher, einständig. — 2. Übungen, bes. für die Zwecke der Schule, einständig. — 3. Redeübungen auf technischer Grundlage, einständig. — 4. Gesangsübungen (Stimmbildung, Lieder, Arien), einständig. — 5. Phonetisch-pädagogische Behandlung von Sprachgebrechen (mit einem medizinischen Assistenten), eineinhalbstündig. — Im Institut, prakt. Abtlg.: Grundlagen der Stimmbildung und Gesangstechnik (bes. für die Kandidaten des höh. Schulamts), einständig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Vorklassiker und Klassiker der Musik, zweistündig. — Der lineare Stil in der Musik, einständig. — Akkordverbindung, Modulation, Choralatz, einständig. — Musikwissenschaftl. Seminar: zweistündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Chor-Übungen und -Auführungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweieinhalbstündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethovens Leben und Werke, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, eineinhalbstündig. — Gemeinsam mit Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz: a) Einführung in die Musikwissenschaft, einständig; b) Harmonielehre, II. Kurs, zweistündig; c) Kontrapunkt für Anfänger, einständig; d) Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweistündig.

Prof. Dr. H. von der Pforden: Mozarts Leben und Werke, vierstündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Das begleitete deutsche Sololied in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Die liturgischen Dramen und geistlichen Singspiele des Mittelalters, einständig. — Musikwiss. Übungen: Paläographie — Stilkritik — Referate, einständig.

Domkapellmeister Ludwig Werberich: Die Kirchenmusik in Deutschland in der Zeit zwischen Orlando di Lasso und Joh. Seb. Bach, zweistündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Die Romantik in der deutschen Musik, zweistündig. — Die Klavierwerke von J. S. Bach, einständig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Dr. Paul Nettek: Das deutsche Lied im Zeitalter des Barock, einständig.

Lektor Univ.-Musikdirektor Hans Schneider: Musiktheorie, dreistündig.

Regensburg

Prof. Dr. Karl Weinmann: Geschichte der Kirchenmusik. Von den Anfängen der Polyphonie bis Palestrina (mit prakt. Erläuterungen des Domchors), vierstündig. — Choral: Geschichte und Praxis des gregorianischen Chorals, zweistündig. — Liturgik: Die kirchenmusikalische Vorschriften. Motu proprio Pius' X., zweistündig.

Prof. Joseph Renner: Theorie der Choralbegleitung; Orgelspiel; täglich zweistündig.

Stiftskanonikus P. Griesbacher: Stilkritik, Kontrapunkt u. Kompositionslehre, vierstündig.

Domkapellmeister Th. Schrems: Gesangsmethode und praktische Übungen des Domchors in altklassischer und moderner Kirchenmusik.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Beauftragter Dozent Dr. Hermann Keller: Musik der Gegenwart (von Reger ab), einstündig. — Das Orchester und seine Instrumente, einstündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hassé: Geschichte der Klaviersonate, einstündig. — Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, einstündig. — Musikwiss. Seminar: Stil- und Formenentwicklung der Instrumentalmusik, zweistündig. — Harmonielehre in zwei Kursen und Kontrapunkt, je einstündig. — Übungen im Chorgesang (Akad. Musikverein) und im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), je zweistündig.

Ulm (Hochschule für Kirchenmusik)

Dr. Hermann Bäuerle: Kirchenmusikalische Gesezeskunde (Erläuterung des Motu proprio Pius' X.). — Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals. — Chordirektion mit Partiturfunde. — Theorie des kirchlichen Orgelspiels. — Geschichte der Kirchenmusik. — Kontrapunkt mit Palestrinafunde. — Repertoire des Kirchenchors. — Formenlehre.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Einführung in die Musikgeschichte II (unter Zugrundelegung des Handbuchs), einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Die Musikgeschichte im Lichte der Biologie, Anthropologie, Soziologie, Psychologie und Psychopathologie, zweistündig. — Psychologie und Ästhetik des Wagnerischen Musikdramas, zweistündig. — Methodologie der systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig.

Prof. Dr. Max Diez: Streifzüge durch die Operngeschichte (mit Musikbeispielen), dreistündig.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, vierstündig.

Dr. Egon Wellesz: Dramaturgie der Oper, zweistündig.

Dr. Alfred Drel: Die venezianische Schule des 16. Jahrhunderts, einstündig. — Das Lied im 19. Jahrhundert, zweistündig.

Dr. Robert Haas: Die Oper in Wien, einstündig. — Einführung in die musikwissenschaftliche Buchkunde, einstündig.

Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger u. Fortgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung älterer Instrumentalwerke, zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Kirchengesang und Kirchenlied, einstündig. — Glareans Dodekachordon (mit Übungen), einstündig. — Weltliches Lied und Singspiel im 17. u. 18. Jahrhundert (mit gemeinsamer Lektüre), einstündig.

- Dr. A. E. Cherbuliez: Geschichte der religiösen Musik in Europa, zweistündig. — Geschichte der Musiktheorie seit Zarlino, zweistündig. — Musikalische Akustik, einstündig. — Übungen im Generalbassspiel, einstündig
- Dr. Fritz Syll: Symphonie und symphonische Dichtung. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, zweistündig. — Einführung in die Tonhallekonzerte: Symphonie, Kammermusik, Chorwerke, zweistündig.

Bücherschau

Bagier, Guido. Max Reger. Mit 17 Abb. Stuttgart-Berlin 1923, Deutsche Verlagsanstalt.

Die Deutsche Verlagsanstalt legt mit Bagiers Reger-Buch in der Reihe der „Klassiker der Musik“ eine begrüßenswerte und alles in allem erfreuliche Darstellung des Lebens und der Werke des Meisters vor, die für weiteste Kreise der Musikfreunde gedacht und geeignet ist. Der Verfasser hat sich mit Liebe und Sorgfalt dem Gegenstand gewidmet, ohne bei seiner nicht zu vermeidenden, ja notwendigen Subjektivität den Boden der kritischen Sachlichkeit zu verlieren. Der biographische Teil, der bekanntes Material gewissenhaft verarbeitet, liest sich angenehm und anregend und bemüht sich nicht ohne Erfolg, die scheinbare Diskrepanz zwischen dem Menschen und dem Künstler Reger eben als „scheinbar“ zu erklären und zu motivieren.

Die ausführliche Behandlung der Werke Regers gibt in guter Gliederung eine lückenlose Übersicht und erreicht damit zumindest den erstrebten Zweck. Daß der Verlag anscheinend in diesen Bänden Notenbeispiele nicht zuläßt, macht sich gerade hier als schwerwiegendes Manko bemerkbar. Analysen und theoretische Erörterungen ohne dieses Hilfsmittel sind fast ein Ding der Unmöglichkeit. Man muß es Bagier hoch anrechnen, daß er sich durch solche ihm auferlegte Einschränkungen nicht in dilettantische Hermeneutik hat abdrängen lassen, und bedauert daher umsomehr, daß diese Zwangslage die Qualität seiner Ausführungen notwendig doch etwas drücken mußte. Also: der Verlag entschieße sich endlich zur Verwendung von Notenbeispielen, er wird damit seinen Autoren und den ernstern Lesern nur Freude machen. Wenn die einzelnen Abschnitte dem Verfasser nicht gleich gut geraten sind, so ist das in seiner subjektiven Auffassung begründet, somit kein absoluter Fehler.

Für Bagier handelt es sich im ganzen um möglichste Klärung des „Problems Reger“ und er sucht dieser Aufgabe auf eine besondere Art gerecht zu werden. Er lehnt zu diesem Zwecke die „abstrakte Methodik“, die schematisierend zwischen programmatischer und absoluter Musik, zwischen Romantik und Klassik unterscheidet, als unzulänglich ab und versucht dafür eine Klassifizierung der großen Tonsetzer nach der Art der musikalischen Konzeption. Dabei unterscheidet er die direkt unbewußte, musikalische Konzeption, die direkt bewußte und die indirekt bewußte, außermusikalisch beeinflusste. So interessant und aufschlußreich dieses Verfahren an sich sein mag, so verfehlt scheint es mir für Gewinnung eines einwandfreien objektiven Standpunktes zu sein. Es stützt sich im wesentlichen auf psychologisches Erfassen einer Persönlichkeit, das immer stark von subjektiver Intuition abhängig sein wird. Gerade für Reger hätte die von Bagier abgelehnte stilkritische Untersuchung auf romantische und klassische Elemente hin objektiv unvergleichlich klärender wirken können, besonders auch unter Einbezug aktuellster Fragen, so daß z. B. das Prinzip der Atonalität, fußend auf zunehmender Lockerung der Tonalität durch funktionelle Stellvertretungen, gerade an Reger als entwicklungsgeschichtlich logisch begründet hätte dokumentiert werden können.

L. K. Mayer.

Barth, August. Die Liedbehandlung in der Volksschule, unter bes. Berücksichtigung der wichtigsten Gesangsmethoden der Gegenwart. 8°, 10 S. München 1925, N. Oldenbourg. — 20 Nm.

Barthou, Louis. La vie amoureuse de Richard Wagner. 8°, 204 S. Paris 1925, Ernest Flammarion.

Bauer, Anton. Atonale Saßtechnik. 2. Aufl. gr. 8°, 3 S. Cham i. W. 1925, P. Baummeisters Wwe. — 30 Nm.

Becker, Ludwig. Kurze Chorallehre für Schule und Selbstunterricht. 2. Aufl. (Sammlung Kirchenmusik, Bdch. 7.) kl. 8^o, 148 S. Regensburg 1925, Kösel & Pustet. 2.50 Nm.

Beethoven. Thematisches Verzeichnis von Gustav Nottebohm nebst der Bibliotheca Beethoveniana von Emerich Kaffner, ergänzt von Theodor Frimmel. 4^o, X, 220; VI, 84 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 10 Nm.

Biehle, Herbert. Musikgeschichte von Bauzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1924, Fr. Kifiner u. E. F. W. Siegel.

Wie lückenhaft unsere Kenntnisse von dem Musikbetriebe in früheren Zeiten vielerorts noch bis vor kurzem gewesen sind, weiß jeder mit der musikalischen Geschichtsliteratur einigermaßen Vertraute. Zwar gibt es von zahlreichen deutschen Städten gedruckte Chroniken, doch wird in ihnen von musikalischen Verhältnissen meist sehr wenig, oft auch gar nichts gesagt. Am ehesten konnte man noch aus den Geschichtsdarstellungen einzelner höherer Schulen etwas erfahren, namentlich wenn mit diesen Gesangsschre, die kirchliche Dienste zu verrichten hatten, verbunden waren. Doch auch hier wird meist nur der Schultätigkeit der Kantoren, die in früheren Zeiten ja stets zugleich wissenschaftliche Lehrer waren, gedacht; von ihrer kirchenmusikalischen Arbeit ist selten die Rede. Man ist daher in neuerer Zeit bestrebt, durch eingehende systematische Durchforschung von Rats-, Kirchen- und Schulakten der städtischen und anderer Archive diese Lücken nach Möglichkeit auszufüllen, und dank dieser Bemühungen ist auch schon viel bisher unbekanntes Material zutage befördert worden, manche irrige Angaben früherer Schriftsteller konnten berichtigt werden. Diesen verdienstlichen Arbeiten, wie sie bisher, um nur einige Namen zu nennen, J. Kautenstrauch, M. Seiffert, R. Wollhardt, A. Werner und R. Wustmann geleistet haben, schließt sich als neueste die obengenannte Schrift über Bauzen an. Eine fleißige Arbeit, an der man höchstens aussetzen könnte, daß sie des Guten insofern zu viel bringt, als in ihr alles und jedes aufgenommen zu sein scheint, was die benutzten Quellen nur immer ergeben haben. Sicher wird ein gewissenhafter Forscher alles sammeln und sich aufzeichnen, wessen er nur immer habhaft werden kann, aber dann gilt es Auswahl zu treffen. Dies möge namentlich im Hinblick auf die überaus reichlichen Familiennachrichten dieser Schrift gesagt sein. Wenn z. B. über die weitverweigte und angesehene Familie des hervorragenden Kantors Joh. Sam. Petri eingehend berichtet wird, so ist das sehr wohl am Platze; aber was soll die Musikgeschichte gewinnen, wenn wir von kleinen und kleinsten Musikern erfahren, was für Geborene ihre Frauen gewesen sind, wieviel Kinder sie gehabt, wie diese geheißten haben u. dgl. mehr, — lauter Dinge, die vielleicht in einer stadtgeschichtlichen Vereinschrift einen Platz finden mögen, hier aber doch nur als Ballast empfunden werden können. — Der Verfasser gliedert seine Arbeit in drei Teile, deren erster alle in Bauzen tätig gewesenene Musiker biographisch, der zweite die eigentliche Musikpflege behandelt. Im dritten „wurde eine Zusammenstellung der Ergebnisse versucht, um ein Bild von Bauzen als Musikstadt im Hinblick auf die kulturellen Ereignisse zu geben“. Es ist natürlich nicht möglich, im Rahmen einer kurzen Besprechung über den reichen Inhalt der Schrift eingehender zu berichten. Nur einiges Wenige von besonderem Interesse sei hervorgehoben. Die erste Stelle als Musiker nahm hier, wie das in allen Städten, wenn sie nicht Residenzen waren, der Fall war, der Kantor der Hauptkirche ein. Unter ihnen sind bemerkenswert: Abraham Schade, der Herausgeber des bekannten Sammelwerks *Promptuarium musicum*. Er war 1592—1603 als Kantor und später auch als Konrektor und Rektor in Bauzen tätig, ferner Jul. Heinr. Göffel (1743—70), von dessen zahlreichen Kompositionen sich einige erhalten haben, und dessen Nachfolger J. Sam. Petri, 1770—1808, der Verfasser der als Lehrbuch bis Mitte des 18. Jahrhunderts viel benutzten „Anleitung zur praktischen Musik“. Unter diesem nahm auch das Konzertwesen in Bauzen seinen Anfang. Unter den im nächsten Abschnitt angeführten Organisten ragt kaum einer hervor, doch enthält gerade dieser Abschnitt wertvolle Mitteilungen, so u. a. mehrere ausführliche Empfehlungsschreiben von Heinr. Schütz. Allerdings hatte Schütz mit den von ihm Empfohlenen wenig Glück; weder Joh. Samuel Schein, der älteste Sohn des Leipziger Thomaskantors, noch Alex. Hering, der spätere Lehrer Joh. Kuhnaus, bewährten sich; beide gaben ihre Stellungen bald wieder auf. Von den Stadtmusikern hat nur einer hervorragende Bedeutung: Joh. Pezel (1681—94), der frühere Leipziger Stadtpfeifer, der in manchen seiner Instrumentalwerke heute wieder lebendig geworden ist, und mit dem sich der Verfasser mit Recht besonders eingehend be-

schäftigt. Es will doch etwas heißen, wenn in der alten, so vorurteilsvollen Zeit es ein schlichter Stadtpfeifer zu solchem Ansehen bringen konnte, wie es Pezel in Leipzig und dann auch in Baugen besessen hat. Freilich, das Thomaskantorat in ersterer Stadt, um das er sich 1677 mit bemorben hatte, konnte er nicht erlangen; „weil er allhier Stadtpfeifer wäre“, heißt es im Ratsprotokoll. — Der zweite, umfangreichste Teil der Schrift gibt auf Grund reichen Altkematerials ein ausführliches Bild der Musikpflege in Kirche und Schule und von der Tätigkeit der schon 1400 erwähnten Stadtmusikanten. Daß die Verhältnisse vielfach denen anderer sächsischer Städte gleichen, ist wohl begreiflich. Dasselbe Auf und Nieder des Musikbetriebs, wie es sich in der Gunst oder Ungunst der Zeiten gestaltet. Und wenn die Musikgeschichte Bauzens auch nicht Männer von so hervorragender Bedeutung anführen kann, wie sie zuzeiten Dresden, Leipzig, Zittau und andere sächsische Städte zierten, so hat die gründliche Arbeit doch den Beweis erbracht, wieviel tüchtige Musiker auch in Baugen gewirkt haben, von denen wenig bekannt war, und deren Andenken erneuert und befestigt zu haben dem Verfasser gegenüber zu Dank verpflichtet. B. F. Richter.

Behn, Friedrich. Die Musik des Altertums. (Kulturgeschichtl. Wegweiser durch das römisch-german. Zentral-Museum. Nr. 7.) 8^o, 40 S. Mainz 1925, L. Wilckens i. Komm. — 50 Rm.

Bemmann, Oswald. Ausführlicher Lehrgang für einen theoretisch-praktischen Elementarunterricht im Gesang. gr. 8^o, VIII, 141 S. Leipzig [1925], F. C. C. Leuckart. 3.50 Rm.

Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel. Veranfst. vom 26.—29. Sept. 1924. (Vorbemerkung: Wilhelm Merian.) gr. 8^o, VII, 399 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 12 Rm.

Bie, Oscar. Die neuere Musik bis Richard Strauß. (Die Musik. 33/34.) 3. Aufl. kl. 8^o, 122 S. Leipzig [1925], Ristner-Siegel. 2.75 Rm.

Blümmel, Emil Karl, u. Gustav Hugig. Alt-Wiener Theatrischer. Die Frühzeit der Wiener Vorstadt Bühnen. 8^o, 544 S. Wien [1925], A. Schroll & Co. 12.50 Rm.

Bodenhausen-Sartory, Léonie v. Die Erziehung der Stimme zur Veredelung der Sprache, zur Beseitigung von Sprachfehlern, sowie zur Verhütung u. Heilung von Halsleiden. 2. Aufl. 8^o, 83 S. Cassel 1925, B. v. Bodenhausen. 2 Rm.

Buckley, Robert J. Sir Edward Elgar. (Living Masters of Music. Ed. by Rosa Newmarch.) 8^o, 107 S. London 1925, J. Lane. 3/6.

Bulthaupt, Heinrich. Dramaturgie der Oper. 3., unveränd. Aufl. Bd. 1. 2. 8^o, VII u. 403; III, 347, 140 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 12 Rm.

Cahn, Hans. Lehrbuch der Sprechtechnik für Pädagogen . . . Schauspieler und Sänger . . . 5. Aufl. 8^o, V, 101 S. Dessau [1925], M. Salzmann. 1.80 Rm.

Calvocoressi, M.:D. Musical Taste and How to form it. 8^o, 98 S. London 1925, Oxford Univ. Press. 2/6.

Carse, Adam. The History of Orchestration. 8^o, 362 S. The International Library of Music. London 1925, Regan Paul. 12/6.

Cherbuliez, Antoine Elisée. Peter Cornelius. (Neujahrblatt d. Allg. Musikgesellschaft i. Zürich. 113.) 4^o, 44 S. Zürich [1925], Drell Füßli. 2.80 Fr.

Daninger, Josef G. Anton Bruckner. (Deutsche Hausbücherei, hrsg. v. der Volksbildungsstelle d. Bundesministeriums f. Unterricht. Bd. 148.) kl. 8^o, 100 S. Wien 1924, Österr. Schulbuchverlag. 28500 öst. Kr.

Das vorliegende Werkchen bietet eine populäre Einführung in die Kenntnis des Lebens und Schaffens des oberösterreichischen Meisters. Natürlich kann man bei dem knappen Umfang des Büchleins (einschl. der Bilder- und Faksimilebeilagen, sowie des Literaturverzeichnisses 100 Seiten) und bei der dem Zwecke der Ausgabe zugrundeliegenden, ausdrücklich ausgesprochenen populären Tendenz desselben billigerweise nicht verlangen, daß in ihm irgendwie auf tiefere musikhistorische, ästhetische und psychologische Probleme eingegangen werde. Und in diesem Sinne mag denn bereitwillig anerkannt werden, daß die Seiten 9—54 dem Laien ein für die notwendigsten, mithin bescheidene Ansprüche auf Kenntnis des biographischen Tatsachenmaterials aus-

reichendes Bild des Meisters, seines Lebens und Wirkens, zu bieten genügen. Weniger kann dies bezüglich der auf S. 65 beginnenden und bis zum Schlusse des Büchleins reichenden Ausführungen des Autors über Bruckners Werke zugestanden werden. Was der Autor hier in acht Abschnitten: 1. Die Symphonie, 2. Bruckners Versuche auf dem Gebiet der Klavierkomposition, 3. Bruckner und die Programmmusik, 4. Instrumentierung, 5. Generalpause, 6. Harmonik, 7. Kontrapunkt und 8. Rhythmus ausführt, ist derart allgemein, die elementarsten Grundbegriffe der musikalischen Formenlehre und Ausdrucksmittel behandelnd, daß das spezifisch für Bruckners Eigenart Charakteristische, Individuelle gegenüber dem Gemeinsamen, Allgemeinen verschwindend wenig hervortritt, und der Leser, der nicht schon selbst ein Bild der spezifischen und wesentlichen Eigenart der Brucknerschen Musik mitbringt, wohl kaum ein solches aus den Ausführungen des Autors gewinnen dürfte. Zur Entschuldigung muß freilich darauf hingewiesen werden, daß es eben wirklich sehr schwer ist, auf einem so beschränkten Raum (40 S. kl. 8° umfaßt diese zweite Partie des Werkchens!) ein prägnantes, scharf umrissenes und erschöpfendes Bild der Eigenart eines Künstlers zu zeichnen. Und schließlich kommt es jenen Kreisen von Laien und Musikfreunden, für die das Büchlein geschrieben ist, ja hauptsächlich auf das Biographische an, und dem ist ja in der ersten Hälfte des Werkchens Rechnung getragen. Die Ausstattung des Büchleins ist — bei dessen spottbilligem Preis — eine überaus schmucke und reichliche: zahlreiche Abbildungen, Schattenbilder, Fassimiles, Notenbeispiele u. dgl. schmücken den Text, der durch ein Verzeichnis der Werke Bruckners (leider ohne Angabe ihrer Entstehungsdaten und ohne Berücksichtigung der chronologischen Reihenfolge) abgeschlossen wird. Und so möge denn das Werkchen schon deshalb Eingang bei den weitesten Kreisen finden, um in ihnen eine wenigstens elementare Kenntnis des Lebens und der Werke der reinen, naiven und idealerfüllten Künstlergestalt zu verbreiten, deren Schilderung es gewidmet ist!

Robert Lach.

Daube, Otto. Siegfried Wagner und sein Werk. Ein Handbuch. kl. 8°, 135 S. Bayreuth 1925, E. Siegel.

Dreizehntes Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Essen, 11.—13. Juli 1925. Programmheft mit Einführung v. Alfred Heuß. 8°, 40 S. [Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel.]

Du Moulin L'Écart, Richard Graf. Wahnsfried. kl. 8°, VII, 87 S. Leipzig 1925, Ristner-Siegel. 5.50 Nm.

Etner, Robert. Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon . . . Bd. 5. (Neudruck.) Leipzig [1925], Breitkopf & Härtel. 12 Nm.

Farmer, H. G. Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century. 8°. London 1925, H. Reeves. 2/6.

Seuerlein, Ludwig. Wie ich zum Armin'schen Stauprinzip kam. Ein Schriftchen über Stimmbildung f. Suchende, mit Beisp. v. Erfolgen aus d. Praxis. 3. Aufl. kl. 8°, 16 S. Stuttgart 1925, Mimir-Verlag. —.45 Nm.

Slood, William H. Grattan. Early Tudor Composers. Biograph. sketches of 32 musicians and composers of the period 1485—1555. (Oxford musical essays). 8°. London 1925, Milford. 6 sh.

Sorns, José. Historia de la música. T. 1. 8°. Madrid 1925, Imp. clasica española. 11 Pes.

Gatscher, Emanuel. Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung. gr. 8°, 260 S. Stuttgart 1925, Engelhorn's Nachf. 12 Nm.

Gauche, Edouard. Dans le Souvenir de Frédéric Chopin. 8°. Paris 1925, Mercure de France. 15 Fr.

Genest, Emile. L'Opéra-Comique connu et inconnu, son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours. Préface d'Albert Carré. 8°. Paris 1925, Fischbacher.

Goldschmidt, Viktor. Materialien zur Musiklehre. Heft 5 (S. 481—560). Heidelberger Akten d. von Portheim-Stiftung, 14. 4°. Heidelberg 1925, Carl Winter. 4 Nm.

- Graffi, E.** La dialettica dell' amore (Il dolore del „Tristano“.) 8°, 42 S. Rom 1915, Tip. Rassegna Nazionale.
- Grew, Sydney.** Makers of Music. The Story of Singers and Instrumentalists. 8°, 365 S. London 1925, G. T. Foulis. 6 sh.
- Grew, Sydney.** Masters of Music. 8°. London 1925, Foulis & Co. 10/6.
- Günther, Siegfried.** Kunst und Weltanschauung. kl. 8°, 19 S. Berlin 1925, Deutscher Arbeiter-Sängerbund (Alex Kaiser).
- Haffe, Karl. J. S. Bach.** (Welhagen & Klafings Volksbücher. 2. 157/158.) gr. 8°, 179 S. Bielefeld 1925, Welhagen & Klafing. 5 Nm.
- Hauk, Minnie** (Baroness de Wartegg). Memories of a singer. 8°. London 1925, A. M. Philpot. 15 sh.
- Heindel, Max.** Die Esoterik in Wagners „Tannhäuser“. Übers. v. Arminius. Neue Aufl. 8°, 35 S. Leipzig [1925], Theosoph. Verlagshaus. 1 Nm.
- Herwegh, Marcel.** Le Pupitre du Violiniste musicien. 8°, 22 S. Paris 1925, Hachette.
- Holbrooke, J.** Contemporary British Composers. With Portraits and Facsimiles of Musical Examples. 8°, 336 S. London 1925, E. Palmer. 15 sh.
- Holt, Roland.** A List of Music for Plays and Pageants. 8°. London 1925, Appleton. 3/6.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.** Hrsg. v. Rudolf Schwarz. Jahrg. 31. 1924. 4°, 104 S., mit 8 S. Musikbeil. Leipzig 1925, E. F. Peters. 5 Nm.
- Jepesen, Knud.** Der Palestrinastil u. die Dissonanz. gr. 8°, XVIII, 270 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 8 Nm.
- Jude, W. S.** Music and the Higher Life. A Collection of Description and Choral Hymns, Solos and Choruses. 8°, 257 S. London 1925, Reid Bros. 3/6.
- Kastner, Emerich.** Bibliotheca Beethoveniana. Versuch ein. Beethoven-Bibliographie. 2. Aufl. mit Erg. u. Forts. v. Theodor Frimmel. 4°, VI, 84 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Nm.
- Katalog der Musikabteilung der öffentlichen Bibliothek der Universität Basel und der in ihr enthaltenen Schweizerischen Musikbibliothek.** Vorwort v. Gustav Winz. Bd. 1. Musikalische Kompositionen. 4°, XI, 141 S. Basel 1925, Universitätsbibl.
- Kirsch, Ernst.** Zur Musikpflege an der Universität Frankfurt a. D. (16.—18. Jahrh.). S.-A. aus „Volk und Heimat“, Breslau 1924. 2°, 8 S. Berlin, Komm.-Verl. L. Liepmannssohn.
- Koch, Markus.** Kurzgefaßte Einführung in das Elysche Tonwort u. seine unterrichtl. Verwendung. gr. 8°, IV, 36 S. Würzburg [1925], Univ.-druckerei H. Stürz. 1 Nm.
- Kunst, J. en C. J. A. Kunst — van Wely.** Studiën over Javaansche en andere Indonésische muziek. Deel I: De toonkunst van Bali. 8°. Leiden 1925, G. Kolff & Co. 5 fl. 90 c.
- Krause, Emil.** 414 Aufgaben z. Studium d. Harmonielehre u. Affordlichen Analyse. op. 43. 12. Aufl. 4°, 104 S. Hamburg 1925, E. Boysen. 4.50 Nm.
- Krohn, Ernst E.** A Century of Missouri Music. 8°, IV, 134 S. Saint Louis 1924, Privatdruck in 200 Exempl. 6.75 \$.
- Krohn, Ernst E.** The Development of the Symphony Orchestra in St. Louis. An Historical Sketch. 8°, 13 S. St. Louis [1925], Selbstverlag. 25 Cents.
- [**L. de la Laurencie.**] Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. 2^e partie; Technique, Esthétique, Pédagogie. Tendances de la musique, Technique générale. gr. 8°. Paris 1925, Delagrave.
- Leur, Jrmgard.** Christian Gottlob Neefe (1748—1798). Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts f. musikwissenschaftl. Forschung zu Bückeburg. Bd. 2. 4°, VI, 208 S. Leipzig 1925, Ristner-Siegel. 8 Nm.

- Ley, Stephan. Beethovens Leben in authentischen Bildern und Terten. gr. 8^o, XV S., 150 Doppelf. Berlin 1925, Bruno Cassirer. 18 Nm.
- Liebich, Franz. Claude-Achille Debussy. (Living Masters of Music. Ed. by Rosa Newmarch.) Reprint. 8^o, 107 S. London 1925, J. Lane. 3/6.
- Lorenz, Alfred. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. 1. Bd. Der musikalische Aufbau d. Bühnenweihfestspiels: Der Ring des Nibelungen. gr. 8^o, X u. 320 S. Berlin 1924, Max Hesses Verlag.

Nachdem Wagner lange allein unter dem Gesichtspunkte dramatischen Schaffens gesehen wurde, mehren sich jetzt die Stimmen derer, die sein Schaffen im Musikalischen fundieren, die seine größte Stärke in seiner musikalischen Urkraft erblicken, die als Zentrum seine tiefe Musikalität ansprechen; eine Musikalität, die alles durchtränkt. Es ist darum bezeichnend, daß gerade jetzt ein Buch wie das oben genannte erscheint, jetzt, wo diese neue Wagnerauffassung sich mächtig durchsetzt, wo der Schrei nach der Musikoper wieder ertönt (Hermann Abert sprach auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel in dem Sinne). Hier wird ein vom bisherigen abweichender Standpunkt dem Wagnerschen Werk gegenüber eingenommen, obwohl damit natürlich das ästhetische Problem der dramatischen Musik ebensowenig endgültig gelöst zu werden vermag, wie von der früheren, gegenseitigen Einstellung aus. Das ist wohl vorläufig auch nicht des Verfassers Ziel. Sieht er doch zur endgültigen Lösung, oder besser, zur bedeutsamen Klärung der Frage, zur Ergründung auch der musikalischen Qualitäten des Wagnerschen Werkes noch eine weitere Reihe eingehender Studien tiefergründiger Art vor (S. 290 ff.; s. auch seine Arbeit über das Tristan-Vorspiel, *ßM V*, 546 ff.). Daß er das entscheidende Stück Weges zu einer neuen Erkenntnis des Wagnerschen Schaffens zurückgelegt hat, darüber läßt das Buch keinerlei Zweifel. Neben tiefer und gründlicher Kenntnis des Objektes hat es als Quelle ein langes und lebendiges Umgehen mit dem Werke im künstlerischen Nachschaffen. Diese zweite Quelle bestimmt ausschlaggebend den Charakter der ganzen Darlegung. Sie bringt nirgends ein absolut abstraktes, rein gedanklich formales Analysieren (warum der Verfasser sich von Anfang an so leidenschaftlich gegen den Vorwurf der formalästhetischen Einstellung verwahrt, ist unerfindlich, s. S. 6), sondern mehr ein Gliedern, Form-fassen-wollen immer zuerst mit formalistischen Mitteln, doch weit über dieses hinauswachsend und schon vor dem Bewußtwerden verankert im lebendigen Erfühlen. Bei dieser Analyse, die auf tiefliegende Entsprechungen hinzielt und oft starke Substitutionen vornimmt, muß der Verfasser denn auch soviel Einschränkungen vornehmen, daß oft die formalen Gleichheiten — also die äußere Form — kaum noch als bindend anzuerkennen sind. Hier wächst im Grunde genommen, ein neuer Formbegriff (s. beispielsweise die Analysen auf den S. 130 u. 139) der der „psychologischen“ Form. Es zeigt sich, daß das Wesen der dramatischen Formen doch eben ein ganz anderes ist. Wohl ist es im Grunde auch das der einfachen musikalisch-psychologischen Abläufe, die aber doch durch textliche, vorgangliche und andere Rücksichten eben soweit „aufgelockert“ sind, daß Begriffe wie „Strophe, Reprise“ u. a. m. sehr „cum grano salis“ zu nehmen sind, daß die musikalischen Formentsprechungen wohl im gleichen Maße wie anderswo da sind, daß ihr äußeres Wesen aber verändert ist, daß es sich um vielmehr in die Tiefe wirkende Formentsprechungen, als um die sonst gewohnten, an der Oberfläche haftenden, handelt. Das betont denn L. auch genugsam bei der Erörterung der großen Formen, wenn er sagt: „Es tritt hier also für die Melodik das Prinzip der Stellvertretung in Wirksamkeit, ein Prinzip, das in der Harmonik längst anerkannt ist und mittels dessen man tiefe Einblicke in die dominantischen und subdominantischen Funktionen der Harmonien gefunden hat. So, wie diese durch Stellvertretung anderer Dreiklänge variiert werden können, so können auch die melodischen Teile eines Musikstücks durch andere, stellvertretende, ersetzt werden, ohne daß dadurch die Entsprechung aufgehört oder die Form gestört würde. Diese „freie Symmetrie“ kann sich bis zur „Gegensatz-Symmetrie“ steigern (123). Überall dringt diese Variabilität denn auch stark durch, mag sie in Einschlebung von formfreien Singstimmen-Absätzen erscheinen (93), mag sie sich darin äußern, daß der musikalisch-formale Vorgang schon beendet ist, ehe der szenische seinen Abschluß erreicht hat (110; Beisp. 76), mag eine Entwicklung durch eine Pause unterbrochen sein (89; ist der Ablauf hier nicht 2 + 2, 2 + 2, 4 + 4; 4 + (2) 4?), mag Lockerung und Variation noch so frei werden (231 ff.).

Gelingt es, noch tiefer in dieses gänzlich anders geartete und doch eben gewohnt musikalisch-geformte Wesen solcher psychologisch-dramatischen Formen einzudringen, gelingt es vor allem, das Subjektive des Analysierens noch stärker auszuschalten (Der Verf. sagt selbst an einer Stelle: „Das ist natürlich ein Fall, wo die Wissenschaftlichkeit der Untersuchung in subjektive Phantasien übergehen kann“ 123), auch die Arten der bisher ungewohnten Entsprechungen, deren Inbeziehungsetzen hier nur auf der Basis gleichen Erfühlens ruht, systematisch festzulegen, dann ist wieder ein großer Schritt auf dem Wege zur Erkenntnis des Wesens dramatischer Musik getan. Die Analyse hängt bei L. vorwiegend im tonalen Empfinden, und damit ist schon der Angelpunkt der Untersuchungsmethode gegeben. Die Tonalitätskurven auf S. 58 erscheinen mir aber doch strittig. Es müßte in der Tabelle das Moll dem Dur konträr angeordnet, nicht ihm beigeordnet sein, entsprechend seinen melodisch-harmonisch konträren Energien. Dann ergäbe sich auch ein wesentlich drastischeres Bild. Der tonale Gegensatz *Wotan-Alberich* z. B., von dem L. selbst spricht (25, Anm. 1) träte in Erscheinung. Einen Fehler in der Taktzahl enthält die Analyse des *Walküre-Vorspiels* (98/9): die Wiederholung des ersten 16-taktigen Satzchens wird auf 20 Takte gebracht. Biegt man dann von den ersten 8 Takten des Kurvenhöhepunktes die beiden letzten, schon nachlassenden um, so rollt das Vorspiel in einer viel höheren Symmetrie ab, als L. angibt: 42 + 18, 19 + 42. Das Buch bringt zum Schluß eine polemische Behandlung der auf das Formproblem bezüglichen Literatur. Brauchbare Register, Tabellen, Übersichten sind ihm beigegeben. Die ganze äußere Anlage macht das Werk zu einem vorzüglichen musikwissenschaftlichen Instrument. (Eine Kleinigkeit: der Schlußtakt der *Götterdämmerung* ist 1580, nicht 1562, Anh. S. 320.) Man kann den in Aussicht gestellten Fortsetzungen des Werkes, die den im Anfang beschrittenen Weg weiter verfolgen sollen, gespannt entgegen sehen.

Siegfried Günther.

- Ludwig, Franz. Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikal. Epätromantik. 8^o, IV, 138 S. Bielefeld u. Leipzig 1925, Velhagen & Klasing. 4.50 Nm.
- Lütjge, Kurt. Der Weg zur neuen Musik. Ein Fragment. 8^o, 64 S. Braunschweig 1925, W. Piepensneider. 2.50 Nm.
- Lyle, Watson. Singing Made Easy. fl. 8^o, 90 S, London 1925, W. Foulsham. 1 sh.
- Maitland, J. A. Fuller. The Keyboard Suites of J. S. Bach. (The Musical Pilgrim. Ed. by Dr A. Somervell.) fl. 8^o. Oxford Univ. Press 1925. 1/6.
- Maitland, J. A. Fuller. The „48“ Bachs Wohltemperiertes Clavier. Book I & II. (The Musical Pilgrim. Ed. by Dr A. Somervell.) fl. 8^o. Oxford Univ. Press. je 1/6.
- Maurras, Charles. La musique intérieure. (Les cahiers verts.) 8^o. Paris 1925, B. Grasset. 9 Fr.
- Melzig, Leo. The Opera Goers' Complete Guide. Comprising 268 opera plots . . . (Dent's International Library of Books on Music. Edit. by Dr A. Eaglefield-Hull.) 8^o, 586 S. London 1925, Dent. 7/6.
- Merbach, Paul Alfred. Richard Wagner. 4^o, 91 S. Berlin [1925], Gesellschaft zur Verbreitung klass. Kunst. 7.50 Nm.
- Mersmann, Hans. Mozart. (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen, Heft 4.) gr. 8^o, 62 S. Berlin [1925], J. Bard. 3.50 Nm.
- Milne, A. Forbes. Beethoven. I. — The Pianoforte Sonatas. (The Musical Pilgrim. Ed. by Dr A. Somervell.) fl. 8^o. Oxford Univ. Press, 1925. 1/6.
- Moser, H. J. Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden. II, 2. Stuttgart u. Berlin [1924], J. G. Cotta'sche Buchhandlg. Nachf.

So gern ich sonst bereit bin, über wichtige musikhistorische Einzelfragen in Meinungs-
tausch zu treten, muß ich es doch ablehnen, mich durch Mosers Entgegnung auf meine Bespre-
chung der ersten Bände seiner Deutschen Musikgeschichte (ZfM VII, S. 240 u. 356) von den
Kernproblemen, um die es mir ja vor allem zu tun war, abdrängen zu lassen. Ich habe umso
weniger Veranlassung dazu, als der Vorwurf absichtlicher Irreführung und böswilliger Entfrem-
dung, den Moser mir machen zu dürfen glaubt, mich nicht trifft. Jeder Leser dieser Zeitschrift
wird in der Lage gewesen sein, durch Heranziehung des leicht erreichbaren Moserschen Werkes

meine Zitate nachzuprüfen, wie er nunmehr auch durch Nebeneinanderlegung von Besprechung und Entgegnung feststellen kann, inwieweit jeder von uns beiden den andern verstanden hat¹. So werde unter den vielen in der Entgegnung obenhin berührten Problemen kurz nur noch einmal auf solche zurückgegriffen, die tiefer hinabführen und deren Verfolgung Beiträge liefert zur Erkenntnis des abgeschlossen vorliegenden Moserschen Werkes.

Um seine Behauptung von der Dreisäßigkeit der Brandenburgischen Konzerte zu stützen, beruft sich Moser auf Spitta. Dieser hat anlässlich der Besprechung der Brandenburgischen Konzerte die Theorie einer „idealmusikalischen Konzertform“ entwickelt — „Der Raum von drei Sätzen aber reicht für die Kräfte, welche sich im Concert entfalten sollen, nach allen Seiten hin aus: für den ernst fesselnden Kampf zwischen dem kühngewandten Solo und dem machtvoll aufgerichteten Tutti, für die breite, von geistreichen Ornamenten umwobene Kantilene, für die fröhlich triumphierende und alles mit sich fortreisende Bravour. Deshalb ist auch die Dreiteiligkeit des Instrumentalconcerts bis auf den heutigen Tag allgemeiner Grundsatz geblieben“ — und erklärt im Vertrauen darauf die vierte Satzgruppe des ersten Konzerts für „der Idee seiner Form widersprechend“ und für eine „Konzession Bachs an den Zeitgeschmack“. Natürlich nennt auch er das vier- oder fünfsäßige Werk niemals schlechtweg dreisäßig. Für das dritte, in der Faktur stark abweichende Konzert, auf das ja seine Schilderung des „ideal Konzertmäßigen“ nicht zutrifft, stellt er sogar ausdrücklich das Fehlen des Mittelsatzes fest. Bedarf es wirklich einer Auseinandersetzung darüber, daß hier die beiden ausweichenden Akkorde, die dem ersten Allegro angehängt worden sind, damit der energische Ganzschluß für den unmittelbar folgenden Teil wieder geöffnet werde, keinen „Satz“ vorkellen? Die bloß überleitende Funktion solcher barocker Allerweltswendungen wird doch durch die gesamte Konzertliteratur der Zeit belegt; nur in diesem Sinn können die von den Solisten zu den Einzelakkorden improvisierten Figuren verstanden werden, die sich wahrlich deutlich genug unterschieden haben mögen von wirklichen durchgeformten Bachschen Mittelsätzen. So ist denn auch niemand je auf den Gedanken gekommen, etwa in den Händelschen Concerti grossi die fließenden Übergänge als selbständige Sätze zählen zu wollen, und es erscheint geradezu grotesk, daß Bach in diesem Konzert — das m. E. einen ausgeführten Mittelteil garnicht verträgt — den Solisten überlassen haben sollte, ausgerechnet den langsamen Satz, in dem er sich sonst am eindringlichsten auszusprechen pflegt, über zwei Akkorde hinzuzuphantazieren. Wichtiger als die Verteidigung solcher Thesen dürfte darum für die historische Erkenntnis der Bachschen Musik wohl sein, einzusehen, daß die „Idee“ der (tiefeingekerbten) klassischen Form, durch die Spitta und seine Zeit gebunden waren, bei Bach nicht verwirklicht ist und daß dessen „zur höchsten musikalischen Freiheit entwickelter concerthafter Formgedanke“ (Spitta) nicht nur in der variierenden Besetzung, nicht nur in den verschiedenen Arten des Konzertierens, sondern auch in der wechselnden Großform der Konzerte zum Ausdruck kommt. Mit anderen Worten: wichtig ist gerade, daß die Brandenburgischen Konzerte nicht alle dreisäßig sind.

Um seine vierhebige Lesung der gesamten deutschen, in Choralnotation überlieferten mittelalterlichen Monodie zu rechtfertigen, nimmt Moser scharfe Gegensätze zwischen den metrischen Formen der Texte und der Melodien an. Rhythmisierungen, die für die Texte allein widersinnig und unmöglich wären, sollen richtig und notwendig werden, sobald die Musik hinzutritt. Ja, Moser stellt die verschiedenen Arten, wie die gewiß nicht vierhebige Zeile des zweiten Merseburger Zauberspruches in ein vierhebiges musikalisches Metrum eingepannt werden könne, zu einem Schema zusammen. Das alles ist freie Konstruktion. Was nämlich in Frage steht, die Vierhebigkeit der musikalischen Metra, bildet zugleich die willkürlich angenommene Voraussetzung für das ganze Verfahren. Anders würde Schubert die Zeile komponieren, anders Hugo Wolf; da uns aber die stilistischen Grundsätze dieser beiden Meister immerhin einigermaßen geläufig sind, könnten wir mit einer gewissen Rücksicht, das Nichtigste zu treffen, ihnen diese oder jene Auffassungsmöglichkeit a priori zuweisen. Für das Mittelalter fehlen uns solche Kenntnisse fast völlig. Läßen wir nicht gut daran, sie uns zu erwerben, um dann in Übereinstimmung mit den stilistischen Grundlagen der verschiedenen Zeiten und Persönlichkeiten unsere Schlüsse zu wagen? Bloß vom „Musikantischen“ her, ohne Berücksichtigung der stets wechselnden geistigen Vorbedingungen, werden sie

¹ Insbesondere irrt Moser, wenn er meint, ich rede irgendwie einer „bewußten Umstellung des ästhetischen Gefühls“ vor historischen Kunstwerken das Wort. Die Stelle ist aus seinem Buch zitiert; ich lehne sie durchaus ab.

uns nie glücken. So scheinen mir barocke Zerrungen, wie Moser sie für das Walthersche Spruchbruchstück herausrechnet, schlechterdings nicht in das historische Bild des großen Dichterkomponisten zu passen, und inzwischen hat in dieser Zeitschrift auch E. Jammers die Mosersche Willkür scharf zurückgewiesen. Von den drei Zeilen Walthers

Wie solte ich den geminnen der mir übele tuot?

Mir muoz der iemer lieber sin der mir ist guot.

Vergib mir anders mine schulde ich wil noch haben den muot

müssen die ersten beiden geschlossene Reihen bleiben. Bricht man sie auseinander, so werden die relativischen Beziehungen, die sowohl für den logischen Sinn, wie für die Sprachmelodie in beiden Zeilen von großer Bedeutung sind (Den — der; der — der), viel zu sehr abgeschwächt, und musikalisch ergibt sich die von mir gerügte barock-himmelnde Wendung à la Dedekind! Daher sehe ich keine Möglichkeit — bei aller Freiheit im Kleinen — hier von der Sechshebigkeit im Großen abzugehen, die textlich wie musikalisch übereinstimmend verlangt wird. Erst in der letzten Zeile decken sich die beiden Metra nicht völlig, und zwar dort, wo sich musikalische Eigenwilligkeiten immer zuerst einstellen, am Schluß. Ich gebe hier die Fassung mit Mosers Taktstrichen, die ich sonst vermeiden würde:

ver = gib mir an = ders mi = ne schulde ich wil noch ha = ben den muot.

Man sieht, der letzte Volltakt hat, je nachdem man das Melisma auf „ha“ schneller oder langsamer nimmt, 5 oder 6 Viertel, jedenfalls nicht 4. Die im Textmetrum tonlose Silbe „ben“ bekommt in der musikalischen Fassung einen eigenen verweilenden Ton (vgl. das Faksimile *SMG* XII, 500). Moser läßt diesen Ton (x), der ihm alles umwerfen würde, einfach weg und legt den Text anders unter (vgl. auch seine Ausführungen über „Urkundensälschungen“ S. 360. Molitor überträgt durchaus korrekt). Augenscheinlich liegt eine Schlußdehnung vor und es bleibt auch hier das Verhältnis von Text- und Musikmetrum ein ganz einfaches. Überhaupt ist ja nicht einzusehen, wie in einer Zeit, in welcher Text und Melodie so eng miteinander verbunden waren, daß man auf die Fixierung des musikalischen Rhythmus' verzichten konnte, solche starken Abweichungen von Sprech- und Singform, wie Moser sie errechnet, geläufig gewesen sein sollen. Vielmehr scheint es mir für manche deutsche Weisen charakteristisch zu sein (vgl. Ambros, *Gesch. d. Musik* II u. Jammers a. a. O.), daß sie sich — im Gegensatz zu den starren französischen — der Sprechform nahezu anschmiegen und bei Textwechsel, den neuen Verhältnissen entsprechend, eine abweichende Form annehmen können, ohne dabei ihre musikalisch-sinnvolle Gestalt zu verlieren. Eingehende Untersuchungen der Eigenformen der Texte (nicht nur ihrer Metrik) und der notwendigen Abweichungen, welche durch die fixierte Tonhöhenlinie der Melodien erzwungen werden, dürfte erst zu einigermaßen sicheren Ergebnissen führen. Zweifellos wird sich dabei herausstellen, daß auch die Deutschen im Mittelalter zu verschiedenen Zeiten verschiedene Prinzipien gelten ließen und verschiedene rhythmische Anlagen bevorzugten, in Übereinstimmung jeweils mit den geistigen Grundlagen der Zeit.

Aber — die Vierhebigkeit der Zeile ist doch „das Urphänomen der germanischen Rhythmik“! Dafür bringt Moser gleich das Zeugnis des Rigveda (bei Moser weiblich = die R.!) und „sämtlicher moderner Germanisten“ bei. Von diesen ermächtigen mich die beiden führenden Metriker, Eduard Sievers und Franz Saran, die Moser ausdrücklich als Kronzeugen für seine Meinung namhaft macht, an dieser Stelle mitzuteilen, daß sie die Ansicht Mosers in keiner Weise teilen und daß sie es durchaus ablehnen, die Vierhebigkeit der Zeile als Urphänomen der germanischen Metrik zu betrachten. Saran hat gar einmal mit Nachdruck ausgesprochen, daß es ihm abwegig erscheine, auf dem allgemeinsten orchestrischen Grundschema irgendwelche völkische Rhythmik aufzubauen. Dieser Meinung bin auch ich. Aus der gewiß richtigen Grundbeobachtung, dem Deutschen gehe im allgemeinen die Vorliebe für „gepefferte Rhythmen“ ab, folgt wahrlich nicht, daß die

Vierhebigkeit germanisches Urphänomen sei. Es fehlen hier bei der Wendung aus dem Negativen ins Positive verschiedene logische Zwischenglieder, die ich bei Moser nicht finde und die sich wohl überhaupt nicht werden nachweisen lassen. Den Grundfehler, der hier vorliegt, verschuldet eine heute sehr verbreitete positivistische Anschauung, die stets darauf bedacht ist, geistige Gehalte, z. B. die Nationalcharaktere, mit äußeren Formen fest zu verknüpfen. Zugegeben, daß eine gewisse Vorliebe für geschlossene Symmetrien den Deutschen — zu Zeiten stärker, zu Zeiten schwächer — zur Verwendung vierhebiger Metren geführt hat, was ist darum an diesen Metren „deutsch“, „germanisch“, „gotisch“? Hat der Italiener sie nicht aus ähnlichem Streben in der gleichen Weise verwandt? Oder: Wenn sich der Deutsche mit seiner Vorliebe für feierlichen Vollklang gern die — wohl nicht von ihm entdeckte — Möglichkeit, Verschmelzungsklänge mit dem 5. Oberton zu bilden, zu eigen gemacht und sich dann lange zur Durtonalität bekannt hat, ist darum die Durtonleiter — man denke wiederum an Italien — deutsches oder auch nur „nordeuropäisches“ Urphänomen? Mir scheint, der Geist läßt sich so leicht nicht einfangen. Formen, rhythmische oder klangliche, enthalten ihn generell nie. Versucht man, ihn in sie einzusperren, so entweicht er, und man hält das leere Gefäß in der Hand. Von dieser Art sind Mosers nationale Urphänomene.

Trotzdem werden sie — im letzten Teile des Werkes mehr noch als in den beiden ersten — als positive Kriterien für das Deutschtum in der Musik verwandt. Deutsch, Germanisch, Nordgermanisch, Gotisch¹ sind dabei wieder in keiner Weise voneinander abgegrenzt. In einer gedrängten historischen Übersicht über die Beziehungen von deutscher und ausländischer Musik, die der Verfasser im Schlusskapitel des Bandes gibt, stellt er zwar stets die Tatsache der „Eindeutschung“ fremder Einfuhr fest, beschreibt auch kurz die neu entstehenden Formen, aber dringt nirgends vor zu begrifflicher Klarheit über die nationalen Kräfte, die hier überall am Werk waren. Sein Blick bleibt gerichtet auf die „Urphänomene“, hier besonders auf den „Durcharakter des eigenen nordischen Tonsystems“, der „bei Neithart, Bizlav usw. gegenüber den Skalen des Südens stark emporstiegt“. Wiewohl nun dieser Durcharakter an sich schon durchaus zweifelhaft ist (vgl. Jammer a. a. D.) und obgleich höchstwahrscheinlich französische Lieder und italienische Laudi schon früher die gemeinte derartig aussehende Melodik gehabt haben, erhebt Moser doch die Durtonleiter und das Dur-moll-System für „uns Nordeuropäer“ zur „rassischen Ureigentümlichkeit unseres Musikdenkens“ — und geht mit dieser Waffe ernsthaft vor zum Kampfe gegen die bekannten radikalen Bestrebungen der Moderne, insbesondere gegen die Mahler-Schönberg-Schule. Er faßt das gewiß törichte Schlagwort von der Atonalität wörtlich und beklagt die Verrohung eines „ungefähr auf den Rang des Essens und Verdauens erniedrigten Musikhdrens“. Auch eine neue Tonalität kann es nach Moser für den Deutschen nicht geben. Der ist mit Durmoll geboren und wird damit sterben; jedes Abgehen davon bedeutet „Verleugnung unserer ganzen Kunstvergangenheit“, „Preisgabe unseres innersten Wesens“ und wird vom Verfasser mit Ausschluß aus der „musikalischen Rassengemeinschaft“ geahndet. Es dürfte einleuchten, daß bei der mangelnden Sicherheit der Kriterien auch solche Schlüsse keine Beweisraft haben.

Mit gutem Grunde pflegen die Historiker, die ihre Darstellung bis an die Gegenwart heranzuführen, zu betonen, daß es ihnen noch an dem nötigen Abstand fehle, die Erscheinungen des Gestern und Heute bereits ebenso zu ergründen und zu durchschauen wie die weiter zurückliegenden Gegenstände der Geschichte, und daß daher historische Erkenntnis der Gegenwart noch nicht möglich sei. Moser braucht — völlig zu Recht — solche Bedenken nicht zu fürchten, er darf seine Haltung auch vor der zeitgenössischen Kunst beibehalten und kann die „Nutzanwendung alles bisher Gesagten“ geradezu als das „Eigentlichste“ seines Werkes ansehen. Denn worauf die Geschichtswissenschaft für die Gegenwart verzichten muß, die Begründung, das Durchschauen des Sinnes, die historische Erkenntnis, — das erstrebt er ja auch für die Vergangenheit nicht.

¹ Auch dieser gefährliche Begriff der modernen Kunstschriststellerei, der inzwischen von der Kunstwissenschaft, vor allem dank Dvoraks Bemühungen, bereits wieder abgestoßen wurde, spielt in Mosers Werk eine bedenkliche Rolle. Da steht neben Wagner, der mit der Faustsymphonie zur „Gotik“ „zurückkehrt“, Brahms, „der große Bremser und Nachinnenwender im Zeitalter fortschrittlicher Hochromantik“, der „nordisch-gotische Enaksohn“, neben Cornelius, dem „herzenswarmen, im Kleinen großen Neugotiker“, Neger, der „in grauem Totentanz selbst den Cantus firmus zu gotischer Schmerzjertung vererbt“. — Ein „gotisches“ Zeitalter, aus dem sich solche Wesenszüge herleiten könnten, hat es auch für die Musik nie gegeben. Die eigentliche Gotik des 12. und 13. Jahrhunderts steht der „gotischen Kunst der verkrampften Gebärde“ völlig fern.

Er bewegt sich durch sein „Schaumuseum“ der Jahrhunderte, gruppiert, sammelt mit peinlicher Vollständigkeit Daten und bespricht . . . Auch der letzte Band ist wieder ein umfassender Katalog (leider nicht viel sorgfältiger gearbeitet als die beiden ersten Teile¹), ein praktisches Hand- und Nachschlagebuch, ein vielbandeder Führer, der geführt auf reiche Literaturkenntnis nicht nur zu jedem Werk und zu jedem Meister seiner Sammlung etwas Anregendes zu sagen weiß, sondern auch sämtliche Nebenfragen irgendwie erörtert. Er kümmert sich um alles in der Geschichte, aber nicht um die Geschichte.

Muß man wirklich sagen, daß diese „Geschichte“, die hier dem Verfasser entgegengehalten wird, nicht gleichbedeutend ist mit konstruierender Geschichtsschreibung, mit Einfällen in „vorbedachtes Ideengehäuse“? Und daß es ferner ausgezeichnete, wissenschaftlich überaus wertvolle Handbücher gibt, die auf selbständige historische Erkenntnis verzichten? Keinerlei Bedenken richten sich ja gegen den Verehrer der „schlichten Tatsache“ und den Feind „geistreichelnder Konstruktion“, als den Moser sich in der Entgegnung (S. 366) vorstellt. Mit dem fühle ich mich einig in der Bekämpfung von allem, was die schlichte Tatsache verdunkelt, insbesondere von Schlagwort und leerer Phrase. Die Kritik gilt einzig dem Historiker, der eine Besprechung der 9. Symphonie mit diesem Satz schließt: „Noch nie hatte ein Mensch so flammende Tonschrift geschrieben, in so gotischer Verzerrung rasenden Jubel (Beethoven!) verkündigt, wie jener fieberentrückte, wunderliche Musikus (Beethoven!) im Metternichschen Wien, und damit eine ganze Philosophie in Tönen

¹ Auf den 5 Seiten, die dem „als Dichter und Musikästhetiker so genialen ‚Gespenscher-Hoffmann‘ (!)“ gewidmet sind, finde ich an tatsächlichen Irrtümern: 1. ein falsches Geburtsdatum, 2. steht nicht fest, daß H. in Berlin Schüler Reichards war, 3. ungenaue Datierung der 6 Duettinen (die neuere Literatur hat die richtigen Daten), 4. aus der mangelhaften Ausgabe G. v. Westermans übernommene ungenaue Datierung der Klaviersonaten (Krolls Biographie und die Gesamtausgabe geben sie richtig), 5. falsche Datierung des „Julius Sabinus“ (in der Literatur überall richtig), 6. sind die gemischten Chöre a cappella keine Marienhymnen, 7. befand sich unter den 1807 vorliegenden Kompositionen des Norddeutschen H. ein Klavierquintett, nicht Streichquintett, 8. war der „Canonicus von Mailand“ keine französische Oper, sondern ein komisches Singspiel in einem Akt, 9. ist die Klavierphantasie von 1803 verschollen. Woher mag Moser wissen, daß sie „fabballistisch fesselt“? 10. Auch die „kernigen (!) Backkritiken“, die H. nach Mosers Angabe geliefert haben soll, existieren nur in des Verfassers Phantasie.

Ferner enthält auch der letzte Band wieder eine Menge fragwürdigen stilistischen Gutes, das nicht nur meinem Geschmack (vgl. Entgegnung, S. 357), sondern überhaupt wissenschaftlichem Gebrauch zuwider ist. Ich möchte nicht wieder dem Vorwurf böswilliger Verdächtigung ausgesetzt sein und gebe daher einige Beispiele. Um die dauernde superlativische Hochspannung der Darstellung zu halten, müssen selbst das (bei solch uneigentlicher Verwendung) vulgäre „Fabelhaft“ und der Lidenbüßer „Wunderschön“ häufige Dienste leisten. Es gibt da eine „fabelhaft frühreife Meisterschaft“, eine „fabelhafte Steigerung“, „fabelhafte musikdramatische Spannkraft“, „fabelhaft kühne Klangschilderung“; wir sehen eine „wirklich wundervolle Bogenspannung“, Succo schreibt „wirklich wunderschöne Motetten“ und im Menzi gibt es „eine Menge wunderschöner Konzertierauftritte“. Ähnlich der farblose Gebrauch des Wortes „genial“: ein Duett „verdient unbedingt die Bezeichnung genial“, bei Loewe wird „Genialität erster Ordnung“ konstatiert; übrigens ist derselbe Meister auch als Entdecker neuer Harmonik „eine erste Größe“. Sinnlose Superlative finden sich auf Schritt und Tritt: „körperloftestes Klingen“, „feinnervigste Silbenverschiebungen“, „vollwertigste Kunstwerke“, der „feierlichste Bestand der deutschen Chorvereine“, „eine der übermenschlichsten Leistungen“ Beethovens, der „genialistischste Wurf Spohrs“. Unter dem abstumpfenden Einfluß solcher Diktion spürt man oftmals kaum noch die mannigfachen sachlichen Übertreibungen in den Werkanalysen, wenn es z. B. vom Straußschen Walzer heißt: „der Rhythmus peitscht zu besinnungslosem Selbstvergessen“. Zu den häßlichen Bildern — Schumanns Lieber „wurden meist gleich Voltreffer“, „Niesches ‚Dionysier‘ ist eine ausgesprochen hochromantische Gründung“ — kommen die unvorstellbaren: „zu einer Fanfare von musikalischlicher Bedeutung ausholen“, Wagners „Hochromantik kommt im Grunde auf eine große Verschmelzung der Weber-Marschner-Spohrschen Zeit mit der Orchesterbehandlung eines Berlioz und der francoitalienischen Melodik letzter Studausläufer hinaus“, große Verschmelzung von Welt, Orchesterbehandlung und Melodik! Oder: „die Stärke der Romantiker“ beruhte darin, „das Unausprechliche auf Umwegen doch irgendwie auszudrücken“. Schließlich stehe hier der Satz, mit dem Moser seine Ausführungen über die „musikalische Judenfrage“ abschließt, als Beispiel für viele ähnliche: „Erst wenn der Guts herr und die Industriellengattin, der Fabrikant und die höhere Beamtensfrau wieder gelernt haben, im allgemeinen Dratorienverein oder Kirchenchor der Klein- wie Großstadt mitzusingen, dem Dilettantenorchester und erster Konzertdarbietung tätig beizutreten, die Kinder mit gebiegem Musikunterricht versehen zu lassen, auch die musikalische Berufswahl eines begabten Sohnes nicht immer noch ungefähr als eine Familiensache zu betrachten — dann wird die musikalische Judenfrage von selbst in gesündere Bahnen einlenken und darüber hinaus viel von unserem tonkünstlerischen Kulturjammer zur Heilung kommen“.

gegeben: leidverklärte Freude als der Weisheit letzten Schluß" — Vieles scheint zusammenzuwirken, um uns einen tiefen Blick in geistesgeschichtliche Zusammenhänge tun zu lassen: Ästhetik, Psychologie, Philosophie, Zeitgeschichte — in Wahrheit ist die Vereinigung der Wissenschaften nur dialektischer Art. Man ahnt vielerlei, aber man erkennt nichts.

Deutlich offenbart die vom Verfasser vorgeschlagene Periodisierung der deutschen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts die dürftige gedankliche Fundierung des Buches. Schon die Einteilung im Großen (nach „allbeherrschenden Bekenntnismeistern": „das Zeitalter Beethovens" — „das Zeitalter R. Wagners") beruht nicht auf Erkenntnis und Antithese allgemeiner Grundzüge der beiden Jahrhunderthälften. Was etwa an Hummel und Mendelssohn Beethovenisch, was an Brahms im Gegensatz zum Beethovenischen Wagnerisch sei, sagt uns weder der Verfasser noch wird es uns sonst jemand sagen können. Ebenso liegt den Einzelkapiteln, die „um der schriftstellerischen Abwechslung wie um der Stoffeigenart willen" nach ganz verschiedenen, gar nicht zueinander passenden Beziehungstatsachen geordnet sind, vielfach keinerlei erkennbare tiefere Gemeinsamkeit zugrunde. In wie fern z. B. der „Fortschrittsgedanke", den der Verfasser selbst als ganz unmusikalisches Prinzip kennzeichnet, dennoch das einende Band sein soll für die Musik Liszts und seines Kreises (denn auf die Musik kommt es doch wohl an), ist nicht einzusehen, und wie schlecht sich Wagner und Bruckner, die beiden Meister des „hochromantischen germanischen Neubarock", in dem für sie beide allein reservierten Abteil der deutschen Musikgeschichte miteinander vertragen, zeigt schon der wagemutige Sprung des Verfassers von einem zum anderen. „Über die unabsehbare Auswirkung seines (W.s) gestalterischen, erziehlischen und kunstanschaulichen Erbes nach seinem Tode wird später zu handeln sein. Nur noch einer war ihm zu seiner Zeit — freilich ohne die Mitgift gleich gedankenscharfer Besinnlichkeit und durch andere Stammes- und Standesabkunft bedingt — als urtriebsterker Dionysier in Tönen verwandt: Anton Bruckner. (Absatz) Mehr als nur anekdotisch bezeichnend ist der niebliche Schattenriß Otto Böblers usw." Auch Beethoven und Schubert sind zusammengepackt; die Frühromantiker werden erst nach Schubert behandelt. Die Überleitungspartie beschließt dieser Satz: „W. bezwingt wissend höchste Menschheitsrätsel, aber auch Schuberts einfachste Lieder umwandern als Großtaten schlechthin den Erdball zur Ehre des deutschen Namens".

Auf tiefere historische Problematik stößt der Verfasser bezeichnenderweise erst in der „Gegenwart". Er findet, daß die Organisationen unseres Musiklebens den Ansprüchen der „gewachsenen" Musik der jüngsten Vergangenheit nicht mehr entsprechen, und daß daher Änderungen eintreten müssen, soll zum allgemeinen Wohl das Gleichgewicht wiederhergestellt werden. Wenn man auch seine Meinung, „die aus den Erfahrungen der verflochtenen Jahrhunderte sich ergebenden Lehren werden bei sachgemäßer Anwendung auf die veränderten Gegenstandsverhältnisse eindeutig erkennen lassen, was heute heilsam zu tun" sei, was für das weitere Geschick der deutschen Tonkunst als Gut und was als Böse zu betrachten ist", als charakteristische Hybris eines mehr politisch als historisch eingestellten Geschichtsschreibenden wird ansehen müssen, so darf man doch getrost die Ausführungen über „die Gliederung des deutschen Musiklebens" und die praktischen Anregungen, besonders in der Schulfrage, zum Besten rechnen, was Moser uns zu sagen hat. Allerdings bedürfte es für dieses Kapitel wohl kaum der Rechtfertigung durch die „Geschichte"; es würde allein und auf sich selbst gestellt kaum an Überzeugungskraft einbüßen.

Leider fährt der Verfasser solche Untersuchungen nicht auch sonst durch; sie würden leicht eine sinnvolle Periodisierung ergeben. Denn die gleiche Unausgeglichenheit im Querschnitt, die hier für die Gegenwart beobachtet wurde, kennzeichnet ja überhaupt die deutsche Musikgeschichte seit der Klassik. Nicht nur die Organisationen, auch die geistigen Haltungen der Rezipienten und der kleineren Meister sind überall stark rückständig gegen die Großen. Der Abstand vom Führer zur Gefolgschaft ist weit geworden und nicht das Einende, wie im Barock, sondern das Trennende wird betont. „Zeitstile", die für alle eine gemeinsame Basis bilden könnten, haben keine rechte Bedeutung mehr und es kommt alles an auf die bei den wenigen großen Meistern neu erstehenden Werte, die erst eine Generation später in einen neuen Zeitstil eingehen, dann aber für das nächste Führergeschlecht nicht mehr maßgebend sind. So wird es m. E. auch kaum gelingen, einer musikalischen „Romantik" auf die Spur zu kommen, welche für die ersten vier Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und über die ganze Breite des deutschen oder gar europäischen Musiklebens wirkliche Geltung hätte. Mögen sich die Vogler und Danzi, die Romberg, Schneider und Ge-

nossen mit Romantischem mannigfach auseinandergesetzt haben, Romantiker in dem Sinne der Großen von Louis Ferdinand und C. F. A. Hoffmann bis Schumann waren sie nicht; sie hätten die Problematik des 18. Jahrhunderts, in der sie wurzeln, auch ohne Bekanntschaft mit dem Romantischen ruhig fortspinnen können. Wollte man den Begriff der Romantik so entleeren, daß er auch auf sie zuträfe, so bliebe nichts übrig als leere Form und die satzsaam bekannten Requisiten: Waldesrauschen und Quellenmurmeln. Romantik ist eben kein Zeitstil in dem Sinne des Barock, sie wird während des ersten Menschenalters nur von wenigen erlebt. Moser tut recht daran, den Begriff nur nebenbei mit durchzuführen.

Umgekehrt stellt das „Empire“, das der Verfasser „zwischen Rococo (Mozart?) und Romantik“ in die deutsche Musikgeschichte einführen will, zweifellos einen „Zeitstil“ dar, einen international verbreiteten, modehaften Formkoder für alle, ein bequem zugängliches Material für die kleinen Meister, aber nimmermehr einen Schlüssel zum Verständnis der großen. Es gelingt daher Moser sehr wohl, einen internationalen Virtuosentyp dieser Zeit aufzuweisen; um aber Beethoven, der die Widmung der Eroica zerriß, als das Kaiserreich ausgerufen wurde, zum „wahren großen Vertreter des deutschen Empireerlebnisses“ zu machen, muß er sich in verhängnisvoller Weise selbst widersprechen. Während er für die „Kleinmeister des Empire“ feststellt: „sie folgen äußerlich der neuantiken Anmut und Lockerheit des Empire . . . und ahnen kaum etwas von dem revolutionären Pathos der Schreckensoper . . . und jener düsteren Kühnheit, die in den stolzen Violinkonzertthemen der Biotti, Nodé, Kreuzer anspringt“, bringt er für das „Empireerlebnis“ des „wahren großen Vertreters“ Beethoven nur dessen Vorliebe für soldatische und kriegerische Szenen bei, und der einzige Hinweis auf das Empiremäßige geschieht mit diesen Worten: „Immer spürt man in der finsternen knappen Haltung dieser Musik den Zeitgenossen eines Rouget de l'Isle und der korsischen Kriege“. Was ist nun Empire? Die neuantike Anmut, welche die Kleinmeister haben und die Beethoven nicht hat, oder das revolutionäre Pathos und die finstere Haltung, welche die Kleinmeister nicht haben und die Beethoven wohl hat? Immerhin, klar dürfte bei diesem unklaren Begriff das Eine sein: daß er zur Erkenntnis Beethovens nicht taugt. Denn bei aller Beeinflussung der deutschen Musik durch die Revolutionsoper hat es doch augenscheinlich ein deutsches Empireerlebnis, das in der Abfolge epochaler Geisteshaltungen der deutschen Musikgeschichte einen Platz beanspruchen dürfte, nicht gegeben. Beethovens zwangsläufige Neigung zu Kampf und Bewegung, ebenso wie sein weltbürgerliches Bewußtsein lassen sich in der Geschichte des deutschen Idealismus durchaus verstehen, ohne daß es der Mitwirkung eines „aus der großen Revolution geborenen, westlerischen“ Zeitstiles bedürfte. Der war gewiß da und hat auch bei Beethoven Spuren hinterlassen, aber zum Verständnis der geistigen Persönlichkeit, des Wesentlichen in Beethoven, ist er nicht ausschlaggebend.

Dieses Bild Beethovens in der Geschichte — ebenso wie das unserer anderen großen Meister — sollte uns heilig und unantastbar sein. Es gehört gewiß zu den „schlichten Tatsachen“, die wir verehren müssen und zu deren immer tieferer Ergründung wir sorgsam Erkenntnis auf Erkenntnis sammeln sollten. Nimmer dürfte es daher in einem wissenschaftlichen Werk von Rang zulässig sein, bei Berichten über die künstlerische Eigenart Beethovenscher Werke sich so sehr gehen zu lassen, wie der Verfasser es tut, so sehr die Grundhaltung des Beethovenschen Idealismus, Bändigung durch sittliche Kraft, außer Acht zu lassen. Schon das falsche Zitat „der Gott“ (statt: das moralische Gesetz) „in uns und der gestirnte Himmel über uns“ zeugt von einem im Wesentlichen unzutreffenden Bilde des „fieberentrückten, wunderlichen Musikus“, der „in gotischer Verzerrung rasenden Jubel verkündigt“ und dem der Verfasser u. a. solche Dinge zutraut: „Wie das hämmert mit Zylpenarmen, bremst und zügelt, spornt und jagt gleich stählernem Reiter auf wildem Roß, um nach wildem Überstürzen just auf tonlose Pausen ungeheure Akzente zu schleudern, das unterjocht uns mit Riesengewalt“ (5. Symphonie). Oder: „Bitterer Humor in Beethovens großartigstem Scherzo zwingt auf den Heilungsweg: im tollen Wirbeltanz des Lebens, wo der Paufer als gespenstischer Neckbold, als wilder Klopfsgeist Mephisto allen Zaubersput in grausem Katz- und Mausspiel hochjagt, verkürzt sich ein viertaktiger Grundgedanke zu dreiteiligem Großtakt (ritmo di tre battute) und steigert sich unter Vorantritt grunzender Fagotte — ff Dur! — zu satanischem Lustanz“ (9. Symphonie). Oder: „Das Adur im Divace dieses Werks wirkt wie tolle Wochsprünge eines trunkenen Vorgeigers zum vorgeahnten Madeghymarsch der Unterstimmen“ (Quartett op. 135). — Ich glaube, diese Analysen überbieten auch das Hemmungslöseste, was dazumal von den Beethovenern geleistet worden ist. —

So bestätigt sich mir das Gesamturteil meiner vorigen Besprechung. Nationalcharakteristit und „Geschichte“ halten nicht stand, doch entschädigt der Verfasser auch im letzten Bande seines Werkes beim Rundgang durch die beängstigende Fülle seines „Schaumuseums“ durch mannigfache Gesichtspunkte, durch neuartige Gedankenverbindungen, durch geschickte Auswertung der Literatur und knappe, vielfach treffende Charakteristiken und Zusammenfassungen, durch dankenswerte Hinweise auf wertvolles, in Vergessenheit geratenes Gut, durch kluge Bemerkungen und beherzigenswerte Vorschläge musikalisch-politischer Art. Er wendet den Gegenständen seines Museums die ganze Liebe des Sammlers zu, die ohne historische Perspektive die Dinge selbst zu sehen meint und oftmals vor den „schlichten Tatsachen“ zu stehen wähnt, wo sie von der historischen Wahrheit am weitesten entfernt ist.

Gustav Becking.

Mozart-Jahrbuch, hrsg. von Hermann Abert. 1. Jahrg. 1923, 2. Jahrg. 1924. gr. 8°, 188 bzw. 249 S. München, Drei Masken-Verlag. 5 bzw. 7 Nm.

Wie ein großes, weite Perspektiven gewährendes Portal eröffnet ein Aufsatz seines Herausgebers den ersten Jahrgang. Sein Thema „Über Stand und Aufgaben der heutigen Mozartforschung“ wächst sich, Gedanken aus der Einleitung des eigenen Mozartwerkes aufgreifend, wie von selbst aus zu einer großen Bogen spannenden Einordnung des Salzburger Meisters in den Ablauf der Stilperioden; es verliert diese Weite des Blickes auch nicht bei der Darlegung der Aufgaben der künftigen Mozartforschung. Man ist überrascht, wie viel da noch zu tun ist an Spezialuntersuchungen, Lokalforschung, Bearbeitungsfragen usw. Schon in den kurzen Ausführungen gibt Abert manchen Wink für den Weg vorwärts; die Aufsätze des 2. Jahrganges, teilweise aus seinem Schülerkreis hervorgegangen, schlagen die gewiesenen Pfade ein, ja sie halten sie, wie wir sehen werden, strenger inne als der Meister selbst es getan haben würde.

Nehmen sich die Beiträge des 1. Jahrganges neben der programmatischen Einleitung Aberts alle etwas dürftig aus — wobei an ihren Wert als Bausteine zur Erkenntnis Mozarts kein Zweifel gesetzt werden soll —, so kann man das nicht von denen des 2. Bandes sagen. Wie fünf ansehnliche Quader stehen die verschiedenen Kapitel da. Versucht man, sie bewertend zu ordnen, so ergibt sich die Tatsache, daß der Umfang und Wert ihrer Ertragnisse ziemlich genau im umgekehrten Verhältnis zu ihrer äußeren Ausdehnung steht. Mit einer Ausnahme: der aus einer Leipziger Dissertation hervorgegangenen Arbeit von Herbert Wicenz („Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst mit besonderer Berücksichtigung Mozarts“), der in ungemein konzentrierter Fassung eine Darstellung dieses Themas gibt, wie sie als umfassende „Aufrollung eines Programms, das die Richtlinien in sich tragen möchte“ (S. 188) nicht besser gedacht werden kann. Einzig eine Abgrenzung der sog. „thematischen Durchführung“ in Lied- und Sonatenform als besonders gerichtete Variationsarbeit gegen die eigentliche Variation hätte man noch gewünscht. — Diametral dieser Arbeit gegenüber steht die ebenfalls als Diss. (Wien 1921) entstandene Roland Tenferts über die Duvertüren Mozarts. Zu unbedeutende Spezialanalysen, die über die Hälfte des Raumes einnehmen, und ein starres Verweilen auf dem Standpunkt anderer Wiener Arbeiten (Gal, Fischer, Jaloweh) lassen den Gehalt stark zusammenschrumpfen, im wesentlichen nur auf die zusammenfassenden Seiten des „entwicklungsgeschichtlichen Überblicks“ (152 ff.) und auf die ebenfalls tiefer gehende Untersuchung von Satz und Instrumentation (163). Da: gegen sind die Abschnitte über Melodik und Harmonik dürftig und der über Rhythmik (169) fast ganz unbrauchbar allein durch die konstante Verwechslung von Rhythmik und Metrik. — Wann wird uns in der Musikwissenschaft endlich eine saubere und eindeutige Terminologie gerade dieser elementaren Dinge geschaffen?

Wie weit spezial-analytische Darlegung im Hinblick auf den Selbstzweck und die Erfassung des hinter ihren Ergebnissen stehenden Wesenhaften gehen darf, zeigen die Aufsätze von Friedrich Blume („Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts“) und Rudolf Serber („Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten“). Bl. liefert einen besonders in seinen vorweggenommenen synthetischen Gedanken wertvollen Beitrag zur Erforschung des Stilwechsels von der Altklassik zum Klassizismus, d. h., um sie in ihren adäquaten Form-Niederschlägen zu nennen, von der Zeit der Fuge, Suite, Arie und des Konzerts zu der der „Sonate“, im weitesten Sinne dieses Begriffs. Seinen allgemeinen und speziellen Ausführungen ist — mit einer Ausnahme: der Ablehnung eines einheitlichen Typs der Sonatenform, S. 83 — vorbehaltlos beizustimmen. Nicht so bei den Ergebnissen Serbers. Abgesehen von der reizbaren polemischen Einstellung, die trotz ihrer

Berechtigung im Falle Kurth als Schönheitsfehler zu buchen ist, erscheinen uns die Ausführungen der ersten Seiten (etwa von S. 58–66) an einigen Punkten durchaus anfechtbar. Ein charakteristisches Moment Mozartscher Formgebung, der Halbschluß vor dem 2. Thema der Sonatenform und der auf ihn folgende Sprung von der T- zur D-Region, wird außer acht gelassen; mit der Alterierung jenes leidigen S-Akkordes zu $S_1<$ ist die Tonalität noch nicht „im Augenblick gewechselt“ (S. 59), vielmehr jene eigentümliche Halbschluß-Wirkung hervorgerufen, die auch noch in Beethovens Werken, zumal der ersten Periode, ja bis op. 81a hin anzutreffen ist¹. Damit zusammen möchten wir die Benennung jenes Akkordes als $S_1<$, d. h. seine Ableitung (auch in allen modifizierten Gestalten; vgl. Gerbers Beispiele S. 63, 60 u. a.) von der Subdominante, nicht von der 2. Dominante, wie Gerber postuliert, verfechten. — Doch es ist hier nicht der Ort, auf Einzelfragen einzugehen wie diese und die ebenfalls strittige der Terzverwandtschaft bei Mozart (S. 61 ff.); darüber hinaus bietet ja auch die Arbeit eine Fülle sowohl feiner Beobachtungen wie weitschauender Anregungen. — Noch kritischer muß man sich zu dem Aufsatz Fritz Jödes („Die Thematik der Klavierfonaten Mozarts“) stellen. Leider, — denn eine ungemein feinfühlig analytische Blickrichtung Jödes — die lebhaft an die August Halms erinnert — läßt das bedauern. Der Gefahr aller solchen organisch feinsten Zusammenhängen nachspürenden Analysen: Ergebnisse zu bieten, die von einer bestimmten zweckhaften Einstellung mit dem Auge herausgelesen und nicht sorgfältigst musikalisch-akustisch nachgeprüft worden sind, — ihr ist auch Jöde streckenweise nicht entgangen, ja auf den S. 28–33 und den meisten Beispielen der S. 51–53 gänzlich unterlegen. Uns erscheint die Tendenz Jödes, organische Zusammenhänge im zyklischen Sonatenwerk zu konstatieren, gerade im Hinblick auf die Zeit Mozarts nur mit großer Vorsicht auswirkbar, wenigstens soweit sie motivisch-thematisch arbeitet. — Doch auch hier halten diesen Abwegen die tiefstehenden und psychologisch reizvollen Untersuchungen der anderen Seiten bei weitem die Wage.

Eine chronologisch etwas bunte Bibliographie, und Zeitschriftenchau, ferner eine kritische Bücherschau voller anregender Ausführungen, vervollständigen beide Jahrgänge. Zur Bücherschau ist auch eine Besprechung von Aberts „Mozart“ aus der Feder Alfred Einsteins zu zählen (1. Jahrg., S. 155), die bei aller Anerkennung nicht versäumt, auf Unerfülltheiten in Aberts Buch hinzuweisen. hervorzuheben ist endlich noch die gewohnt saubere Ausführung in Druck und Ausstattung der Bände durch den Münchner Drei Masken Verlag. Hans Kölsch.

Musikjahrbuch, Deutsches. Hrsg. v. Wolf Cunz. Bd. 2/3. 8^o, XII, 401 S. Essen 1925, Th. Neumann-Grono. 9 Nm.

Newman, Ernest. A Musical Critic's Holiday. 8^o, 320 S. London 1925, Cassell. 12/6.

Niggli, Arnold. Franz Schubert. Neue, rev. u. erg. Ausg. (Musiker-Biographien Bd. 10.) fl. 8^o, 134 S. Leipzig 1925, Ph. Neclan jun. — 40 Nm.

Osmin (= Heinrich Simon). Professor Kalauers Musiklexikon u. a. musik. Schnurren. 7. Aufl. fl. 8^o, 71 S. Leipzig 1925, Steingraber-Verlag. 1.50 Nm.

Paccagnella, E. Elaborazione tematica delle opere di G. S. Bach. 8^o, 31 S. Monza 1925. Arti grafiche.

Pennington, Jo. The Importance of being Rhythmic. 8^o. London 1925, Putnam's. 7/6.

Pestalozzi, Heinrich. Kehlkopfgymnastik. Der Weg zu einer schönen Stimme auf Grund einer neuen Entdeckung eines Trainings der Stimmuskulatur. fl. 8^o, 60 S. Leipzig [1925], F. E. C. Leuckart. 1.50 Nm.

Pfordten, Hermann Frh. v. d. Der Musikfreund. 6. Aufl. (Wege zur Praxis.) Stuttgart [1925], Franckh. 1.20 Nm.

Pfordten, Hermann Frh. v. d. Einführung in Richard Wagners Werke u. Schriften. 3. Aufl. (Die Bücherei der Volkshochschule. Bd. 4.) 8^o, III, 103 S. Bielefeld 1925, Welhagen & Klasing. 1.80 Nm.

¹ Vgl. Arnold Schmitz, Beethovens „Zwei Prinzipie“ (Berlin 1923), S. 65. Das „Umbiegen des harmonischen Verlaufs“ (S. 60) sei damit nicht bestritten, aber eine enge Verbindung mit dem tonalen Zentrum bleibt durch den Halbschluß-Charakter bestehen, — und wird durch den Sprung in die D-Region zerstört. Ein Beweis: die Reprise bringt bei Mozart oft den gleichen Halbschluß, um einfach, ja gelegentlich schablonenhaft, in der T-Region fortzufahren!

- Photiades, Constantin. Ronsard et son luth. fl. 8°. Paris 1925, Plon.
- Pieper, Carl. Musikalische Analyse. Eine musikalische Formenlehre in der Form von Musteranalysen klass. Tonstücke. Zunächst f. d. Musiklehrerseminare u. Kompositionsklassen d. Konservatorien. 8°, 409 S. Kdln [1925], P. J. Tonger. 4 Nm.
- Privatunterricht in der Musik. Amtliche Bestimmungen. Hrsg. v. Prof. Leo Kestenberg. (Weidmannsche Taschenausgaben v. Verfügungen d. Preuß. Unterrichtsverwaltung, Heft 24.) fl. 8°, 92 S. Berlin 1925, Weidmannsche Buchhdlg. 1.80 Nm.
- Procter, Rev. W. E. The Story of Sacred Song. 8°, 176 S. London 1925, J. Clarke. 4 sh.
- Quint, Heinz. Kernfunktion und Tonbezeichnung. 4°, 8 S. Wien 1925, Anzengruber-Verlag. —.80 Nm.
- Raff, Helene. Joachim Raff. Ein Lebensbild. Deutsche Musikbücherei. Bd. 42. 8°, 288 S. Regensburg [1925], G. Wöffe. 4 Nm.
- Reed, E. M. G. Story Lives of Great Composers. (Illus. Kingsway Series.) 8°, 112 S. London 1925, Evans B. 2/6.
- Rehardt, Edgar. Verzeichnis der Aufsätze zur Musik in den nichtmusikalischen Zeitschriften der Universitätsbibliothek Basel, abgeschlossen auf den 1. Jan. 1924. gr. 8°, XVIII, 105 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Nm.
- Richter, Alfred. Die Lehre von der Form in der Musik. 2. Aufl. gr. 8°, VI, 181 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Nm.
- Rougnon, Paul. Souvenirs de 60 ans de vie musicale et de 50 années de professorat au Conservatoire de Paris. 8°. Paris 1925, Edition Margueritait.
- Schlichtegroll, Friedrich. Nekrolog auf Wolfgang Amadeus Mozart. Mit einem Nachwort hrsg. von Ludwig Landschhoff. 8°, 48 S. Privatdruck in 40 Exemplaren, München 1924. Hergestellt in der Druckerei der Staatl. Kunstgewerbeschule, Handsatz u. -druck v. Hermann Landschhoff.
- Es ist die erste Quelle über Mozarts Leben, die hier im schönsten, ein Bibliophilenherz erfreuenden äußeren Gewande, in sorgfältigstem, sogar die äußere Anordnung des Vorbilds festhaltendem Neudruck, und mit erschöpfendem Kommentar erscheint. A. H. Fr. (von) Schlichtegroll, 1765 zu Waltershausen bei Gotha geboren, 1822 in München gestorben, seit 1787 Lehrer am Gymnasium zu Gotha, begann 1791, in Mozarts Todesjahr, bei Perthes einen „Nekrolog auf das Jahr 1790“ herauszugeben, der „eine Sitten- und Klugheits-Lehre in Beyspielen, das beste Erziehungs- und Bildungs-Mittel des früheren und des späteren Alters“ inauguriert sollte. Das Unternehmen erfuhr bald verschiedene Umgestaltungen; 1802 mußte Schlichtegroll die Biographien auch früher, nicht allein im vergangenen Jahr Verstorbener bringen und sich auf Deutschland beschränken, auch andern Beitragern unmittelbar das Wort geben; und als er 1807 als Generalsekretär der Bayr. Akademie der Wissenschaften nach München berufen wurde, mußte er mit dem 27. Bande der Gesamtreihe die Publikation überhaupt einstellen.
- Im 2. Band des 2. Jahrgangs (1793) auf S. 82—112 steht nun der Nekrolog auf Mozart; neben Mozart hat Schlichtegroll an Musikern noch berücksichtigt: E. W. Wolf; den Bückeburger Bach; Georg Benda; J. N. Zumsteeg und G. J. Breitkopf. Was dieser ersten zusammenfassenden Nachricht ihren Wert, und ihrem Verfasser einen ewig ehrenvollen Platz in der Geschichte der Wirkung Mozarts verleiht, ist — nicht die Vollständigkeit —, aber die unbedingte Zuverlässigkeit aller Angaben, die der Welt von Anfang an ein unverzerrtes Bild von Mozarts Persönlichkeit gab. Schlichtegrolls Hauptquelle waren denn auch die Angaben von Mozarts Schwester Maria Anna, die ihm 1792 ein Schriftstück als Materialsammlung für den Nekrolog aufsetzte und dabei aufs peinlichste sich auf Mitteilung dessen beschränkte, was sie und die Salzburger Freunde, in erster Linie der Hoftrompeter Joh. Andr. Schachtner, genau wußten. So kommt es, daß der Nekrolog fast nur die Geschichte der Kindheit und der Jugendreisen Mozarts enthält, und mit dem Jahr von Mozarts Verheiratung, 1782, äußerst lakonisch wird; weder die Entführung, noch Figaro und Don Juan werden mehr erwähnt, nur mehr die Zauberflöte und das Requiem. Die Entstehungsgeschichte

des Requiems hat dann noch einen Nachtrag in einem Supplementband zu Schlichtegrolls ersten 8 Bänden gezeitigt: und mit diesem Nachtrag beginnt leider sogleich die romantisierende Ausschmückung, deutlicher: die geschichtliche Unwahrheit, die dann gleich darauf in Rochlis' Anekdotchen ihre kleinen Orgien feiert. Um so lieber und ehrfürchtiger versenkt man sich dann wieder in die erste und ursprüngliche Quelle des Nekrologes selber; man spürt beim Lesen den Hauch der Zeit, die Mozarts Größe zu ahnen begann, und man genießt in seiner ersten Reinheit, was man später in zwanzig biographischen Verwässerungen lesen mußte. U. E.

Scholes, P. The Appreciation of Music by means of the „Pianola“ and „Duo Art“. 8°. Oxford Univ. Press, 1925. 5 sh.

Schrader, Bruno. Händel. [Neudr.] Musiker-Biographien Bd. 19. fl. 8°, 92 S. Leipzig [1925], Reclam. — 40 Nm.

Sérieux, Auguste. Cours de grammaire musicale. 4°, IX, 312 S. Paris 1925, Heugel.

Shera, F. H. Debussy and Ravel. (The Musical Pilgrim. Edited by Dr A. Somervell.) fl. 8°. Oxford Univ. Press, 1925, 1/6.

Sitte, Heinrich. Johann Sebastian Bach als „Legende“ erzählt. (Lebensgeschichte großer Menschen.) gr. 8, 134 S. Berlin 1925, E. Reiß. 4.50 Nm.

Somerville, J. M. Kreutzer and his studies. („The Strad“ libr. 26.) 8°. New York 1925, Scribner. 1.50 \$.

Sondheimmer, Robert. Die Theorie der Sinfonie u. die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriststellern des 18. Jahrhunderts. gr. 8°, 99 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 3 Nm.

Spaeth, Sigmund. The Common Sense of Music. 8°, 375 S. London 1925, J. Lane. 7/6.

Subira, José. Los Grandos Musicos. I. Bach, Beethoven, Wagner. 8°, 200 S. Madrid 1924.

Trübe, Otto. Das Hoftheater in Ballenstedt. Seine Geschichte v. den Anfängen bis zur Gegenwart. 8°, 220 S. Dessau [1925], E. Dünnhaupt. 3 Nm.

Venus, Wilhelm. Der Schleizer Schülerfingchor. Begr. 1657, aufgelöst 1923. Ein Kulturbild. 8°, 40 S. Schleiz 1925, E. Hoffmann Nachf.

Vetter, Karl. Grundlegende Gedanken zum Neuaufbau d. württ. Schulmusikpflege im Rahmen d. Neuordnung des gesamt. Schulwesens. Wegbereitung einer neuen, allgem. Musikkultur. 2 Vorträge mit Lehrproben. 8°, 46 S. Ravensburg 1925, Dornsche Buchh. 1.20 Nm.

Wagner, Richard. Briefe. Ausgewählt u. erläutert v. Wilh. Altmann. Bd. 1. 2. fl. 8°, VII, 457 u. 429 S. Leipzig [1925], Bibliograph. Institut. 12 Nm.

Wagner, Richard. Die schönsten Prosaschriften. (Nachwort v. Jos. Hofmüller.) Bücher der Bildung. Bd. 12. 8°, 221 S. München [1925], A. Langen. 4 Nm.

Waldvogel, Richard. Auf der Fährte des Genius. (Biologie Beethovens, Goethes, Rembrandts.) 8°, 119 S. Hannover 1925, Hahnsche Buchh. 4.50 Nm.

Weigl, Bruno. Harmonielehre. 1. Die Lehre von der Harmonik der diat., der ganzton. u. d. chromat. Tonreihe. 8°, XV, 412 S. 2. Musterbeispiele z. Lehre v. d. Harmonik. 8°, 120 S. Mainz 1925, B. Schott's Söhne. 12, bzw. 8 Nm.

Wellesz, Egon. Arnold Schönberg. Transl. by W. H. Kerridge. (Internat. Lib. of Books in Music.) 8°, 159 S. London 1925, Dent. 6 sh.

Wichmayer, Theodor. Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns. Zwei Aufsätze über wichtige Grund- u. Streitfragen der musik. Metrik. (Aus: Neue Musikzeitung, Mai 1923 u. Mai 1925). 8°, 32 S. Magdeburg 1925, Heinrichshofen. — 60 Nm.

Zuth, Josef. Die Gitarre. Spezialstudien auf theoretischer Grundlage. 6. Heft. Mein Griffsystem. II. Der Vierklang. gr. 8°, 38 S. Wien [1925], A. Goll.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, Johann Christian. Zehn Klaviersonaten. Hrsg. [u. eingeleitet] v. Ludwig Landshoff. 2^o, 103 S. Leipzig [1925], E. F. Peters. 4 Nm.
- Burtehode, Dietrich. Werke. Hrsg. v. der Oberleitung d. Glaubensgemeinde Ugrino, besorgt durch d. musikwissenschaftliche Seminar der Univ. Freiburg-Breisgau, unter Leitung v. Wilibald Gurlitt. Bd. 1. 2^o, 114 S. Kleden (jetzt Hamburg), Ugrino, Abt. Verlag, 1925.
- Jändel, Georg Friedrich. Tamelan. Oper in 3 Akten von Nicola Haym. Für die deutsche Bühne übers. u. einger. v. Herman Roth. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. Klav.-Ausg. m. T. (C. B. 5290) 9 Nm. Textbuch —.80 Nm.
- Jaydn, Josef. Die Jahreszeiten. Klav.-Ausg. bearb. v. Paul Klengel. Text deutsch-engl.-franz. Leipzig 1925. Breitkopf & Härtel. 5 Nm.
- Lalo, Eouard. op. 21 Symphonie espagnole f. Viol. u. Orchester. Nevid. v. Paul Klengel. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. Part. 12 Nm. Orch.-Stim. 17.70 Nm. Ausg. f. Viol. u. Pfte. 2.50 Nm.
- Salieri, Antonio. Justorum animae — Offertorium f. Allerheiligen f. 4 Singstimmen, 2 B., Ba., Bc., B., 2 Ob., 1 Fag., Alt- u. Tenorpos. u. Org. Nach dem Original in der Wiener Hofkapelle redig. von Karl Rouland. (Denkmäler liturg. Tonkunst, f. den prakt. Gebrauch hrsg. v. Alfred Schnerich.) Orgel-, 3gl. Direktionsst. Augsburg u. Wien [1925], Anton Böhm & Sohn. 1.50 Nm.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Durch Beschluß der Mitgliederversammlung vom 8. Juni 1925 ist der Mitgliedsbeitrag für das laufende 8. Vereinsjahr auf 12.— (bisher 10.—) Nm. festgesetzt worden. Wir bitten nun die Mitglieder, die bisher 10 Nm. eingesandt haben, um Nachzahlung des Restbetrages von 2.— Nm. auf das Postscheckkonto Leipzig Nr. 2228 Breitkopf & Härtel (Anmerkung: für Deutsche Musikgesellschaft).

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

J. A. Dr. G. v. Gase

Schatzmeister.

Ortsgruppen

Berlin.

Das erste Vierteljahr 1925 brachte: am 24. Januar eine Aufführung der Trios Edur von C. Th. A. Hoffmann und Esdur von Prinz Louis Ferdinand von Preußen durch die Herren Hj. v. Damed, Walter Schulz und Dr. Herbert Biehle mit verbindenden Worten des letzteren; am 14. Februar einen Vortrag des Herrn Walther Howard über „Eine musikalische Metrik“ und am 21. März „Deutsche Lautenmusik des 16. Jahrhunderts“ auf der Laute gespielt und eingeleitet von Dr. Hans Dagobert Brugger, unter Mitwirkung von Frä. Anna Gärtner. Sehr lehrreich war es, in rascher Folge die drei Menschenalter dieser Kunst klar übersehen zu können, das erste mit Schlick und Judenkönig, das zweite mit Newsidler, Gerle und Ochsenkun und das dritte mit Waiffelius, Craus v. Ebenfurt und Fabritius. Brugger ist kein unbedingter Anhänger der alten zweichdrigen Laute, weil die dumpfen, unbesponnenen Basssaiten von Oktaven begleitet waren und es daher oft zu unerwünschten Überschneidungen kam. Mir scheint indessen dieser heute sehr leicht zu beseitigende Mißstand kein Grund zur Verwerfung der zweichdrigen Laute mit ihren reicheren Klangmöglichkeiten zu sein.

Sachs.

Mitteilungen

Am 7. Oktober ist in Berlin Prof. Dr. h. c. Andreas Moser nach kurzer Krankheit gestorben. Mit ihm ist nicht nur ein erfolgreicher Pädagoge, der Schüler und Freund Joseph Joachims, dahingegangen, sondern auch ein hervorragender Forscher auf dem Gebiete der Sogenannten Musik und ihrer Geschichte, dem auch die Zeitschrift für Musikwissenschaft so manchen anregenden Beitrag verdankt.

Im Frühjahr dieses Jahres haben sich Dr. Toivo Haapanen und Dr. Otto Andersson an der Universität Helsinki (Helsingfors) habilitiert, der erste für Musikwissenschaft, der zweite für Nordische Musikforschung.

Die Vorlesungen der Universität Helsinki im Wintersemester 1925/26 lauten: Prof. Dr. Ilmari Krohn: Die Grundlagen der Polyphonie, vierstündig. — Übungen im Kontrapunkt, einstündig. Dr. Toivo Haapanen: Einleitung zur Erforschung der musikalischen Denkmäler in Finnland vom Mittelalter und der Reformationszeit, zweistündig. Dr. Otto Andersson: Finnlands Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, zweistündig. — Nordische Volksmusik, zweistündig.

Von Prof. Dr. Arthur Prüfer-Leipzig erhalten wir folgenden Aufruf, den wir gern zum Abdruck bringen:

An die Herren Musikdozenten!

„Gelegentlich des Leipziger Musikkongresses sind dessen Teilnehmer von Herrn Hofrat Prof. Dr. Adler zur Hundertjahrfeier des Todes Beethovens 1927 nach Wien freundlichst eingeladen worden. Bevor uns aber, hoffentlich in recht großer Zahl, vergönnt sein wird, dieser Einladung dankbarst Folge zu leisten, gilt es der Ehrung eines andern Großmeisters, dessen hundertjähriger Todestag bereits ins kommende Jahr, auf den 5. Juni 1926, fällt, Carl Maria von Webers!

Ohne einer kunstwissenschaftlichen Gesamtwürdigung dieses herrlichen deutschen Romantikers in unserer Zeitschrift vorgreifen zu wollen, muß doch auf die tief bedauerliche Tatsache schon heute erneut hingewiesen werden, daß Webers Kunst im Ganzen wissenschaftlich immer noch viel zu wenig gewürdigt wird. Kann es einen sprechenderen Beleg dafür geben als das Fehlen einer kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke dieses Meisters, der uns doch mit seinem „Freischütz“ eines unserer kostbarsten nationalen Kulturgüter geschenkt hat? Darüber werden in dieser Zeitschrift gewiß die zuständigen Stimmen zum Worte kommen, ebenso wie über den Stand der Frage einer Gesamtausgabe des brieflichen Nachlasses des Meisters, die vom Herausgeber der kritischen Ausgaben der sämtlichen Schriften (Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig), meinem lieben, als Opfer des Weltkrieges dahingeraffteten Famulus Dr. Georg Kaiser, noch vorbereitet worden war.

Mögen die dozierenden Herren Fachkollegen trotz, oder vielmehr gerade wegen dieses Notstandes wenigstens durch Abhaltung von Vorlesungen und Übungen das Andenken des „Freischütz“-Meisters im kommenden Gedenkjahr ehren, insbesondere auch auf seine der musikstudierenden Jugend noch viel zu wenig bekannten Schriften hinweisen, die zum vollen Verständnis seiner Kunstwerke ebenso unentbehrlich sind, wie bei einem unsrer andern führenden Meister.

Möge diese Anregung die tatkräftigste und verständnisvollste Würdigung finden!

Leipzig, August 1925.

Arthur Prüfer“.

Dazu geht wie als Antwort durch die Zeitungen folgende Notiz: Die musikalische Sektion der Deutschen Akademie eröffnet ihre publizistische Tätigkeit durch die Herausgabe der ersten kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke Carl Maria von Webers in voraussichtlich sechzehn Bänden. Man hofft, den ersten Band, die bisher ungedruckten Jugendopern umfassend, zum hundertsten Todestag Webers (5. Juni 1926) vorlegen zu können. Die Ausgabe, für

deren Bearbeitung erste Fachleute gewonnen sind, steht unter Leitung von Prof. Dr. H. J. Moser (Universität Heidelberg).

Herr Dr. Blaštinič Blažek in Mauduis teilt zu Hrn. Prof. W. Altmanns Zusammenstellung der „Wichtigeren Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek“ in Heft 9/10 mit, daß ein Exemplar von Krommers Harmonie op. 57 sich nicht nur im Mailänder Konservatorium und jetzt in der Preuß. Staatsbibliothek befinde, sondern auch im Lobkowitzschen Musikarchiv in Mauduis.

Leider allzu verspätet werde ich auf eine Erwähnung meines Naumann-Buches in dem Aufsatz von H. Strobel über die Opern von Méhul (ZfM VI, 366 ¹) aufmerksam. Str. vermißt in meinem Cora-Kapitel die Zitierung der Méhulschen „Cora“ (Paris 1791). Wie ihm entgangen sein dürfte, enthält Anm. 3 zu S. 261 meines Buches alles für den Interessenten von Cora-Dramatik Wissenswerte. Méhul insbesondere schließt schon mein Hinweis auf Niemanns Opernhandbuch (S. 13 u. 84), mehr noch auf die längst bekannte Übersicht bei Schiedermaier (S. Mayr I, S. 224) in sich. — Naumanns deutsch-schwedische Oper, schon an sich eine Besonderheit der Operngeschichte, ist in französischer Bearbeitung in Paris bereits um 1785 bekannt geworden (S. 152 meines Buches). Die Frage nach der Stellung der Méhulschen Oper zu der wichtigsten Vorgängerin zu erörtern und mindestens nach der textlichen Seite hin zu klären (wie es Schiedermaier für das Verhältnis von Mayr zu Bianchi und Méhul getan hat), das wäre die Aufgabe des Méhulforschers, der sich gerade für die Méhulsche „Cora“ nicht mit einem bescheidenen Verweis auf die Schrift von Max Diez begnügen sollte unter Verzicht auf das direkt vielleicht nicht erreichbare Pariser Partiturfragment. Auf diesen Punkt, eine der empfindlichsten Lücken seiner Arbeit über Méhul, hat Str. an der betr. Stelle mit der Zitierung meines Buches (das er übrigens mit falschem Erscheinungsjahr nennt) gegen seine Absicht selbst aufmerksam gemacht.

Nich. Engländer.

Kataloge

Leo Liepmannsohn Antiquariat, Berlin. Katalog 213. Musikerbiographien, z. T. aus den Büchereien der Herren Geh.-R. Prof. Dr. Hermann Kreschmar † und Dr. Emil Vogel †. — Katalog 214. Musikgeschichte, desgl.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart bei über Werke von Paul Bekker.

Oktober	Inhalt	1925
		Seite
	Hans Dennerlein (Bamberg), Zwei Ebracher Marienlieder	1
	Paul Mies (Köln a. Rh.), Der Kanon im mehrstimmigen klassischen Werk.	10
	Anton Bauer (Cham i. W.), Bierzig bayerische Tänze	24
	Constantin Schneider (Wien), Die Musikausstellung in Salzburg	34
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	39
	Bücherschau	45
	Neuausgaben alter Musikwerke	62
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	62
	Mitteilungen	63
	Kataloge	64

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

Zweites Heft

8. Jahrgang

November 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Guido Adler

Von

Alfred Einstein, München

Am 1. November 1925 ist Guido Adler siebenzig Jahre alt geworden. Es ist wahr, man muß es glauben: die Daten dieses reichen Lebens sprechen eine deutliche Sprache. Er steht schon neben den beiden Begründern der modernen Musikwissenschaft, neben Friedrich Chrysander, dessen hundertsten Geburtstag wir im kommenden Jahr feiern, und neben Philipp Spitta; mit beiden hat er 1884, in grauer Vorzeit, die Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft ins Leben gerufen und für sie den richtunggebenden Eröffnungsaufsatz über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ geschrieben. Das Programm seines eigenen Forscherlebens ist in diesem Aufsatz beschlossen; und er hat es erfüllt. Der verantwortungsvolle Träger der österreichischen Musikforschung hat es unendlich leicht und unendlich schwer: eine unabsehbar reiche Musikvergangenheit bietet sich dar, aber auch ein unabsehbarer Musikschatz will systematisch gehoben werden. Und Guido Adler hat ihn, als der Herausgeber der österreichischen „Kaiserwerke“, die gleichzeitig mit dem ersten Band der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ erschienen, als Organisator und Leiter der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ mit Bedacht, Liebe, Zähigkeit zu heben begonnen; ein weites Gebiet der Musik, von den Minnesängern, den Trienter Codices, bis auf die Wiener Klassiker und bis auf Johann Strauß den Jüngeren ist dabei erschlossen worden, und einen Hauptteil hat Adler selbst erschlossen — seine Universalität verleugnet sich nirgends, mag er sich auch mit Vorliebe in der Zeit des italienischen und deutschen Barock bewegen. Dennoch: er ist kein Spezialist. Er schreibt als Sechszwanzigjähriger als Habilitationsschrift eine „Studie zur Geschichte der Harmonie“, aber er spricht auf dem Basler Kongreß von 1924 über das Problem des Internationalismus in der Tonkunst; er erörtert die Frage der Textunterlegung in den Trienter Codices, aber er schreibt auch das erste Werk über Richard Wagner, das Wagners Persönlichkeit unverzerrt, klar und dennoch in seiner ganzen Größe widerspiegelt, und er richtet dem jüngeren Gefährten Gustav Mahler ein Freundschaftsdenkmal auf. Nirgends ist

es dabei aufs Stoffliche abgesehen. Überall ist ihm Musik Äußerung eines geschichtlichen, persönlichen Lebens, die einem großen erkennbaren Gesetz gehorcht; der Erfassung dieses Lebendigen gilt sein Buch über den „Stil in der Musik“, der richtigen, verantwortlichen Erfassung durch den Forscher sein Werk über die „Methode der Musikgeschichte“. Guido Adler ist ein Führer. Sein Führertum hat sich zuletzt, und neben den „Denkmälern“ am umfassendsten dokumentiert in dem „Handbuch der Musikgeschichte“ — ein Versuch, der einmal gemacht werden mußte, und der einmal völlig glücken wird, und ein Versuch, den nur Guido Adler machen konnte. Denn in bestimmtem Sinne sind wir alle seine Schüler, nicht bloß der Kreis der Hunderte, die in „seinem“ Institut seinem von der Strenge der Sache geleiteten und doch von menschlicher Wärme und von echt österreichischem Humor durchleuchteten Vortrag gelauscht haben. Die Musikwissenschaft in ihrem ganzen Bereich bringt ihm zu seinem siebenzigsten Geburtstag ihren Dank und ihre Liebe entgegen.

Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol

Von

Fritz Heinrich, Berlin

Wer, mit wissenschaftlich-begrifflichem Denken vertraut, die bisherigen Leistungen auf dem Gebiete der musikalischen Ästhetik studiert, dem kann nicht verborgen bleiben, daß sie immer noch einen Mangel zeigen, der verderbliche Folgen haben muß: den Mangel an eindeutig bestimmten und mit der ästhetischen Erfahrung in völlige Übereinstimmung gebrachten Begriffen. Diesen Mangel wollen die folgenden Betrachtungen hinsichtlich der Begriffe „Ausdruck“ und „Symbol“ zu beseitigen versuchen. Daß beide zu denen gehören, die einer eingehenden Prüfung wert sind, wird wohl nicht bestritten werden. Was den Ausdruck angeht, so erinnere ich an E. T. A. Hoffmann, der die Musik eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel nannte, an Rich. Wagner, der seine Gesamtauffassung der Tonkunst damit kundgibt, daß er sie schlecht-hin Ausdruck nennt, an Friedr. von Hausegger, der eine umfangreiche Studie „Die Musik als Ausdruck“ betitelt, endlich an den Expressionismus der Neuzeit, der sich im musikalischen Schaffen so gut wie in den anderen Künsten betätigt. Hier überall scheint es mir an der wünschenswerten Klarheit und praktischen Erprobung des genannten Begriffs zu fehlen und die Frage der Beantwortung zu harren: Auf welches musikalische Phänomen trifft die Bezeichnung „Ausdruck“ zu, oder in welchem Sinne darf ein Tonwerk „Ausdruck“ genannt werden?

Der Symbolbegriff reizte Joh. Volkelt schon 1876 zu einer besonderen Behandlung vom allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkte und kehrt in seinem System der Ästhetik in einer Lehre von der „Stimmungssymbolischen Einfühlung“ wieder, welche spezielle Anwendung auf die Musik findet. Die für ihn an die Musikästhetik sich knüpfende Frage lautet: „ob das Spiel der Töne seinen ästhetischen Wert lediglich in

sich selbst habe, oder ob es ihn erst gewinne oder steigere durch die Beziehung auf dasjenige, was es bedeutet.“ (Windelband, Einl. in die Philos., S. 372.) „Bedeutend“ kann in zweifachem Sinne gemeint sein: ein Gegenstand bedeutet an sich selbst etwas oder er bedeutet etwas anderes als er selbst ist, deutet auf ihm Fremdes, Andersartiges hin; tut er dieses, so sprechen wir eben von seiner symbolischen Bedeutung. Die musikästhetische Frage lautet also in kürzerer Fassung: kann dem musikalisch Erklingenden neben seiner eigentlichen eine symbolische Bedeutung zugesprochen werden?

In dem Augenblick, wo man es unternimmt, derartige Fragen zu beantworten, mit Begriffsanalysen in das ästhetische Reich der Töne einzudringen, steigt wohl ein Bedenken auf: Haben wir ein Recht zu solchem Vorgehen? Müssen wir nicht auf die Stimme des genialen Bayreuthers hören, die uns zuruft: die Wirkungen der Musik sind unbegreiflich; sie ist eine unbegreifliche Naturmacht; was sie ist, kann man nur ahnen? Weiß nicht das schaffende Genie schließlich doch besser um seine Kunst als der Philosoph? Auch Goethe wies den Versuch, mit Begriffen wie „Idee“ sein poetisches Schaffen aufklären zu wollen, zurück. Es bedarf solchen Zweifeln gegenüber nicht mehr der Berufung auf Lessing. Niemand hat das Recht, dem wahrheitsforschenden Denken zuzumuten, daß es sich vor den Aussprüchen genialer Köpfe beuge, ohne sie zu prüfen, und auf welchen Rechtsgrund wollte man sich stützen, um das Gebiet der Kunst von einer in klaren Begriffen denkenden Betrachtung auszuschließen? Ruht das künstlerische Schaffen auch auf den mit diesem Betrachteten kontrastierenden Fähigkeiten und Betätigungsweisen der Seele, so fordern gerade solche Gegensätze nicht ihre Trennung, sondern, von höherem Standpunkte, den Versuch, sie in Übereinstimmung zu bringen. Das Gewissen des Ästhetikers darf, trotz aller Zurückweisungen, die er von seiten des auf der Warte seiner autonomen Persönlichkeit stehenden schaffenden Künstlers erfahren mag, ruhig sein. Ruhiger im besonderen das des Musikästhetikers, wenn er sich, die Tonkunst selbst ausübend, in aller Bescheidenheit zu den musikalisch Nachschaffenden rechnen darf. Er lebt dann mit dem musikalisch Werden, das ewig wirkt und lebt und in schwankender Erscheinung zu schweben scheint, auf dem Fuße liebevoller Intimität und wird, bei dem Versuch, es mit dauernden Gedanken zu befestigen, weniger in die Gefahr geraten, ihm Unrecht zu tun, als der nur am Schreibtisch sein System bauende Denker, der, ferner von dem sinnlichen Musikerlebnis, vorwiegend auf das angewiesen bleibt, was in Büchern über die Tonkunst geschrieben steht. Wohl darf der Musikästhetiker, der auf dem sicheren Boden eigener Ausübung steht, unbeirrt forschen, aber Rich. Wagners Worte mögen ihm gleichwohl als Warnung dienen, daß er aufmerksam bleibe auf die Grenze, die, wie in allen Theorien, so auch in den musikästhetischen dem Erforschlichen gezogen ist.

Die Musik als Ausdruck.

I.

Den Ausdruck im musikalischen Sinne des Wortes habe ich schon in einer früheren Arbeit gestreift¹. Es wurde dort gesagt, daß es zwar nicht zulässig sei, etwa die

¹ „Musikalische Elementargefühle und harmonische Gegenständlichkeit“, Zeitschr. für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft XVII, 2. Juli 1923, S. 157, 161. Die hier folgende Abhandlung setzt die Kenntnis jener früheren voraus und bezieht sich ohne weiteres auf die dort gewonnenen Begriffe und Urteile. Auch die Erfahrungsgrundlage für die gegenwärtigen Erdtörungen bleibt dieselbe wie in dem

Musik Chopins oder Beethovens kurz einen individuell charakterisierten Gefühlsausdruck zu nennen, daß aber für den psychologisch dunklen Zusammenhang zwischen dem Seelenzustande des Komponisten und den aus ihm herauswachsenden musikalischen Objektivitäten, die sein Schaffensakt herstellt, die unbestimmte Bezeichnung „Ausdruck“ einstweilen als Nothelfer gelten dürfe. In unserer dem musikalischen Expressionismus wohl immer noch zuneigenden Zeit wird nun aber in der Musik der größte Wert darauf gelegt, den Schaffensakt als eine gänzlich naturhafte, unwillkürliche Ausdruckstätigkeit aufzufassen. Nicht der Komponist schaffe, so meint man, sondern es schaffe in ihm. So schildert z. B. Romain Rolland das schöpferische Gebahren seines Jean-Christophe. Die Musik entquillt diesem Kraftgenie unbewußt (quand il rêve), er verwünscht das Notenpapier und das fatale Aufschreiben, das jenen ursprünglichen Hervortreibungen nicht folgen kann oder sie entstellt, und wünscht sich zu deren unmittelbarer Fixierung eine phonographische Maschine. Ich glaube, daß Rollands Jean-Christophe in den Grundzügen ein zutreffendes Bild der expressionistischen musikalischen Schaffensweise gibt. Wir haben es hier mit einer Produktionsart zu tun, die wohl mehr ein physiologischer als ein psychologischer Vorgang genannt werden muß, sie legt aber die Frage nahe, ob wir das Entstehen von Tongebilden im Gehirn ihres Schöpfers physiologisch erklären können. Wie der laut unmittelbarer Ausdruck eines Affekts ist (man bricht in Jubel- oder Klagelaute aus), so könnte bei dem musikalisch Begabten und in der Tonwelt Aufgewachsenen jeder Stimmungszustand oder Affektvorgang motivische, melodische, harmonische Tongruppen hervortreiben, die wir einfach als tonale Abbildungen von Gefühlen anzusehen hätten. Jeder Gefühlszustand wäre dann, so könnte man denken, beim Komponisten unwillkürlich mit Gehörswahrnehmungen verbunden, und da der Gefühlszustand auf einen Komplex von physiologischen Anlagen und Vorgängen zurückzuführen ist, so wäre auch das musikalisch aus ihm hervorquellende nichts weiter als ein unfreiwilliger, ebenso individueller Ausdruck physiologischen Geschehens. Damit könnte das persönlich Eigenartige der Motive und Melodie Schuberts, Schumanns, Brahmsens erklärt werden, und das Dunkel jenes erwähnten Zusammenhangs, den wir bisher uns begnügen mußten mit Einfalt, Eingebung, Inspiration nur anzudeuten, wiche der Helle wissenschaftlichen Begreifens.

früheren Aufsatz, d. h. im wesentlichen die Musikperiode Bach-Brahms und der Reproduktionsakt am Klavier. Den Reproduktionsakt halte ich für die zuverlässigste Basis musikalischer Erkenntnisse. Beide Aufsätze ziehen nur die Instrumentalmusik in Betracht. Die Ergebnisse des ersten sind kurz folgende: Die musikalischen Töne haben ein Doppelwesen. Einerseits sind sie Gehörsempfindungen, veranlaßt durch physikalisch-außermenschliche Vorgänge, andererseits Analoga menschlicher Affektlaute. Die einzige Verbindung zwischen Tönen und Gefühlen wird durch diese Analogie hergestellt und beruht auf Ähnlichkeitsassoziation. Eine besondere Besetzung der Töne durch den Komponisten ist ein Umding. — Tempo, Metrik, Rhythmus, Dynamik, tonale Höhenunterschiede kommen als sinnliche Empfindungen in unser Bewußtsein. Ich nenne diese Erscheinungen insgesamt das Elementar-Affektvolle des Tonwerks und bezeichne sie psychologisch als musikalische Elementargefühle. Zu diesen sind auch zu rechnen die Gefühle, die die Affektlautähnlichkeit der Töne erweckt.

Die elementar-affektvolle Seite der Tonkunst ist die notwendige Erscheinungsform ihrer anderen: des Harmonisch-Gegenständlichen. Hierunter verstehe ich alles Beziehen von Tönen aufeinander, harmonische Gruppierungen und Folgen, sowie melodische Verläufe jeglichen Umfanges, also auch ganze Tonwerke, insofern sie Zusammenhänge von Tönen unseres Systems sind. Erst dadurch, daß das Elementar-Affektvolle in den Dienst des tonbeziehenden Geistes tritt, kommt das zustande, was wir Musik im Sinne einer Kunst nennen. Ihr Wesen beruhte in der Epoche Bach-Brahms auf der Kadenzharmonik und Tonalität, und diese Norm wird, solange das bisherige Tonssystem gilt, für die Erzeugung musikalischer Werte unentbehrlich bleiben. —

Wir kämen endlich ans Ziel: zu einer auf physiologische Tatsachen gegründeten Erklärung des Urphänomens musikalischer Schöpferätigkeit, zur Beantwortung der Frage, wie Bach und Beethoven, Richard Wagner und Richard Strauß zu ihren motivischen, melodischen und thematischen Gebilden kamen. Gelänge solche physiologische Erklärung, so könnte sie sich freilich nur auf tonale Reingebilde erstrecken, denn daß schon umfangreiche Themen, und erst recht alle an sie geknüpften Fortspinnungen, bewußte Arbeit der tonbeziehenden Phantasie und konstruktiven Denkens sind, wird selbst eine auf Physiologie gestützte Musikästhetik des Unbewußten zugeben müssen.

Haben wir nun nach dem heutigen Stande unseres Wissens, in der Begründung musikalischer Urvorgänge auf Physiologisches mehr als einen Wunsch oder eine Verheißung zu erblicken? Es muß leider mit „nein“ geantwortet werden. Daß das menschliche Ich im psychologischen Sinne dieses Wortes auf eine physiologische Individualität gegründet ist, wird nicht zu bezweifeln sein, denn diese existiert wirklich in der Form von herrschenden Wahrnehmungs- und Auffassungsmassen, zu einer Beschreibung und Konstruktion physiologischer Individualitäten fehlen uns jedoch die Mittel. Physiologische Unterschiede zwischen verschiedenen Menschen sind in dem hierzu erforderlichen Maße nicht nachweisbar. So ist denn auch zwar anzunehmen, daß die Melodien Mozarts Hervorbringungen sind, die letzten Endes mit Reizungen und Bewegungen, kurz mit Vorgängen in den Nervenzentren und Nervenbahnen dieses Menschen zusammenhängen, aber über diese Annahme hinaus wissen wir nichts und können wir hier nichts erklären. So wäre auch z. B. möglich, daß die grüne Farbe und der freundlich-ernste Anblick der Schwarzwaldtannen akustische Schwingungen im Gehörapparat von Joh. Brahms auslösten, aus denen dann, ihm unbewußt, das Anfangsthema des Horntrios op. 40 entsprang (Brahms selbst bezeichnete den Baum, unter dem es ihm einfiel), aber weder physiologisch noch psychologisch können wir hierüber mehr aussagen, als eben diese Möglichkeit. Wir kommen in diesem Problem nicht weiter als zu einer Hypothese, und aus dem Dunkel des in Rede stehenden Zusammenhangs nicht heraus. Würden aber auch spätere Forschungen jene Hypothese von der physiologischen Genesis musikalischer Reingebilde bestätigen, so hätten wir in diesem Vorgang doch immer nur etwas außerhalb des eigentlichen künstlerischen Schaffens Stehendes. Ein Hervorbringen, welches Empfundenes oder Gefühltes, empfundene oder gefühlte Gehörswahrnehmungen, die von selbst kommen, nicht in Tongruppen oder Tonverläufe verwandelt, indem es diese mit dem ästhetischen Bewußtsein aufsaßt, um dann aus ihnen weiteres zu entwickeln, kann nun und nimmermehr ein künstlerisches Schaffen genannt werden. Auf die expressionistischen Tonwerke des Jean-Christophe, die zu schade waren, um aufgeschrieben zu werden, werden wir somit verzichten dürfen. Was naturhaft, rein physiologisch entstanden ist, könnte wohl Ursache und Ursprung eines künstlerischen Wertes, nicht aber schon ein solcher selbst sein. Unter menschlich-ästhetischen Werten werden wir immer nur Erzeugnisse psychischen Lebens verstehen können, die unter Mitwirkung ethischer und geistiger Kräfte, nicht chemisch zustande gekommen sind.

Die Musikästhetik der Gegenwart pendelt nun, wie unser Kulturleben überhaupt, zwischen Extremen: das Physiologische auf der einen, das Metaphysische auf der andern

Der „Gefühlsausdruck“ ist wohl eine inspirierende Kraft im musikalischen Schaffen, er kann aber nimmermehr zu einer musikalischen Norm und zu einem teleologischen Prinzip werden, denn die Schaffensweise und die persönliche Prägung, welche wir in den Werken der großen alten Meister erkennen, ist von ihm her völlig unerklärlich.

Seite. Sie macht gern aus Möglichkeiten und Hypothesen, wie den soeben erwähnten, Dogmen. Hier würde das Dogma in expressionistischer Fassung etwa lauten: Musik ist, was das Ohr tönt, wodurch auch immer gereizt. Oder: Musik ist die Projizierung nach außen der Reflexe von Zuständen anderer Organe auf die Gehörnissubstanz. Dem Tonkünstler, meint der expressionistische Ästhetiker, kommen die Töne nicht von außen zu. Er hört sich selbst. Seine Seele wird in ihm tönend. (Herm. Wahr, Expressionismus S. 75.) Das Physiologisch-Unbewusste in solchen Auffassungen geht so weit, daß man schon daran gezweifelt hat, ob der Komponist wirklich selbst gehört hat, was er uns hören läßt, und es muß zugegeben werden, daß man beim Anhören modernster Tonwerke in der Tat bisweilen daran zweifeln kann. Selbst Forscher wie Hugo Riemann und Herm. Siebeck stehen solchen Meinungen nahe.

In Siebecks „Grundlagen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst“ (Tübingen, Mohr, 1909) steht die musikalische Tongruppe als „Gefühlsbild“ im Mittelpunkt der Erörterungen. Die Musik, heißt es dort, „versuche das Gefühl bildlich zu vergegenständlichen“, sie gebe „Bilder der Gefühle selbst“ uff. Damit kann nur ein unmittelbares Hervorquellen der Tongruppen, in dem Sinne wie es oben als physiologische Möglichkeit bezeichnet wurde, gemeint sein. Siebeck stellt sich denn auch den Ursprung des Musizierens als etwas Pathologisches, d. h. einfach in Wausch und Bogen als normale Entladung von Affekten vor (a. a. O. S. 1). Gefühle, meint er, werden durch Motive wiedergegeben, der „musikalische Gedanke“ sei nur die Art und Weise, wie ein Affekt formell wiedergegeben wird. Der geheimnisvolle schöpferische Punkt, zu welchem keine Analyse hinunterreicht, läge darin, wie es dem Künstler gelingt, für ein Gefühl einen thematischen Ausdruck zu finden, dem Gefühl mit Hilfe des Motivs Gestalt und Bestimmtheit zu geben (S. 37 f., 46). Der Gefühlsinhalt erhielt eben eine bestimmte Physiognomie (S. 57). Es ist erstaunlich, wie dieser Forscher hier das zu lösende Problem zwar richtig sieht, dann aber sich begnügt, auf die Frage, die es stellt, mit einer bestenfalls dogmatischen Behauptung zu antworten, die sich auf das problematische Wort „Gefühlsbild“ verläßt. In dieser Art werden immer noch in der Musikästhetik Worte als Ersatz für sinnliche und psychologische Tatsächlichkeiten verwendet. Der Abstand zwischen einem Gefühl und einer harmonischen Tongruppe drängt sich doch, sollte man denken, mit einer Deutlichkeit auf, daß man sich schlechterdings nicht dabei beruhigen kann, zu sagen, diese sei die Gestalt oder die Physiognomie oder der Ausdruck oder die formelle Wiedergabe jenes.

Ähnlich wie Siebeck stellt sich Riemann die Entstehung der motivischen Tonschritte in der Weise vor, daß der „tönende, hörbare Ausdruck des Empfindens zur geordneten Tonfolge, zur Melodie wird“. Der Empfindungs Ausdruck, heißt es bei ihm, wird etwas Vorgestelltes, also ein Objektives. Es finde ein lustvolles Verfolgen von Beziehungen der Elemente des spontan Ausgedrückten statt. Er meint sogar, daß dieser Übergang vom bloßen natürlichen Empfindungs Ausdruck zum künstlerischen Gestalten in der Musik klarer erkennbar zutage läge als in den anderen Künsten. (Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin und Stuttgart, Spemann, S. 77/78.) Er stimmt Nietzsche zu, der das musikalische Motiv als „die einzelne Gebärde des musikalischen Affekts“ definiert, und nennt es seinerseits ein „fest zur Einheit der Ausdrucksbedeutung zusammengefaßtes Melodieglied“. Von dieser Auffassung scheint mir daselbe zu gelten wie von der Siebeck'schen. Sie läßt die Frage offen, wie ein

Empfindungs Ausdruck es anfängt, um etwas melodisch Vorgestelltes zu werden, und was unter Elementen des spontan Ausgedrückten zu verstehen sei. Siebeck wie Riemann lassen dieses Problem ungelöst. Besteht zwischen motivischen oder melodischen Tongruppen (eine Unterscheidung beider ist wohl nicht nötig, da sie nicht die ästhetische Qualität, sondern nur die Ausdehnung dieser Gebilde treffen würde) einerseits und Empfindungen oder Gefühlen andererseits eine Beziehung, welche es rechtfertigt, jene den Ausdruck dieser zu nennen?

Das Beispiel, welches Riemann seiner Motiodefinition beigibt, ist den ersten fünf Takten der Sonate op. 7 Es dur von Beethoven entnommen. Das Motiv, um das es sich handelt, besteht in den Tonschritten g—es, b—g, b—es, welche als einzelne Töne, ohne die Akkorde, deren Teile sie bei Beethoven sind, von Riemann angeführt werden. Je nach der Art, wie man das Motiv liest, soll es nach Riemanns Ansicht lahm oder kühn anspringend sein, also die Empfindung oder das Gefühl des Lahmen oder Kühn-Anspringenden ausdrücken. (Hugo Riemanns Musik-Lexikon, Max Hesse, 10. Aufl. 1922, Artikel „Motiv“.)

Zunächst scheint es mir unzulässig, die angeführten Tonschritte ohne die Akkorde, zu denen sie gehören, zu zitieren, denn das Zitat muß bei Beethoven genau sein. Die Es dur-Akkorde aber weisen schon mit dem Harmoniegefühl, das sie erwecken, über die bloße Abwärtsbewegung der Tonschritte hinaus ins Gebiet des Harmonisch-Gegenständlichen und auf eine mögliche harmonische Weiterentwicklung hin. Liegt nun, so müssen wir fragen, hier ein Schritt vor, den man Ausdruck nennen könnte; ein Schritt vom Gefühl des Lahmen oder Kühn-Anspringenden zu jenen vier Es dur-Akkorden? Das Lahme liegt nach Riemann in den abwärts von g zu es und von b zu g gerichteten Melodieschritten. Demgegenüber meine ich, daß der Begriff „Melodie“ hier nicht mit hineinspielen darf. Nicht die melodische Tonbezeichnung, im harmonischen Sinne, sondern nur das Absteigen der Töne als solches, ihr Höhenunterschied, kann mit dem Gefühl des Lahmen in Verbindung gebracht werden. Es liegt Analogie mit Affektlauten vor, die, hinabsinkend, ein Erlahmen, emporschnellend, ein kühnes Anspringen ausdrücken. Nur in dieser Analogie, mitsamt ihrer rhythmischen und dynamischen Erscheinungsform, könnte ein Ausdruck gefunden werden. Dieser liegt nicht in den beiden Akkordpaaren als solchen; in ihrem dynamischen und anschlagsmäßigen Auftreten, so wie Beethoven es hingeschrieben hat, aber auch nicht. Nur wenn der erste und dritte Akkord akzentuiert und mit dem zweiten und vierten gebunden wird, also auf elementar-affektvolle Weise, kann der Eindruck schmachtender, erlahmender Laute und der des Hinabsinkens von einer Höhe hervorgerufen werden. Man könnte dann auch etwa an Kufe nach Hilfe oder an Laute verzweifelten Schmerzes denken. In der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe der Sonaten schreibt aber Beethoven weder die Akzentuierung des ersten Akkords, noch die Bindung der Akkordpaare vor. Er bestimmt vielmehr für den Anfangsakkord p und setzt unter den dritten sf., wodurch der Parallelismus der Akkordpaare in dynamischer Hinsicht aufgehoben wird. In keiner Weise kann nun noch das Elementar-Affektvolle dieser Takte, wenn sie korrekt gespielt werden, jenen Eindruck des Lahmen hervorbringen. Dazu kommt, daß Riemann die Triolen in der pochenden Achtelbewegung der linken Hand, welche die ganze Stelle begleitet, ohne weiteres fortläßt. Das geht nicht. Beethoven schrieb nichts als *quantité négligeable*. Nehmen wir aber die Achtelbewegung hinzu,

so verändert sich sofort der ästhetische Eindruck der ganzen Stelle. Endlich ist es durch nichts gerechtfertigt, die vier oder fünf Anfangstakte der Sonate von dem, was folgt, zu isolieren; stellt man aber den Zusammenhang her und spielt nach dem vierten Takt weiter, so verliert das Folgende jeden Sinn, jede Daseinsberechtigung, wenn man es in einen anderen als in den harmonisch-gegenständlichen Zusammenhang mit dem Anfang bringen will, d. h. wenn man diesen als Empfindungs- oder Gefühlsausdruck auffaßt. Denn auch der feinste Spürsinn dürfte in Takt 5—25 (d. h. bis zur ersten Wiederverwendung des Anfangsmotivs) keinen Gefühlsausdruck¹ entdecken können.

Es ist ferner noch bemerkenswert, daß Beethoven die Akkordpaare der beiden Anfangstakte seiner Sonate im Verlauf des ersten Satzes öfters als Glieder des harmonisch-architektonischen Baues verwendet, also gerade als das Gegenteil bloßen Ausdrucks. — Über die Möglichkeit, den angeführten Takten durch veränderte Phrasierung den Charakter des Kühn-Anspringenden zu geben, sollte man eigentlich schweigen. Wer das versuchte, würde meines Erachtens das vom Komponisten Geschriebene in ganz willkürlicher Weise verzerren, ja geradezu auf den Kopf stellen. Daß dergleichen unternommen wird, beweist nur, daß die Ausdrucks- und Auslegungsmanie heutigen Tages keine Grenzen kennt und der Eigenwert des Harmonisch-Gegenständlichen nicht mehr wie früher gefühlt und respektiert wird. So wie Siebeck und Riemann, als wissenschaftliche Nachfolger Wagners und Hauseggers, den musikalischen Ausdruck verstehen, könnte man ihn fast in jeden Takt der Tonwerke aus der Epoche Bach-Brahms hineindeuten, und damit würde man denn nach meinem Dafürhalten den ästhetischen Sinn und Wert dieser Schöpfungen gewaltsam ins Naturhaft-Elementare hinabzerren, zerstückeln und zerstören. Dies tut Riemann in der Tat mit dem Anfang der erwähnten Sonate in deren Analyse. (Hugo Riemann, L. v. Beethovens sämtl. Klaviersolosonaten. Berlin 1918. Bd. I, S. 230—232.) Ich bekenne mich grundsätzlich zu den Auffassungen, die Nagel, Lenz und Marx von der betreffenden Stelle haben und die Riemann a. a. D. scharf zurückweist².

Wir sind nicht berechtigt, die Erzeugung und den ästhetischen Wert der harmonischen Gebilde und Verläufe, aus denen Beethovens Sonaten bestehen, unter den

¹ Riemann ist allerdings auch hier nicht um eine Gefühlsauslegung verlegen. Die Achtel-Triolen der rechten Hand bedeuten ihm jubelnden Lorchengesang. Dabei vergißt er indessen, daß solche Deutung nicht ins Gebiet des Gefühlsausdrucks, sondern in das der Gefühlsymbolik gehört.

² Was das Buch von Kurt Huber „Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive“ (J. A. Barth, Leipzig 1923) angeht, so sei hier nur kurz folgendes bemerkt: Die Hubersche Auffassung des musikalischen Kunstwerks als eines Systems, durch welches der Künstler „gewisse Intentionen“ zum Ausdruck bringt, oder als eines Ganzen, welches durch „das mannigfache Zusammentreten elementarer Ausdrucksmöglichkeiten“ entsteht, ist auf die Meisterwerke der Epoche Bach-Brahms nicht anwendbar. Motive, die aus zwei Tönen bestehen — wie Huber sie seinen Elementen zugrunde legt —, treten in jenen Werken in einer Weise kompositorisch verwertet auf, die jene Auffassung rechtfertigen könnten, diese Werke beruhen vielmehr generell auf thematischen und melodischen Gebilden, denen eigener, nicht Ausdrucks-Sinn zukommt. Wenn jene Schöpfungen durch Genuß und eigene Ausführung vertraut geworden sind, dem wäre es völlig unfassbar, daß man auf den Einfall kommen könnte, in ihnen eine deutbare Motivik zu suchen. Ich verkenne nicht, daß kurze Motive Eindrücke hervorrufen, die sie durch Ähnlichkeitsassoziation deutbar erscheinen lassen, aber ich bin doch der Meinung, daß, wenn eine Versuchsperson beim Anhören solcher Motive noch so viele „Charaktererlebnisse“ hat und noch so viele Brücken zwischen disparaten Empfindungen schlägt, alle diese Vorgänge (an der Epoche Bach-Brahms gemessen) außerhalb einer noch ernst zu nehmenden Musikästhetik liegen. Die Motivik Hubers, ebenso wie die Ästhetik der Kräfte und Spannungen, zerzt, wenn man ihr normative Bedeutung geben will, meines Erachtens die Tonkunst in das Gebiet bloßer elementarer Sinnes-Empfindungen und in das subjektiv-willkürlicher Deutungen hinab, die nur als Phantasiespielereien zu gelten verdienen.

Begriff „Ausdruck“ zu bringen und mit diesem Worte zu bezeichnen. Einmal, weil in ihnen diejenige Art der Hervorbringung nicht nachweisbar ist, welche im Ausdruck des Elementar-Affektvollen der Musik klar zutage liegt, ferner weil bei Anwendung des Ausdrucks-Begriffs auf jene Sonaten ihr Verlauf in seinen harmonischen Beziehungen, Verknüpfungen, Gliederungen, Symmetrien und Gegensätzen sinnlos und unerklärlich wäre. Aber selbst wenn es einmal gelänge, Ausdrucksvorgänge, die zu harmonischen Gestaltungen führten, physiologisch oder psychologisch so nachzuweisen, daß wir klare Kenntnis von ihnen hätten, was wäre damit für das musikalische Nachschaffen und Genießen gewonnen? Dieses sieht sich doch immer den fertig hergestellten Objektivationen gegenüber, den Tongruppen und Tonverläufen, aus denen nun einmal nach oberster Norm das Tonwerk besteht. Der Nachschaffende oder der Hörer könnte niemals den Schaffungsvorgang in seinem Gehirn sozusagen rückwärts vollziehen, vom klingenden Phänomen zu den seelischen Antrieben und letzten Ursachen gelangen, denen es vielleicht seine Entstehung verdankt. Tonwerke der heutigen expressionistischen Art möchten freilich ihren Hörern dergleichen zumuten, aber sie sind meist entweder zusammengeratene Tonfetzen, die mit dem Anspruch, als Ausdruck verstanden zu werden, den musikalischen Menschen, der darin einen gegenständlichen Sinnzusammenhang sucht, zur Verzweiflung bringen, oder sie werden beherrscht von der unendlichen melodischen Linie, welche sich hin- und herschiebt, auf- und absteigt, umflüstert, umrauscht, undonnert von begleitendem Figurenwerk, und schließlich nur Langeweile und Ratlosigkeit erzeugt, weil Gliederung und Aufbau fehlen. Auch die prächtigsten Leitmotive Rich. Wagners sind, als Ausdruck genommen, nichts anderes als die simple Motivbildung in Riemanns Beethoven-Beispiel. Geheimmittel, um aus harmonischen Tongruppen einen Ausdruck zu machen, Mittel, die in der Tiefe des Unbewußten schlummern, mag annehmen, wer Hypothesen einer an Bewußtseinsstatsachen vorgenommenen Beobachtung vorzieht. Im übrigen scheint es mir auch gleichgültig, welcher Komponist die elementar-affektvollen Ausdrucksmittel der Musik und die Harmonik verwendet. Beide bleiben immer, was sie sind, und auch der Umfang der Tongebilde, an denen wir die Verwendung beobachten, macht keinen Unterschied. Deshalb muß erlaubt sein, aus der Erörterung des kleinen Beethoven-Beispiels einen allgemeingültigen Schluß zu ziehen. Ich fasse das Ergebnis zusammen:

1. Beethovens Motiv hat, im ganzen genommen, nicht den musikalästhetischen Sinn eines Ausdrucks. Beethoven verwendet es nicht als solchen, und konnte das gar nicht, denn er hätte sich dann in Widerspruch mit seiner eigenen Schaffensweise gesetzt, welche nach oberster Norm auf dem Eigenwert des Harmonisch-Gegenständlichen in phantasieselbstherrlicher Ausgestaltung beruht.

2. Die Frage, ob dem Komponisten ein Schritt von Seelenzuständen oder Seelenvorgängen zu harmonischen Gebilden im Sinne eines eindeutigen und nacherlebbareren Ausdrucks möglich sei, ist, soweit heute unser Wissen reicht, zu verneinen. Was wir wirklich Ausdruck nennen dürfen, gehört lediglich dem Elementar-Affektvollen der Musik an.

3. Demgemäß gelten die von den Meistern der Epoche Bach-Brahms so reichlich verwendeten Ausdrucksbezeichnungen nur dem Elementar-Affektvollen ihrer Musik und setzen die Bedeutung seines Ausdrucks in das rechte Licht. Sie dienen dazu, das Harmonisch-Gegenständliche zu vermenschlichen, menschlich zu beleben. Mehr leisten sie und leistet der sie befolgende Nachschaffende mit ihnen nicht.

II.

Im Vorangehenden lehnte sich die Betrachtung an ein musikalisches Motiv. Aber nicht nur in solchen kleinsten Gliedern der Tongruppierung, sondern auch in ganzen Tonstücken hat musikästhetisches Meinen einen „Ausdruck“ sehen wollen: den Ausdruck einer Stimmung. Man ist sogar so weit gegangen, die ganze Tonkunst durchweg als Stimmungskunst zu definieren¹. Diese Definition hat etwas Bestechendes, denn der Mangel an Vorstellungen bestimmter Gegenstände oder Vorkommnisse, auf welche Gefühle sich beziehen, ist allerdings ebenso bezeichnend für die Stimmung wie für die Musik. Der Stimmungsästhetiker glaubt denn auch allen Ernstes, daß die Musik uns nichts weiter vor die Sinne führe, als eben Stimmungen. Schon die rein akustische Einfühlung in Töne, meint er, hätte den ästhetischen Erfolg, daß sich ohne das Zwischenglied sinnlicher Empfindungen und abgesehen von aller Vermittelung in einem Tonstück Stimmungen der Heiterkeit, Schwermut, Entsagung, Sehnsucht, Schelmerie, Sanftheit, Wildheit usw. ausdrücken. Melodien und Harmonien hätten „an und für sich“ Ähnlichkeit und unverkennbare Verwandtschaft mit solchen Stimmungen. Aus unserem zur Verfügung stehenden Gefühlschatz würden durch Wahl, Verknüpfung und Behandlung der Töne gehaltvolle, eigenartige, auf Menschenschicksal, Lebenslauf, Daseinsfragen sich beziehende Erregungen ins Bewußtsein hinaufgehoben. Dies werde, außer durch rein akustische Einfühlung, auch durch das Mitwirken von Ähnlichkeitsassoziationen zuwege gebracht. (Volkelt, System der Ästhetik, I, S. 118, 280, 293, 295.)

Das mögliche Mitwirken von Assoziationen beim Entstehen der musikalischen Stimmung muß an dieser Stelle unerörtert bleiben. Wir haben es hier lediglich mit dem Ausdrucksbegriff zu tun, der Ausdruck aber — wenn dies Wort streng in seiner eigentlichen Bedeutung genommen wird — ist in der Musik stets ein einfaches, einheitliches, unmittelbares Verfahren, ein direkter Faktor, kein assoziativer, auch kein symbolischer. Daß die musikästhetische Stimmung schon unmittelbar durch Gehörseindrücke zustande kommt, daran kann kein Zweifel sein. Gehörseindrücke aber sind sinnliche Empfindungen, die in der Musik Stimmungen verursachen. Sie können deshalb nicht als Zwischenglieder ausgeschaltet werden, wie Volkelt meint, während er dann freilich wieder sagt, daß die Verwandtschaft einer Melodie mit einer Stimmung rein auf dem Gehörseindruck beruht. (System der Ästhetik, I, S. 293.) Abgesehen von dieser Unklarheit scheint er — soweit ich verstehe — eine unmittelbare kausale Beziehung zwischen Melodien und Harmonien „an und für sich“ und den Stimmungen annehmen zu wollen, ohne daß diese Beziehung und die Verursachung der Stimmung durch das Melodisch-Harmonische erklärt würde. Solche Auffassung wurde schon oben

¹ „Die Höhe und Tiefe der Töne, ihre Klangfarbe und ihre Stärke, die Konsonanz und Dissonanz, der Reichtum und die Einfachheit, das Tempo und die dynamischen Abstufungen, der Rhythmus, alle diese Elemente der Musik sind spezifisch geeignet, in der Seele eine mehr oder minder umfassende Stimmungsrésonanz zu gewinnen oder eine Rhythmik der gesamten inneren Erregung ins Dasein zu rufen. Die ganze Eindrucksfähigkeit der Musik liegt in der Erzeugung einer solchen Stimmungsrésonanz beschlossen.“ (Lippis in der Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. VI, S. 361.) So summarisch stellt sich Theodor Lippis das Wesen des Musikästhetischen vor. Die verschiedensten Komponenten des musikalischen Kunstwerkes werden in dieser vagen Stimmungsauffassung in einen Topf geworfen, und was darin Kocht, ist der Brei der nervösen Erregung. Wir entwürdigten die Tonkunst, wenn wir glauben, Beethoven und Brahms hätten gearbeitet, um nur Stimmungsrésonanzen zu erzeugen.

unter I hinsichtlich der Harmonie als Empfindungs- oder Gefühlsausdruck als eine unwissenschaftliche Hypothese abgelehnt. Es genügt nicht, einfach eine Verwandtschaft zwischen dem Harmonischen und dem Stimmungshaften als gegeben hinzustellen, ohne zu fragen, woher sie stamme oder wie sie zustande komme. Melodien und Harmonien sind mehr geeignet, Affekte zu besänftigen als hervorzurufen, und da sollte man das Recht haben, sie schlechtweg die Erzeuger der Stimmung zu nennen?

Was die Meinung betrifft, daß Tonstücke ganz allgemein und wesentlich Stimmungsausdruck seien, daß musikalischer Wert überhaupt vornehmlich in Stimmungen bestehe, so ist ihr zunächst die ästhetische Erfahrungstatsache gegenüberzustellen, die ich bereits andeutete (Zeitschr. für Ästhetik, XVII, 2, S. 158, 160): es gibt sehr viele Tonwerke von hohem Kunstwert, die uns in große Verlegenheit bringen, wenn wir versuchen, ihre Stimmung mit einem Worte zu bezeichnen. Schon diese Tatsache genügt, um die Definition der Musik als Stimmungskunst oder als Kunst des Stimmungsausdrucks schlechtweg unhaltbar zu machen.

Das Eigentümliche der Stimmung ist ihre Dauer, sie ist ein Zustand. Nur wenn nicht also ein größeres musikalisches Ganzes, der Verlauf eines längeren Tonstückes in einer bestimmten Gefühls- oder Gemütshaltung festhält, kann ich sagen, daß hierin die Tonkunst sich als Stimmungsausdruck erweist. Man wird aber beim Spiel sehr oft die Beobachtung machen, daß nach einem stimmungsvollen Anfang des Tonstückes plötzlich die Aufmerksamkeit des Spielers sich auf die harmonisch-gegenständliche Fortspinnung zwangsläufig einstellt, diese Fortspinnung aber der Anfangsstimmung keineswegs entspricht und sie völlig vergessen läßt. Wir sind eben in den Meisterwerken der Epoche Bach-Brahms vorwiegend gezwungen, den „phantasieselbstherrlichen Tongebilden“ in ihrer Objektivität nachschaffend zu folgen, und sie haben „eben in dieser Eigenart ihren eigentümlichen Wert“, wie Volkelt ganz richtig bemerkt. (System der Ästhetik, I, S. 118.) Trotz dieser mit dem Worte „Phantasieselbstherrlichkeit“ so glücklich bezeichneten Einsicht scheint er sich aber doch nicht die Frage vorgelegt zu haben, wie denn nun diese Phantasieselbstherrlichkeit der Tongebilde in Einklang zu bringen ist mit der ästhetischen Teleologie, welche das Tonwerk als Gefühls- oder Stimmungsausdruck ansieht. Das aber ist gerade das Problem. Denn es ist doch schlechterdings unmöglich, sich das musikalische Schaffen so vorzustellen, daß der Komponist Gefühls- oder Stimmungsausdruck zum Erklängen bringt und zu gleicher Zeit, in demselben schöpferischen Tun phantasieselbstherrliche Tongebilde aneinander reiht. Wenigstens scheint mir diese Unmöglichkeit von der reinen Instrumentalmusik zu gelten. Für die Verbindung von harmonischen Tongestalten mit Gefühlen, die sich in Worten äußern, mag der Rat gelten, den Hans von Bülow dem komponierenden Friedrich Niessche gibt: „Komponieren Sie doch wenigstens nur Vokalmusik und lassen Sie das Wort in dem Machen, der Sie auf dem wilden Tonmeere herumtreibt, das Steuer führen.“ Der solchen Rat Befolgende schafft dann eben nicht mehr ganz phantasieselbstherrlich; freilich wird seine Anlehnung an die Worte an dem ästhetischen Verhältnis des Harmonischen zum Gefühlsausdruck auch nichts ändern. Es ist ästhetisch unmöglich, das Harmonisch-Gegenständliche so zu knechten, daß man es zum bloßen Ausdrucksmittel für Gefühle und Stimmungen macht, und wer das trotzdem durchführen will, der gelangt zu einem Erzeugnis, das nicht mehr unter den Begriff „Musik“ fällt, der für die Epoche Bach-Brahms gilt.

Wie entsteht musikalische Stimmung? Wer sich diese Frage zu beantworten sucht, dem wird sich eine Beobachtung aufdrängen, die im schärfsten Widerspruch zu der Hypothese von einer übersinnlichen Beziehung zwischen dem Melodisch-Harmonischen und dem Stimmungshaften steht: Klangreiz und Klangfarben wirken an sich schon stimmungserregend. Man höre vom Waldhorn, vom Cello, von der Orgel langsame Tonfolgen ohne eigentlichen künstlerischen Sinnzusammenhang, um dies bestätigt zu finden. Mag das Stimmungserweckende hier auf der Ähnlichkeit der Töne mit menschlichen Lauten oder auf Assoziationen beruhen, jedenfalls liegt es in den Klängen als solchen, nicht in ihrer melodisch-harmonischen Gruppierung. Es ist elementar-sinnlicher, nicht künstlerischer Art. Um jedoch die Entstehung musikalischer Stimmung möglichst unabhängig vom sinnlichen Reiz, sozusagen von ihrer geistigen Seite her zu untersuchen, wählen wir am besten das Klavier, da dessen Töne, was Sinnenreiz und Klangfarbe betrifft, am dürftigsten ausgestattet sind. Schon A. B. Marx nannte es das geistigste, das ideale Instrument¹. An ihm müßten jene angenommenen übersinnlichen Verknüpfungen der Melodien mit den Stimmungen wohl am deutlichsten hervortreten. Es bietet die beste Gelegenheit, das Verhältnis des Harmonischen zur Stimmung zu prüfen. Spielen wir also ein stimmungsvolles Orchesterstück, des Stimmungsbreizes seiner Klangfarben entkleidet, auf dem Klavier, z. B. den ersten Satz der a moll-Sinfonie op. 56 Mendelssohns, der schottischen. Wenn der Spieler um die Entstehung dieser Komposition in Schottland weiß und aus Mendelssohns Briefen dessen feine Empfänglichkeit für landschaftliche Eindrücke kennt, so wird er sich sogleich in seine Seele einfühlen, er sieht ihn vielleicht auf einem Felsen der schottischen Küste im Nebel über der brandenden See sitzen und antizipiert die Stimmung seiner Sinfonie. Kein Zweifel, daß diese Einstellung für das Herausgehören des Stimmungshaften von Bedeutung ist; aber notwendig ist sie nicht; auch ohne daß man dabei an Schottland denkt, wirkt das Werk stimmungsvoll, und zwar ausgesprochen elegisch, trübe, melancholisch.

Um festzustellen, welchen Anteil das Harmonische, und welchen das Elementar-Affektvolle am Zustandekommen dieser Stimmung hat, gibt es ein drastisches Mittel, welches einleuchtend wirkt, wenn man es z. B. auf das die Sinfonie Mendelssohns einleitende andante con moto anwendet: Man verändere in diesem Satz Tempo, Dynamik, Rhythmik, Anschlagsart radikal, aber unter völliger Beibehaltung aller Noten, also alles Harmonischen. Man spiele also statt Andante Allegro, statt Piano Forte, statt Legato Staccato, mit willkürlich veränderter rhythmischer Akzentuierung, kurz man befolge statt aller Ausdrucksbezeichnungen Mendelssohns ihr Gegenteil. Das Ergebnis dieser das Harmonische nicht berührenden Entstellung ist verblüffend: eine sofortige völlige Vernichtung der Stimmung. Aus der elegischen Introduction wird eine Art Walzer, um so vollständiger, je extremer und ungebundener man verfährt. Könnte also der Ursprung der Stimmung im Melodisch-Harmonischen an sich liegen, das doch unverändert geblieben ist? Kann man noch von einem Kausalverhältnis zwischen diesem und jener sprechen? Offenbar kann nicht im Melodisch-Harmonischen als solchem, sondern nur noch in seiner elementar-affektvollen Erscheinungsweise, auf Grund unseres Experiments, das Entstehen der Stimmung gefunden werden. Wenn

¹ A. B. Marx, Ludwig von Beethoven. Berlin 1875. 1. Teil, S. 99.

der musikalästhetische Stimmungswert aus direkten Beziehungen der Seele zu bloßen Melodien und Harmonien hergeleitet werden müßte, aus einer „reingeistigen Analogie“ zwischen Tönen und Gefühlen (wie Volkelt, Paul Moos und die dem Metaphysischen zuneigende Ästhetik zu glauben scheinen), dann wäre seine Vernichtung durch bloße Entstellung der elementar-affektvollen Erscheinungsart des Harmonischen nicht möglich¹.

Der fünfte, bisher unerwähnt gebliebene Faktor der musikalischen Affektseite ist die Affektlaut-Ähnlichkeit der Töne. An den Mendelssohnschen Tönen hat unser Experiment nichts geändert, man könnte also meinen, daß ihre Ähnlichkeit mit Affektlauten weiter bestehen müßte. Aber keine Spur davon ist geblieben; nichts erinnert mehr in der Walzerkarrikatur an ein Seufzen oder Klagen. Auch die Affektlaut-Ähnlichkeit der Töne, die zwar dem Harmonischen anhaften kann, aber nicht zu dessen Wesen an sich gehört, wird durch die Veränderung der anderen elementaren Faktoren ästhetisch vernichtet. Es kann kein Zweifel sein, daß die trübe Stimmung, die uns aus Mendelssohns Andante-Einleitung anweht, wesentlich ihren ästhetischen Ursprung in der Affektlaut-Ähnlichkeit ihrer Töne hat. Und Tempo, Dynamik, Rhythmik bei Mendelssohn entsprechen ähnlichen Ausdrucksweisen melancholischer menschlicher Laute. Wir seufzen und klagen nicht im Allegro, Fortissimo und Staccato. Eben deshalb aber verschwindet das, was an Mendelssohns Harmonien klagend und melancholisch ist, mit der Veränderung ihrer elementar-affektvollen Bestimmtheiten. Auch die Transposition des Satzes in Dur würde natürlich wesentlichen Einfluß auf seinen Stimmungsscharakter haben, die Würdigung der ästhetischen Bedeutung des Moll reißt sich indessen nicht streng in den gegenwärtigen Zusammenhang ein, da dieses eine allgemeine Bestimmtheit alles Harmonischen ist und nicht unter das eigentliche Ausdrucksproblem fällt. Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß in dem Unterschiede der Wirkung von Dur und Moll wohl die einzige Kausalbeziehung zwischen dem Harmonischen und dem Stimmungsausdruck zu finden sein dürfte.

Eine Probe auf die Stichhaltigkeit des oben vorgeschlagenen Experiments soll nicht unterdrückt werden: seine Umkehrung. Würde ein anderer harmonischer Inhalt, in einen dem Mendelssohnschen ähnlichen elementar-affektvollen Rahmen hineingesetzt, nicht die gleiche Stimmungswirkung haben wie der erste Satz der Schottischen Sinfonie? Es liegt auf der Hand, daß ein solches melodios-harmonisches quid pro quo tatsächlich hundertmal diesen ästhetischen Erfolg hat. Es gibt Sätze genug in Moll, im Dreivierteltakt, im Andante, im Piano usw., kurz in ähnlicher elementar-affektvoller Einkleidung wie der Mendelssohnsche, und ihre stimmunghafte Haltung und Wirkung brauchen diesem nichts nachzugeben. Beispiele sind hier wirklich nicht nötig. Der abweichende melodios-harmonische Inhalt als solcher wäre überall für das Entstehen der Stimmung ohne Belang.

¹ In Berlin marschierte früher die Infanterie durch die Straßen nach einem Marsch, der aus den Hauptthemen des ersten Satzes von Mendelssohns Violinkonzert zusammengebaut war. Man wird zugeben müssen, daß diese Themen sich ganz gut zu marschmäßiger Verwendung eignen, obwohl diese ihren musikalästhetischen Stimmungswert gänzlich zerstört. Es wäre ebenso leicht wie überflüssig, weitere Beispiele für die Abhängigkeit der Stimmung von der elementar-affektvollen Einkleidung der Harmonien anzuhäufen.

III.

Schon Fechner unterschied zwei „Weisen oder Seiten des Eindrucks in der Musik“: eine, die sich unter der Bezeichnung „Ausdruck musikalischer Stimmungen“ zusammenfassen läßt, eine andere, die man „Empfindung von Melodie und Harmonie“ nennen kann. Er nennt sie auch kurz das „Stimmungselement und das spezifische Element der Musik“. Der aktive Ausdruck unserer Stimmungen, meint er, sei nicht wesentlich melodisch oder harmonisch, und man habe deshalb keinen Grund, Melodie und Harmonie mit ihm in Beziehung zu bringen. (Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1897, S. 159/60.) Der Gegensatz der elementar-affektvollen Ausdrucksseite und der harmonisch-gegenständlichen Phantasie- und Schönheitsseite des Musikalischen ist damit zutreffend bezeichnet. Die ästhetische Praxis des Spiels bestätigt ihn, auch hinsichtlich des Stimmungsausdrucks.

Ich fordere den Musikästhetiker auf, den ersten Satz der Schottischen Sinfonie Mendelssohns auf dem Klavier zu spielen und sich dann zu fragen, was während des Spiels im Blickpunkt seines Bewußtseins war. Nach meiner Erfahrung kann die Antwort nur sein: die melancholische Stimmung war mit den ersten Takten des Stückes da, durch die musikalischen Elementargefühle (unter besonderer Betonung der Affektlaut-Ähnlichkeit der Töne) hervorgezaubert. Überschaute indessen der Spieler das ästhetische Erleben in seinem Reproduktionsakt als Ganzes, so wird er gestehen müssen: die Stimmung war beim Spiel nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund, darauf der klingende Strom der Mendelssohnschen Musik schwellend und sinkend entrollte¹. Dieser Strom war es, der den Vortragenden ästhetisch packte und mit sich fortriß. Die Stimmung blieb gegenwärtig, aber sie blieb latent. Sie hatte ästhetisch dem Harmonisch-Gegenständlichen gegenüber keine größere Bedeutung, als Haltung, Gebärde, Artikulation, Betonung, Phrasierung — kurz sprachlicher Ausdruck bei einem Redner gegenüber dem Sinn und Gedankeninhalt seiner Sätze. Mendelssohn, glaube ich, würde solcher Auffassung des in Rede stehenden Verhältnisses zustimmen. Denn daß ihm selbst seine schottische Sinfonie keineswegs nur Stimmungsausdruck war, geht daraus hervor, daß er das in Schottland keimhaft Entstandene des Stückes in Italien zu gestalten unternahm. Dort schuf er phantasiefelbstherrlich, wenn er sich auch (nach seiner eigenen Versicherung) Mühe gab, in Fühlung mit der „schottischen Nebelstimmung“ zu bleiben. Dabei brauchte er sich der musikästhetischen Doppelseitigkeit seiner Töne nicht bewußt zu sein. Er nahm von früher Kindheit an Musik naiv auf und war in dieses Doppelwesen der Töne hineingeboren und hineinerzogen, so daß es ihm etwas Selbstverständliches war. Wir aber stehen freilich, wenn wir ästhetisch analysieren, überall vor der Vereinheitlichung eines Dualismus, vor der Verschmelzung der Stimmungsseite mit der die Herrschaft führenden harmonisch-gegenständlichen, des Ausdrucks mit der Harmonie.

¹ Der Vergleich ist den Geibelschen Versen entnommen, die Hanklik im Vorwort zu seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ zitiert: „Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern? Weil sie ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht. Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund, drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt.“ Treffend ist in diesem Bilde das bloße Durchscheinen des Gefühlvollen durch die bewegte Harmonie als eigentlicher ästhetischer Substanz. Aber der Vergleich führt freilich in die Irre, wenn man dabei an das Feste des Grundes gegenüber dem wechselnd bewegten Wasser denkt.

In dieser Verschmelzung beobachten wir ein wechselseitiges Aufeinanderwirken der beiden Faktoren, um die es sich handelt. Wenn die elementar-affektvollen Bestandteile des Tonwerkes dessen harmonischen Verlauf und seine Darstellung im Reproduktionsakt beleben, so zwingt wiederum dieser harmonische Verlauf zur Arbeit des Beziehens; in ihm steckt die zwingende Macht musikalischer Logik, die Wucht der tonalen Architektur, die Wärme des tonkünstlerischen Denkens, die ergreifende Macht des Schönen. Diese Dinge — des *ardeurs sans flammes*, wie Frau von Staël das Lessingsche Denken nannte — sind vergleichbar der Begeisterung, mit der die feste Überzeugung von der Wahrheit seiner Gedanken die Seele des Redners während seines Vortrags erfüllt, und deshalb wirken sie auch auf den Ausdruck beim musikalischen Spiel, wie jene Überzeugtheit auf den Ausdruck der Rede wirkt. Man kann an einem elementar-ausdrucksvollen und zugleich geistig¹ abgeklärten musikalischen Vortrag so recht beobachten, wie die beiden Seiten der Tonkunst für einander geschaffen sind. Im instrumentalen Reproduktionsakt löst sich die alte Antithese von Form und Gehalt, auf welche die Musikästhetik so lange umsonst hingestarrt hat, auf. Harmonien können sich ganz ohne die Erscheinungs- und Wirkungsweise des Elementar-Affektvollen (des Ausdruckhaften) nicht völlig ausleben; andererseits würde das bewegte, rhythmische, dynamische Hervorbringen affektlautähnlicher Töne eine natürliche Entladung ohne künstlerischen Wert bleiben und erhält diesen erst in der Verbindung mit dem harmonischen Geist. Die beiden Faktoren suchen sich und vereinigen sich, gerade weil sie Gegensätze sind, die, wie Mann und Weib, nicht ohne einander leben können. Wir stehen hier wieder einmal vor einem der zahllosen Dualismen, die das All erfüllen und beherrschen, aber nur deshalb Mächte sind, weil die Wirkung des Einen ohne das Andere nicht möglich wäre und in einem gar nicht wegzudenkenden Zusammen begründet ist. Musikalischer Affekt und musikalische Harmonie — der affektbefreite Teil des Musikästhetischen — sind ebenso nur zwei Erscheinungsweisen des einen Musikalischen im Menschen, wie Fühlen und Denken in seinem Seelenleben zwei Auswirkungen des einen Ichs sind. Schon ein Blick auf die Musik der Griechen bestätigt diesen Dualismus. So gering auch die Anschauung ist, die wir aus den dürftigen von ihr erhaltenen Resten gewinnen können, eines tritt doch hervor: der elementare Affektausdruck auf der einen Seite und das theoretische Nachdenken über rein akustische Tonbeziehungen auf der anderen.

Ein Motiv, eine Melodie, ein Thema aus der Epoche Bach-Brahms kann niemals ein Ausdruck schlechtweg genannt werden. Auch Richard Wagner war im Banne einer Illusion, wenn er glaubte, daß seine Motive und deren modulierende Umgestaltungen und Kombinationen Ausdruck von Empfindungen, Gefühlen und Vorstellungen seien, und dieser Irrtum beruhte jedenfalls auf der Verkennung des unzerstörbaren Eigenwertes des Harmonischen und seiner Unfähigkeit, an sich ein Ausdrucksmittel zu sein. Das Entstehen dieser Illusion, kurz vor der Zeit, wo die harmonisch-selbstwertige Musik in Johannes Brahms ihre letzte Apotheose erlebte, ist entwicklungs-geschichtlich begreiflich, denn wie jede Kunst, so hat auch die Musik die Tendenz erfahren, zu einer

¹ Mit dem Worte „geistig“ wird lediglich auf den Wert der harmonischen Tonbeziehung hingedeutet. Ich bezeichne als Geistiges in der Musik nichts anderes als das Beziehen gehörter oder vorgestellter Töne aufeinander, so wie wir das in sprachlicher Form auftretende Geistige, das Denken, ein Beziehen von Vorstellungen aufeinander nennen.

willkürlichen Behandlung und sogar bis zur Ignorierung ihrer objektiven Normen auf dem Wege eines angeblich verinnerlichenden Expressionismus vorzuschreiten. Aber es ist der Tonkunst verhängnisvoll geworden, daß das nachwagnerische Schaffen, die tatsächliche Möglichkeit des musikalischen Ausdruckes verkennend und seine Grenzen überschehend, ihn zum Zweck und Wert der Musik machen wollte, wobei denn schließlich das Harmonisch-Eigenwertige, mitsamt der Lonalität und Takteinteilung, als lästiges Hindernis zum Tempel hinausgeworfen wurde. Ich sehe in diesem pseudo-expressionistischen Verfahren eine Verfallserscheinung, und sein Ergebnis in der Gegenwart scheint mir eine musikalästhetische Leere und Öde zu sein. Eine Verfallserscheinung, denn diesem Expressionismus liegt, wie ich glaube, eine ethische Erschütterung der menschlichen Persönlichkeit zugrunde. Das expressionistische Sichausdrücken, unter Beiseiteschiebung der objektiven Hemmungen, ist der künstlerischen Persönlichkeit mehr abträglich, als daß es ihren Wert steigerte. Denn dieser Wert bedarf eben, wie alle kulturelle Wertsteigerung des Menschlichen, der Selbstzucht. Und was ist künstlerische Selbstzucht anderes als die ehrfurchtsvolle Unterordnung unter Gesetze, die in der menschlichen Natur sowohl wie in der gegenständlichen Wirklichkeit begründet und durch die historische Entwicklung der Jahrtausende zum Bewußtsein gebracht und bestätigt sind? Wie eine tonkünstlerische Persönlichkeit sich auf der Basis dieser Unterordnung bildet, das sind Bach, Beethoven und Brahms — die drei Heroen Hans von Bülow's — Zeugen. Die moderne Ausdrucksmusik aber, mit all ihrem Streben nach seelischer Unmittelbarkeit und Vertiefung, kündigt der Gesinnung und der Schaffensweise jener Meister die Freundschaft.

* * *

Darf die hier skizzierte Auffassung des musikalischen Ausdrucks-Begriffs eine erschöpfende genannt werden, oder ist es nötig, zu ihrer etwa möglichen Vertiefung Physiologie oder Metaphysik heranzuziehen? Ich meine, das hieße das Erklärliche durch das Unerklärte aufhellen wollen. Daß die Physiologie uns hier im Stich läßt, wurde schon gesagt; die Beziehungen der Tonkunst zum Metaphysischen wachsen nach meinem Dafürhalten lediglich auf dem Boden der Assoziation, nicht auf dem des assoziationsfreien ästhetischen Auffassens der Töne. Sie haben eine besondere und breitere Grundlage, als die durch Ausdruck und Harmonie allein geschaffene. Deshalb werden sie einer gesonderten Betrachtung anheimfallen müssen. Aber geben wir selbst die Möglichkeit einer Erweiterung des Problems nach der metaphysischen Seite hin zu, so darf doch zunächst die Frage nicht abgewiesen werden, ob denn im ästhetischen Erleben des Reproduktionsaktes das Bedürfnis nach einer solchen Vertiefung sich geltend macht. Irgendwelche seelischen Vorkommnisse müßten doch im Bewußtsein des Spielers auftauchen, welche ihn in jene Richtung hineindrängten. Nach meiner persönlichen Erfahrung, auf die ich mich allerdings nur berufe, ist das nicht der Fall. Die sinnliche Macht des affektvollen Ausdruckes läßt dergleichen nicht aufkommen. Eine Transzendenz über sie hinaus ist unmöglich, solange man den musikalischen Ausdruck oder die Musik als Ausdruck ästhetisch so erlebt, wie es hier aufgefaßt wurde.

Betrachten wir das Ausdruckhafte der Tonkunst, den musikalischen Ausdruck in der gewonnenen Bedeutung des Begriffs als ästhetischen Wert. Keine Frage, daß er ein solcher ist. Motorische, rhythmische, dynamische Empfindungen und Gefühle sind

Begleiterscheinungen leiblicher Auswirkungen, befriedigen als solche ein Bedürfnis und erwecken Lust. Und dies gilt auch von ihrer musikästhetischen Erscheinungsweise. Der Wert der Ausdrucksgefühle ist ein vorwiegend voluntaristischer; sie wurzeln im Willensleben, wenn auch ursprünglich vielleicht nur in der Art von Reaktionen auf Reize. Völlig anders aber steht es mit den teilnehmenden, durch die Affektlaut-Ähnlichkeit der Töne erweckten Gefühlen, die am musikalischen Ausdruck so hervorragend beteiligt sind. Sie sind rein emotionaler Art. Beiden jedoch, dem Ausdruck von Willensantrieben wie dem von lust- und unlustbetonten Gefühlsregungen, wird im System der Werte, wenn dieses auch noch nicht endgültig feststehen mag, jedenfalls nicht der erste Rang gebühren. Diesen weisen wir doch nur Erzeugnissen zu, welche Disziplin der Affekte zur Voraussetzung haben. Darum wird auch in der musikästhetischen Wertung der Ausdruck als Befriedigung natürlicher Triebe, wenn auch, oder gerade weil bei ihm das Lustgefühl am stärksten ist, nicht an höchster Stelle stehen. Es fehlt ihm der ethische Einschlag, der auf der Zucht des beziehenden Denkens beruht. Es fehlt ihm jener affektbefreite Eigenwert der Harmonie, den wir unter den Begriffen der musikalischen Phantasiegestaltung und der musikalischen Schönheit zusammenzufassen berechtigt sind.

In kurzer Zusammenfassung möchte ich sagen: Musikalischer Ausdruck oder Musik als Ausdruck ist lediglich etwas Elementar-Affektvolles; nur ein Bestandteil des Künstlerisch-Wertvollen der Tonkunst, niemals schon dieses selbst. Zum Ausdruck-behafteten, Ausdruckvollen der Musik tritt das Harmonisch-Gegenständliche als sein Gegensatz. Diese Gegensätze werden im Reproduktionsakt ästhetisch als vollkommene Einheit erlebt. Am besten beobachten wir das in Tonsätzen von ausgesprochener Stimmung. Die Stimmung wird, abgesehen von Dur und Moll, mit den elementar-affektvollen Mitteln der Tonkunst erzeugt, was diese aber leisten, würde ohne ihre Bindung an selbstherrliche harmonisch-gegenständliche Phantasiegestaltungen nie etwas musikästhetisch Wertvolles sein. Der Musikwert nach oberster Norm ruht in der phantasievoll gestalteten, beziehungsreichen, gegliederten harmonischen Gegenständlichkeit. Deren Bestandteile, d. h. alle Tongruppen und Tonschritte, welche der Bildung von Motiven, Melodien, Themen sowie ihren Fortspinnungen und überhaupt allen musikalischen Phantasiegestaltungen dienen, stehen in keiner kausalen Beziehung zu Vorgängen oder Verfahrensweisen, die den Namen Ausdruck verdienen. Terzen, Quinten, Dreiklänge, Quartextakorde usw. sind keine Ausdrucksmittel, sondern solche zur Erzeugung harmonischer Werte. Dies tritt am deutlichsten hervor in Tonsätzen, denen keine besondere Stimmung anhaftet. Aber auch in den elementar bewegtesten und stimmungsvollsten bleiben jene harmonischen Objektivitäten ästhetisch was sie sind, gleichviel von wem und wie sie verwendet werden. Ihr Wesen ist das Affektbefreite. Indem dieses sich mit dem Affektvoll-Ausdruckhaften der Naturseite des Musikalischen als dessen Vergeistigung und verklärende Harmonisierung vermählt, entsteht der ästhetische Gesamtwert, den wir Musik nennen.

Die Tonkunst und das Symbol.

Die eigentliche Bedeutung musikalischer Töne, d. h. die Frage, was Töne wirklich und an sich selbst in der Musik sind, habe ich früher erörtert. (Zeitschr. für

Ästhetik, XVII, 2.) Im folgenden soll die Möglichkeit ihrer symbolischen Bedeutung geprüft werden. Diese könnte sich zwiefach offenbaren: es könnten durch Tongruppen oder Tonstücke Bedeutungsvorstellungen, es könnten auch Bedeutungsgefühle erweckt werden. Ehe man diesen beiden Fragen näher tritt, müssen jedoch, im Interesse der Klärung des Problems, zwei Erscheinungsweisen des Musikalischen von der Betrachtung ausgeschlossen werden: die Tonmalerei und die konventionellen Tongestalten.

Tonmalerei und konventionelle Tongestalten.

Es bedarf wohl keiner ausführlichen Begründung, um die Einsicht zu zeitigen, daß Tonmalerei nicht symbolisch ist. Sie ist in der Tat nichts weiter, als die Verwendung musikalischer Mittel zu dem Zwecke, Naturgeräusche, Naturklänge, Naturrhythmen nachzuahmen. Von ihren schüchternen Anfängen bis zu ihrer virtuosen Handhabung, etwa durch Richard Strauß, verfolgt sie nur dies Ziel und hat keinen anderen Sinn. Ich kenne kein Tonstück, in dem sie sich glänzender entfaltet, als in Straußens Alpensinfonie. Um sich den Unterschied zwischen ihr und einer beabsichtigten musikalischen Darstellungssymbolik klar zu machen, vergleiche man den Anfang dieser Sinfonie (Nacht, Sonnenaufgang) mit den Stellen, wo das Riefeln des Baches oder das Gewitter tonmalerisch dargestellt werden. — Die ästhetische Wirkung der Tonmalerei besteht in einem Als Ob, in einer unmittelbar sich einstellenden Fiktion, auf Grund von Ähnlichkeitsassoziation. Wir glauben ein Wassergeriesel, ein leises Grollen des Gewitters, einen schrecklichen Donnerschlag, einen Kuckucksruf, ein Spinnradschnurren usw. zu vernehmen; ohne Bewußtseinsprung von den Tönen zu Andersartigem. Wenn man sagen wollte: diese Musik bedeutet ein Spinnradschnurren, diese ein Gewitter usw., so würde das nach unserer gewöhnlichen Redeweise zwar richtig, aber als Beschreibung des ästhetischen Auffassens und Wertes doch unzutreffend sein, denn im Akte dieses Auffassens findet ein Deuten des Erklingenden auf Spinnrad und Gewitter hin nicht statt, wenn auch einen Augenblick die betreffende Bedeutungsvorstellung auftaucht. Eine Ähnlichkeit nur drängt sich auf und geht in meine Auffassung ein. Die Töne werden, in ästhetischem Sinne, vom Komponisten nicht auf Spinnrad, Bach, Gewitter, Kuckuck „bezogen“, sondern nur nach Klangfarbe, Klangmischung, Tempo, Stärke, Rhythmus, Höhenunterschieden so gewählt, daß der Schein des betreffenden Naturgeräusches entsteht. Und ist dieser Schein auch so vollkommen wie möglich hergestellt, so ist damit immer noch nicht das Auftreten der gewünschten Bedeutungsvorstellung gewährleistet.

Ganz anders steht es um die konventionellen Tongestaltungen: militärische Signale, Jagdhörnermotive, Trompetenfanfaren, typische Trauerklänge nach Art des Glockengeläutes u. dgl. Diese sind wirklich symbolisch. Hier beziehe ich in der Tat das Gehörte auf eine exerzierende Truppe, eine Jagdgesellschaft, ein Begräbnis, und denke an diese Dinge. Nur hat in diesem Falle wiederum dieses Beziehen keinen musikästhetischen Sinn. Es tritt nur ein infolge der praktischen, mir bekannten Verwendung gewisser Klangfarben, Rhythmen und Motivbildungen zu bestimmten Zwecken oder bei gewissen Gelegenheiten. Was an solchen konventionellen Tongestaltungen symbolisch ist, beruht auf Assoziation nach Bewußtseinsnachbarschaft, ist aber kein musikästhetischer Wert.

Die Bedeutungsvorstellung in der Musik.

Daß die Tonkunst nicht Dinge darstellt, wie Skulptur und Malerei das tun, daß also die Töne nicht imstande sind, Bedeutungsvorstellungen von der Art und in der Weise zu erwecken, wie sie beim Beschauen von Bildwerken auftreten, darüber besteht in der Musikästhetik, soweit sie mit wissenschaftlichem Ernst betrieben wird, wohl kein Streit. Besonders einleuchtend ist diese Abwesenheit der Bedeutungsvorstellung beim ästhetischen Auffassen des Harmonisch-Gegenständlichen. Harmonien als solchen wohnt niemals eine symbolische Bedeutung, eine Beziehung auf Andersartiges inne. Die Ansicht Volkelt's (System der Ästhetik, I, S. 118), daß die Höhenunterschiede, die dynamischen Veränderungen, die Klangfarben der Töne Bedeutungsvorstellungen erwecken, deren wir in der Form von Bekanntheitsgewißheit inne werden, ist mir — ästhetisch genommen — etwas völlig Unverständliches. Welchen ästhetischen Sinn könnte es haben, wenn jemand sagte: mir ist bekannt oder ich bin mir gewiß, daß die Töne, die ich eben hörte, Tief und Hoch, Leise und Laut, Geigen- oder Flöten-ton bedeuten? Die Töne bedeuten dergleichen nicht, sondern ich höre einfach tiefe und hohe, leise und laute, Geigen- oder Flöten-töne, ich höre sie so, wie sie sind, und als das, was sie wirklich sind.

Von der elementar-affektvollen Seite der Tonkunst her ist nun allerdings der Weg zur Bedeutungsvorstellung frei. Rhythmik, Dynamik, sowie das beständige Auf- und Abschweben der Musik in Höhenunterschieden führen leicht zu symbolischen Vorstellungen. Richard Wagner nannte bekanntlich die VII. Sinfonie Beethovens die Apotheose des Tanzes, ihren letzten Satz einen der ganzen Natur aufgespielten Baurtanz. Damit spricht er der Rhythmik allein eine symbolische Bedeutung für dieses herrliche Tonwerk zu und will summarisch dessen Sinn — die Idee des Tanzes — bezeichnen. Man hat diese Wagnersche Auffassung tiefsinnig genannt (P. Becker, Beethoven, S. 253), man hat sie vorsichtiger für fein erklärt, weil sie in Form einer bloßen Andeutung auftritt (Hans Pfizner, Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, S. 26), aber mag sie nun tiefsinnig oder fein sein, jedenfalls scheint sie mir weit entfernt von demjenigen Auffassen und Nachschaffen der Adur-Sinfonie zu liegen, welches das ästhetisch normale ist. Ich sehe in ihr, wenn sie ernst genommen wird, eine Entweihung und Entwürdigung Beethovens. Sie läßt sich jener Art, ein Gemälde zu betrachten, vergleichen, die sich damit begnügt, zu fragen: Was stellt das vor? Nur daß vor dem malerischen Kunstwerk diese Frage wenigstens an und für sich berechtigt ist, während den Hörer, Spieler und Dirigenten der Sinfonie keine musikästhetische Norm veranlaßt, sie zu stellen und sich durch ihre vermeintliche Beantwortung in der Auffassung des Stückes beeinflussen zu lassen. Wie z. B. der Dirigent solchem symbolischen Einfluß unterliegen kann, schien mir in einer Aufführung der VII. Sinfonie unter Max von Schillings bemerkbar. Der erste Satz wurde da in der Tat leicht tänzelnd vorgetragen und sein Schluß in auffallender Weise beschleunigt, ohne Vorschrift Beethovens. Offenbar sollte diese Beschleunigung „etwas bedeuten“, vielleicht die Lust, am Ende eines Tanzes in ein fröhliches Rasen zu verfallen. Mir bedeutete sie eine Verirrung und ein respektloses Umspringen mit einem erhabenen Tonwerk. Wer so Bedeutungsvorstellungen aus einer Musik schöpft und sie an seinem musikästhetischen Auffassen teilnehmen läßt, der steht ihr nicht mehr unbefangen gegenüber.

Die rhythmischen und dynamischen Besonderheiten eines Tonstückes zu dessen charakterisierender Gesamtauffassung verbinden, ist etwas Gutes und Berechtigtes, aber auf Grund ihrer die Musik zum Symbol machen wollen, das heißt aus ihr hinauszuweichen, die Fühlung mit ihr verlieren. Es ist der Standpunkt des modernen Subjektivismus, der sich bewußt über das Tonwerk stellt, statt sich ihm liebevoll hinzugeben. Um das Gift dieser selbstbewußten ästhetischen Distanz, dieses eigenwilligen Abdrückens vom Selbstwert der Töne hat der von Berlioz und Liszt ausgehende Symbolismus die musikästhetische Apotheke bereichert.

Bedeutungsvorstellungen sind billig zu haben. Es höre jemand das einleitende Adagio und erste Allegro der IV. Sinfonie Beethovens. Hat er Marx gelesen, so wird er aus dem Adagio die bittere Stimmung Beethovens nach dem Mißerfolg des „Fidelio“ heraushören und das folgende Allegro als Symbol neuen Lebensmutes auffassen. Hat er Becker gelesen, so muß ihm Rhythmik, Dynamik, Auf- und Absteigen der Violinen bald „geheimnisvolle Dämmerung“, bald „das Durchbrechen eines Lichtschimmers“ bedeuten; die Bläser zaubern ihm dann ein „in anmutigen Farben gehaltenes Idyll“ vor, der Paukenwirbel wird ihm zur Mystik. Wohin kommen wir, wenn wir der Phantasie ein solches Spielen mit Bedeutungsvorstellungen beim Anhören einer Musik gestatten, die ein nicht zu überbietendes Muster von innerer Klarheit und durch sich selbst wirkendem Eigenwert ist? Zu Beethoven gewiß nicht. Seine Musik in ihrem persönlichen Gepräge und Wert kann der Symbol-Liebhaber nicht mehr genießen, wenn er es mit seinem Symbolismus ernst nimmt. Wir stehen hier vor einem musikästhetischen Entweder — Oder. Entweder hat Beethoven seine Sinfonie geschrieben, um Bedeutungsvorstellungen damit zu erwecken, oder weil ihm diese Musik an sich selbst ein Wert war. Man sagt, es sei ein Entzücken oder eine Erschütterung oder ein inniges Glück, wertvolle Musik zu genießen. Werden solche Wertgefühle durch Bedeutungsvorstellungen hervorgerufen?

Die Programm-Musik.

Die Ablehnung der Vorstellungs-Symbolik als musikästhetischer Norm enthält schon eine grundsätzliche Verurteilung der sogenannten Programm-Musik, da diese auf jener Symbolik beruht. Es dürfte aber, in Anbetracht der Verbreitung, welche das Programmatische in der Tonkunst gefunden und des Aufsehens, das es in der Musikgeschichte erregt hat, doch am Platze sein, diese Richtung besonders zu prüfen. Der Wunsch, einem Tonstück ein gegenständliches oder ideenhaftes Programm zu geben, ist sowohl aus dem Wesen der Musik heraus wie auch allgemein entwicklungsgeschichtlich wohl begreiflich. Aus dem Wesen der Musik: sie ist nun einmal ein Phantasiespiel mit Klängen, die dem Ohre wohlgefallen wollen und wurde bis Beethoven ganz in diesem Sinne gemacht. Darum schwebte sie und schwebt immer in der Gefahr zu einem nur sinnlich gefälligen „Ohrenschmaus“ auszuarten, und selbst Meisterwerken (Händel, Mozart) haftet die Möglichkeit an, als ein solcher genossen und aufgefaßt zu werden. Kein Wunder, daß sich in Rob. Schumann, Rich. Wagner und der sogenannten neudeutschen Schule eine Reaktion gegen ein bloß sinnreizendes Spielen mit den Tönen geltend machte, vergleichbar dem Bestreben der literarischen Romantik, der Poesie, dem Klassizismus gegenüber, einen vertieften und individuelleren Gehalt zu geben. Diese Reaktion wurde zu einer Flucht vor dem Objektiv-Formalistischen

der Tonkunst, und ihr erwuchs ein Bundesgenosse in der feineren und allseitigeren Geistesbildung, welche Männer wie Schumann, Liszt, Wagner einem Mozart, Schubert und Beethoven gegenüber auszeichnete und die dazu drängte, das tonkünstlerische Schaffen in bedeutungsvolle Fühlung mit der literarischen Kultur der Zeit zu setzen. Man geriet bei diesem Hinwegstreben vom Objektiv-Formalistischen in den Irrtum, die größere Freiheit und Vertiefung des musikalischen Schaffens dadurch erreichen zu wollen, daß man dem Harmonisch-Gegenständlichen den Namen „Form“ gab und sich angewöhnte, diese vermeintliche Form als eine leere Hülse anzusehen, in die von der nichtklanglichen Erlebniswelt her ein Gehalt hineingetan werden mußte. Man glaubte an einen ästhetischen Fortschritt, im Sinne einer Wertsteigerung, indem man die Musik mit Vorstellungen von Gegenständen, Personen, Ereignissen, gedanklichen Anschauungen (Ideen) in Verbindung zu bringen suchte. Man meinte symbolisch komponieren zu können. Ob das tatsächlich möglich ist, darüber wollten oder konnten die schaffenden Künstler jener zu Überspannung des Gefühls und der Phantasie neigenden Epoche nicht nachdenken, weil sie eben Künstler waren und keine mit Forscherernst und Genauigkeit der Begriffe ausgerüstete Denker. Auch heute schon ersparen sich ja sogar musikästhetische Schriftsteller die Genauigkeit des Denkens und fahren fort von symbolisierender Musik oder vom Ideengehalt der Tonwerke zu reden, als wäre das musikalische Symbolisieren etwa Unbekanntes und die Darlegung der in der Musik schlummernden Ideengehalte eine nun endlich als notwendig erkannte Aufgabe der Musikästhetik.

Auch in die allgemeine Entwicklungsgeschichte künstlerischer Kultur reiht sich der musikalische Symbolismus als eine Erscheinung ein, die uns nicht wunderzunehmen braucht. Wir kennen ja den Zug zur Transzendenz, zum Geheimnisvollen im germanischem Abendlande. Sowohl auf dem Gebiete des Erkennens, wie auf dem des künstlerischen Darstellens begnügen wir uns nicht allzulange mit dem sicher Gewonnenen und Gehandhabten. Ein ewig sich erneuernder, mächtiger Trieb, die Grenzen der Erkenntnisse und des künstlerisch Darstellbaren zu überschreiten, ein Trieb, die Werte umzuwerten, Lockerungen, Erweiterungen, Entstellungen daran vorzunehmen, schlummert in unserer Seele. Wir lieben die unbegrenzten Möglichkeiten, das Aufdecken neuer Beziehungen, den Fortschritt um des Fortschritts willen. Goethe beobachtete, daß die Neigung zum Absurden sich im Menschen niemals gänzlich verliert, ja daß die Einbildungskraft sogar „von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden hat, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt.“ „Das Mischen, Sudeln und Manschen ist dem Menschen angeboren“, sagt er, „schwankendes Tasten und Versuchen ist seine Lust“. Warum sollte er gerade in der Musik von solchen Neigungen frei sein? Ist sie doch eine so eigenartige, mit den übrigen künstlerischen Ausprägungen des Seelenlebens so inkommensurable Erscheinung, daß man wohl verstehen kann, wenn der Wunsch, sie mit der außerklanglichen Welt des Erlebens in Beziehung zu setzen, um sie verständlicher zu machen, nicht ausstirbt, sollte der Versuch diesen Wunsch zu erfüllen, auch zum Absurden führen. Auch aus solchen Erwägungen erklärt sich das Auftreten der Programm-Musik. Ob dieses Wort eine besondere Art musikästhetischen Wertes bezeichnet, ob der programmatische Hinweis mehr bedeutet als eine dem Tonstück aufgeklebte Etikette, das Programm mehr ist, als ein bloßer Anspruch, das wird zu prüfen sein.

Auch wenn wir nicht von mancherlei Äußerungen großer Tonmeister wüßten, welche bekunden, daß sie aus der Gegenstandswelt, aus literarischen Eindrücken, aus Erlebnissen aller Art Anregungen für ihre Tongestaltungen gewannen, würden wir solche kausalen Zusammenhänge für psychologisch selbstverständlich halten müssen. Das musikalische Erleben und Gestalten kann nicht innerhalb eines Seelenlebens als etwas völlig Isoliertes gedacht werden. Das widerspräche einmal der Gesamtaufassung seelischen Geschehens, wie sie heute herrschend geworden ist, und ferner der nicht bestreitbaren Erfahrung, daß eines jeden Künstlers Gefühl- und Phantasieleben der Befruchtung aus der Umwelt bedarf. Deswegen ist es schon von vornherein eine falsche Bewertung, wenn man Anlässen und Anregungen zu musikalischen Schöpfungen die Bedeutung von Programmen gibt, die in ihnen durchgeführt werden sollen. Wenn die Komponisten selbst dies bisweilen zu tun scheinen, so liegt weder psychologisch noch kompositorisch ein Anlaß vor, in ihren Äußerungen mehr zu sehen als Hinweise auf Schaffensanregungen. Sie meinen mit ihren gelegentlichen Andeutungen die Gemütslebnisse oder Eindrücke, welche sie inspirierten, nicht aber allen Ernstes ihr Kunstwerk als Symbolisierung jener Antriebe. Aus irgend einer Ergriffenheit heraus schufen sie, befanden sich aber in einer durch ihre Emotion wohl erklärlichen, liebenswürdigen Selbsttäuschung, wenn sie nun hinterher in ihrer Schöpfung kurzerhand eine Behandlung zu sehen glaubten, deren Thema die Zustände oder Eindrücke jener Ergriffenheit gewesen seien. So Mozart, wenn er ein Andante „ganz nach dem caractere der Mademoiselle Rose Cannabich“ macht und dann versichert: „es ist auch so; wie das Andante, so ist sie.“ Der Anlässe zu motivischen Eingebungen sind unzählige. Sie werden meistens rhythmischer Art sein. Beethoven sieht (nach dem Zeugnis Czernys) einen Reiter bei seinen Fenstern vorbeigaloppieren, und dessen gleichmäßiges Trappen gibt ihm das Thema zum Finale der Sonate *dmoll* op. 31 Nr. 2 ein. Er glaubt das Schicksal an die Pforte klopfen zu hören und erfindet das Anfangsthema der *emoll*-Sinfonie. Wagner hört den Ruf der Matrosen beim Ankerwerfen, und dessen Rhythmus inspiriert ihm (nach seinem eigenen Zeugnis) den Anfang des Matrosenliedes im Fliegenden Holländer. Brahms hört den Regen im Rhythmus dreier Achtel, von denen das erste punktiert ist, tropfen und verwendet dieses Tropfmotiv als charakteristischen Anfang im ersten und letzten Satz seiner Violinsonate op. 78. Die genannten Tonstücke können nun zwar noch nicht als Programm-Musik gelten, aber im Keim enthalten solche Anregungen von außen doch schon das Programmatische. Um einen Schritt näher kommt ihm der Komponist, wenn er eine bestimmte Vorstellung (Anschauung, Bild, Idee) beim Schaffen auf sich wirken läßt und sie dann in Form einer Überschrift vor sein Werk setzt. Wir haben eine umfangreiche Literatur solcher etikettierter Tonstücke. Ich erinnere nur an Beethovens Sonate *Les Adieux*, *l'Absence*, *le Retour*, op. 81a, an seine Pastoral-sinfonie, an Schumanns *Kinderszenen*, *Waldszenen*, *Phantasiestücke* op. 12., an Stephen Hellers Klaviermusik, an Liszts *Faustsinfonie* und Wagners *Faustouvertüre*, an Richard Straußens *Heldenleben*, *Lill Eulenspiegel*, *Zarathustra*, *sinfonia domestica*. Die volle Programm-Musik wird erreicht, wenn zur Überschrift ein Worttext hinzutritt, der einzelne Teile des Tonstücks mit Hinweisen auf das, was sie bedeuten sollen, begleitet.

Die Bedeutungsvorstellungen, in deren Dienst sich die Programm-Musik stellen

will, sind allen erdenklichen Gebieten entnommen und steigen vom phantasiefinnlich Angeschauten bis zur Abstraktion philosophischer Gedankenbildung auf, vom „Jäger auf der Lauer“ und den „einsamen Blumen“ Schumanns bis zum Faustischen Ringen und zur erhabenen Weltanschauung des heilig lachenden Übermenschen bei Liszt, Wagner und Strauß.

Wie steht es um die musikalästhetische Bewertung der programmatischen Bedeutungsvorstellungen?¹ Verschmelzen sie im Reproduktionsakt — den wir als sicherste Erfahrungsgrundlage nehmen — mit dem Tonstück, gehen sie wirklich beim Nachschaffen in das ästhetische Bewußtsein ein? In Beethovens *Violin-Finale*, im 1. Satz seiner *Violin-Sinfonie*, in Wagners *Matrosenlied*, in Brahmsens *op. 78* kann davon keine Rede sein. Für den musikalästhetischen Wert dieser Tonstücke haben die Galopp-, Klop-, Ruf- und Tropfmotive, wenn man sie symbolisch nimmt, nicht die geringste Bedeutung. Jene Musik ist nicht geschaffen, damit wir es galoppieren, klopfen, rufen, tropfen hören, und um zu dergleichen Empfindungen und Vorstellungen zu kommen, brauchen wir nicht Beethoven, Wagner und Brahms zu bemühen.

Überschriften, die Tonwerken gegeben werden, sind berechtigte und förderliche, wenn auch nicht notwendige Hinweise auf Stimmung und Charakter einer Komposition. Der Komponist sagt mit ihnen dem Spieler, welche Gefühle oder Vorstellungen ihn beim Schaffen erfüllten und anregten. Warum sollte er nicht ein Recht dazu haben? Die Überschrift reizt den Nachschaffenden, das Charakteristische des Stückes herauszuspüren und in der Wiedergabe zu treffen. Lustiges Zusammensein der Landleute, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm, Meeresstille und glückliche Fahrt, Aufschwung, *Grillen*, *Coriolan*, *Egmont*, einsamer Wanderer, solche Hinweise stellen uns in erfreulicher Weise auf das ausdrucksstarke Gepräge der Musik ein. Sie bringen uns dem Komponisten persönlich näher, indem wir nicht nur seine Musik spielen, sondern uns auch in die Seelenlage zu versetzen glauben, aus der sie erwuchs. Sie sind liebenswürdig und belebend, aber eine weitere ästhetische Bedeutung wird man ihnen nicht zusprechen können; man wird nicht behaupten dürfen, daß das Tonstück an Wert einbüßen würde, wenn sie wegfielen. Beim Vortrag vergißt man sie entweder ganz, oder sie tauchen nur nebenher einmal in der Erinnerung auf. Daß sie übrigens stets mehr oder minder willkürlich sind — solange nicht Tonmalerisches oder Konventionelles dabei ins Spiel kommt — und in zahllosen Fällen durch ganz andere, aber eben so gut passende, ersetzt werden können, ist ja bekannt. Einem phantasievollen Spieler kann es sogar lieber sein, sich selbst eine programmatische Überschrift auszudenken, als sie vorgelegt zu erhalten². Robert Schumann komponiert ein Phantasiestück mit der Überschrift „In der Nacht.“ Als er es später einmal wieder spielt, kann er dabei die Vorstellung des Leander nicht los werden, der im Dunkel das Meer durchschwimmt und dann von Hero empfangen wird. Er

¹ Es handelt sich bei dieser Frage, und überhaupt bei der Programm-Musik, durchaus nicht um Assoziationen ästhetischer Art, d. h. um solche, die infolge von Ähnlichkeit oder von Gleichzeitigkeit zweier Vorkommnisse im Bewußtsein von selbst auftreten. Das Programm drängt vielmehr außerästhetische Bedeutungsvorstellungen auf. Man könnte das ein gewaltsames Assoziieren nennen.

² Ich erinnere z. B. an die interessanten, wenngleich willkürlichen Überschriften, die Hans von Bülow den 32 *Diabelli-Variationen* Beethovens gegeben hat. Sie sind wirklich eine erfreuliche Belebung dieser bisweilen trockenen Produkte der wunderbaren tauben Schaffensperiode des vereinsamten Meisters.

hätte nun also den Titel des Stückes ändern können, vielleicht ändern sollen, denn er sieht, nach seinem eigenen Zeugnis, in dem Auftauchen jener neuen Vorstellungen etwas wie eine geheimnisvolle Entdeckung. Uns wird es, hinsichtlich des musikalischen Wertes, ziemlich gleichgültig sein, ob das Phantasiestück „In der Nacht“ oder „Hero und Leander“ heißt, oder ob es gar keinen Namen hat. Symbolisches ist niemals ein integrierender Teil eines musikalischen Wertes. Man mache die Probe auf die Wahrheit dieses Satzes, indem man sich nach beendigtem Spiel eines benannten Stückes auf ihn besinnt.

Das eigentliche in einem Worttext ausführlich mitgegebene Programm muß geradezu musikkfeindlich genannt werden, und so erklärt es sich wohl auch, daß die Komponisten meist selbst davor zurückscheuen. Zwischen den Spieler oder Hörer schiebt sich da die fortwährend erneute Aufforderung, an dies und jenes zu denken. Wenn er das ist, was man in Deutschland einen musikalischen Menschen nennt, dann merkt er die symbolische Absicht und wird verstimmt. Das Programm ladet ihn förmlich ein, den Tonverläufen keine unbedingte Aufmerksamkeit zu schenken. Nicht sie soll er hören, sondern ihre Bedeutung heraushören. Solche ästhetische Haltung ist wirklich nur möglich, wenn man überhaupt nicht musikalisch „hört“, sondern nur in Dausch und Bogen „zuhört“; d. h. in jener bereits erwähnten ästhetischen Distanz. In dieser läßt sich's bequem an Faust, Till Eulenspiegel und das lachende Übermenschentum denken. Aber dieses Hinzudenken liegt außerhalb des Musikästhetischen. Es handelt sich hier auch keineswegs um das, was Volkelt den ungestaltet verharrenden Vorstellungsüberschuß nennt (System der Ästhetik I 399, 406), denn daß dieser entstehen kann, setzt voraus, daß das Kunstwerk selbst zu Vorstellungen anregt, die in einem Überschuß ergänzt werden. Das tut aber die Musik aus sich selbst heraus nicht (es handelt sich hier um Deutungen, nicht um Assoziationen). Die symbolischen Vorstellungen werden ihr vielmehr ausdrücklich von außen aufgenötigt.

Ich gebe zu, daß es Hörer programmatischer Musik geben kann, bei denen es dazu kommt, daß die Bedeutungsvorstellungen durch die Töne durchzublicken scheinen und die der Illusion verfallen, sie fänden in ihnen Ausdruck. Aber ist das denn mehr als ein illusionvolles Spielen der Phantasie? Ist solches Auffassen noch das Auffassen musikalischer Werte? Darf hier wirklich von einem Verschmelzen des symbolisch Vorgestellten mit den Klängen gesprochen werden, durch welches ein in der programmlosen Musik noch nicht vorhandener neuer ästhetischer Wert entsteht? Ich habe solches Verschmelzen noch nicht erlebt, und halte es, wenn mit den Tönen und den Vorstellungen Ernst gemacht wird, nicht für erlebbar. Der instrumentale Spieler frage über diesen Punkt sein ästhetisches Gewissen.

Die hier vertretene Beurteilung der Programm-Musik steht in schroffem Gegensatz zu der Ansicht Volkelts, die ich hier wiedergebe, weil in ihr die programmatische Auffassung des Musikalischen vortrefflich zu Tage tritt. Er sagt (System der Ästhetik I 408 f): „So ist in der Programm-Musik das Verhältnis von Tönen und Vorstellungen doch keineswegs so lose und äußerlich, wie es zunächst scheint. Und so gewinnen denn auch auf dem angedeuteten Umwege all die mannigfaltigen charakteristischen, ungewöhnlichen, verwickelten, geheimnisvollen Ausdrucksmittel, zu denen der Programm-Musiker greift, eine phantasiemäßige Belebung, einen anschaulich bewegten Hintergrund, eine dichterische Tiefe, wie sie dies ohne jene außerästhetischen

Vorstellungen nicht haben würden. Ja, es würde der Tonschöpfer ohne den von den begleitenden Vorstellungen ausgehenden Anstoß überhaupt nicht jene weihvollen, seltenen, fremdartig und tief und rätselhaft erregenden Ausdrucksmittel aus seiner Erfindung schöpfen, da diese Ausdrucksmittel ohne die vorstellungsmäßigen Zusammenhänge doch der sinnvollen Verknüpfung entbehren würden.“ Hierauf erwidere ich: 1. Solange mir an einem Tonstück nicht „mannigfaltige charakteristische, ungewöhnliche, verwickelte, geheimnisvolle Ausdrucksmittel“ einzeln aufgezeigt und genau bezeichnet werden, stelle ich in Abrede, daß es dergleichen gibt. 2. Ein Tonwerk ist einer Belebung, einer Erweiterung zu einem anschaulich bewegten Hintergrund, einer dichterischen Vertiefung vermittelt eines symbolischen Programms völlig unzugänglich, solange der Spieler oder musikalisch aufmerksame Hörer von ihm ästhetisch ergriffen wird, wie das im musikalästhetischen Normalverhalten m. E. tatsächlich geschieht. Jene von Volkelt angenommene Belebung, Hintergrundigkeit, Vertieftheit könnte nur bei unaufmerksamen oder unmusikalischen Menschen Platz greifen, oder vor einer Komposition, deren Musikwert so gering ist, daß sie nicht zu interessieren vermag. 3. Daß von außerklanglichen Vorstellungen Anregungen für Stimmung und Charakter eines Tonstückes ausgehen, wurde bereits festgestellt. Wenn Volkelt bei seinen Ausdrucksmitteln nur an die Erzeugung von Stimmung und Charakter dachte, hätte er also Recht. Sinnvolle Verknüpfung von Ausdrucksmitteln kann es aber in der Musik nur insoweit geben, als es sich lediglich um ihre elementar-affektvolle Seite handelt, während alle sinnvolle Verknüpfung, die in tonalen Symmetrien, tonalen Gegensätzen, in Gliederungen, im Phantasie-Aufbau, in thematischer Bearbeitung, in musikalischer Logik liegt, dem Gebiete des Harmonischen angehört. So sagt denn auch Volkelt selbst (System der Ästhetik I 562): „Auch die assoziierten Vorstellungen der Programm-Musik sind auf das Gliedern, das wir an einem Tonstück dieser Richtung beim Hören vernehmen, wohl so gut wie einflußlos. Nur die Tonverhältnisse als solche sind es, die das Auseinanderhalten und Zusammenfassen, Gruppieren und Herausheben der Töne bestimmen. In der von mir eingeführten Bezeichnungsweise darf daher gesagt werden, daß Tonstücke durchweg nur der anschaulichen Gliederung unterliegen.“ Dies scheint mir vollkommen richtig. Anschaulich heißt soviel wie rein musikalästhetisch. Wie nun aber die rein musikalästhetische Gliederung sich mit sinnvoller Verknüpfung „weihvoller, seltener, fremdartig und tief und rätselhaft erregender Ausdrucksmittel“ vereinigen läßt, ist mir unbegreiflich, d. h. es scheint mir ästhetisch unmöglich. Das Spielen oder Hören kann nicht den Inspirationsanregungen folgen wollen, die den Komponisten bei seinen charakterisierenden Erfindungen befruchteten, und die dem Nachschaffenden nun in Form eines Programms aufgedrängt werden; er kann nicht dies Programm als sinnvolle Verknüpfung erleben, zu gleicher Zeit aber der einzigen, musikalästhetisch möglichen sinnvollen Verknüpfung — der harmonischen — sich aufmerksam hingeben. Die Unklarheit, an der Volkelts Ansicht von der Programm-Musik leidet, beruht offenbar darauf, daß er ein Tonwerk vorwiegend als „Ausdruck“ ansieht, ohne zu bedenken, was Musik eigentlich ausdrücken, und womit sie etwas ausdrücken kann. Die falsche Bewertung alles Programmatischen in der Tonkunst geht darauf zurück, daß man nicht aufhört, sich in dem Irrtum und der Selbsttäuschung wohl zu fühlen, es könnten Gedanken und Eindrücke unvermittelt in Tönen künstlerische Gestalt gewinnen. Daß dies eine

irriges Auffassung ist, bestätigt auch Dessoir: „Wer sich bei den Tönen nur seinen augenblicklichen Gedanken hingibt, dem muß schließlich die Musik selbst entschwinden. Die Musik bedarf in ihrem Inhalt keiner Beziehungen zur Wirklichkeit. Die Klänge sind selbstwertige Ereignisse. Sie haben ihre Gesetzmäßigkeit für sich selber, verlassen sich nicht auf Vorbilder der Natur oder der Seele.“ (Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 1. Aufl. S. 333.)

Ein moderner Komponist sagte mir einmal: eine programmatische Überschrift muß ja jedes Tonwerk haben, sie kann ja garnicht fehlen. Das erinnert daran, daß sie fast allen instrumentalen Meisterwerken Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Mendelsohns, Chopins und Brahmsens in der Tat fehlt ohne daß man sie vermißt. Der Unterschied ist, daß diese Meister es für überflüssig hielten, auf den Seelezustand oder die anregenden Eindrücke, unter deren Mitwirkung ihre Musik entstand, ausdrücklich hinzudeuten, weil es ihnen nur auf den musikalischen Selbstwert ihrer Schöpfung ankam und sie ihm vertrauten, während der moderne Komponist uns mit seinen Überschriften gern einen Blick in sein schaffendes Ich tun lassen möchte, in der Meinung uns damit an den Wert seines Werkes heranzuführen, aber ohne sich darüber klar zu sein, wie unfähig die Tonkunst ist, den Erlebnissen und Zuständen dieses Ich zu einer unmittelbaren und deutbaren, ausdrucksmäßigen oder symbolischen, musikalischen Gegenständlichkeit zu verhelfen.

Bedeutungsgefühle.

Kann es in der Musik keine Darstellungssymbolik im Sinne eines musikalästhetischen Wertes geben, so wäre noch möglich, daß sie Gefühlsymbolik enthielte, daß Bedeutungsgefühle sich ohne begleitende Vorstellungen unmittelbar an die Töne anschließen. Spranger ist freilich der Ansicht, daß ohne Bedeutungsvorstellung und Erfahrungswissen keine Bedeutungsgefühle ästhetisch entstehen. (Lebensformen S. 38) Volkelt dagegen glaubt an jenes unvermittelte Auftreten von Bedeutungsgefühlen in der Tonkunst und meint, diese sei voll von Stimmungssymbolik. Die Voraussetzung für das Entstehen einer musikalischen Gefühlsymbolik wäre, wie er mit Recht betont, daß die Gegenstände — d. h. in unserem Falle die Töne — untermenschlich sind „denn wären sie menschlicher Art, so würden die in ihnen zum Ausdruck kommenden menschlichen Stimmungen zu ihnen nicht das zum Symbol erforderliche Verhältnis des Uneigentlichen, dahinter Liegenden, Andersartigen haben, sondern sie würden eben den einfach angemessenen seelischen Ausdruck der Gegenstände bedeuten.“ (System der Ästhetik I, S. 154). Es wurde schon festgestellt, daß es nicht richtig ist, den Musikton für etwas nur Untermenschliches, Physikalisches zu halten, daß er vielmehr auch eine menschlich-subjektive Seite hat, und daß gerade nur auf dieser (abgesehen von den Harmoniegefühlen) der Gefühlsgehalt, der Gefühlsausdruck, die Gefühlswirkung der Musik beruht. Töne sind also, soweit sie mit Gefühlen in Beziehung stehen (immer abgesehen von dem ästhetischen Fühlen der harmonischen Klangverbindungen) menschlicher Art, und demzufolge können sie niemals in ein symbolisches Verhältnis zu Gefühlen oder Stimmungen geraten. Die elementar-affektvolle Seite der Tonkunst ist nichts als ein Analogon der außerästhetischen, natürlichen Bewegungen und Laute, in denen menschliches Affektleben sich äußert. Sie ist durchaus ein an-

gemessener seelischer Ausdruck, aber ein Ausdruck, der in seiner künstlerischen Erscheinungsweise nur ein Als Ob, ein Analogon des wirklichen ist.

Töne klingen weich und sehnsuchtsvoll, energisch und trozig, klagend oder jubelnd, düster oder beruhigend, stürmisch oder hinstorbend. Das ist wahr. Aber es wäre nicht mehr musikalisch wahr, wenn statt dessen gesagt würde: sie bedeuten Sehnsucht, Klage, Jubeln usw. Wenn ich von einem Menschen Laute der Klage des Trostes usw. höre, so sagt mir mein Erfahrungswissen, was sie in der Person, die ich vor mir habe, bedeuten. Höre ich musikalische Töne, die jenen Lauten entsprechen, dann fehlt das lebendige Subjekt, das sie hervorbringt, es fehlt die unmittelbare und deutliche Beziehung zur Wirklichkeit, und darum stellt sich auch kein Bedeutungsgefühl ein. An seiner Stelle bleibt es im musikalischen Aufnehmen bei der bloßen Ergriffenheit durch den Schein gehörter Affektlaute. Es ist gut, daß die musikalische Gefühlswirkung nur eine auf Analogieen beruhende ist, denn nur so kommt es dazu, daß die elementar-affektvolle Seite der Musik, die im Unterschiede von der Harmonie lediglich in unserem seelischen Ausdrucksleben wurzelt, der Entrückung aus der Wirklichkeit des bedeutungsvollen Erfahrungslebens, die ein Segen der Tonkunst ist, nicht hindernd im Wege steht. Wir sehen hier die feine, aber dem ästhetischen Bewußtsein doch deutliche Grenze, welche die Musik von dem wirklich Erlebten und auch vom Ästhetischen der Künste scheidet, die sich der Erfahrungswirklichkeit direkt bemächtigen.

Wenn Töne Gefühle des Sehnsuchtsvollen, Energischen usw. bedeuteten, statt nur so zu klingen, d. h. analogisch so zu sein, dann müßte doch auch beim Hören eine Vorstellung von dieser Bedeutung bewußt werden und ästhetisch festgehalten werden. Man müßte hörend an ein wirkliches oder angenommenes Erleben denken, dem die Töne entstammen. Ich bestreite, daß dies in der Seele des aufmerksamen und musikalischen Hörers, oder gar in der des Spielers, anders geschehen kann, als in der Weise eines flüchtigen Aufblitzens, das ästhetisch belanglos ist. Nicht daß es unmöglich sei, behaupte ich also, nur daß es im musikalischen Normalverhalten dazu nicht irgendwie erheblich kommt, in jenem Verhalten, welches ein tätiges innerliches Nachschaffen des Tonwerks ist. Das Auftreten eines bewußten Bedeutungsgefühls würde immer ein musikalisch unbegründetes Unterbrechen der Hingabe an das Tonwerk sein, eine Spaltung der Auffassung der Töne in das, was sie sind und das, was sie bedeuten. Dieses Unterbrechen wäre ein Abirren ins Musikfremde.

Es mag scheinen, daß die hier gemeinte Konzentration der Aufmerksamkeit auf das Reinformusikalische eine hyperideale Forderung ist. Ich halte sie nicht dafür, vielmehr glaube ich, daß das Bedürfnis sie zu erfüllen in musikalisch begabten und gebildeten Menschen sich ganz von selbst einstellt und nach Befriedigung verlangt. Auch in solchen Seelen ist allerdings beim Musikaufnehmen die Ablenkbarkeit groß. Aber man mute nur dem Hörer nicht, wie leider meist geschieht, zu große Mengen Musik hintereinander zu, dann wird sein Musikhunger auch bekömmlicher und ohne die Zutat von Bedeutungsgefühlen zu stillen sein. Er wird wieder mit Andacht hören lernen. Eine der—theftesten und—theftesten Musikseelen, welche die Musikgeschichte verzeichnet, war Joseph Joachim. Er soll einmal gesagt haben: Daß man drei Streichquartette hintereinander spielen kann, verstehe ich, daß man sie aber auch hintereinander hören kann, begreife ich nicht. Diese Äußerung setzt die Erfüllung jener

hyperideal scheinenden Forderung höchster Konzentration, wiewgleich sie schwer zu leisten ist, voraus und sie bezeugt zugleich, daß die Tätigkeit des Spielens und der Zwang, den sie mit sich führt, die volle ästhetische Bewältigung des Tonwerks erleichtern, der Hörer dagegen der angestrengtere ist. Ich zweifle, daß dieser, wenn er expressionistisch oder symbolisch gerichtet ist, viel von der Anstrengung merkt, die Joachim meint.

Ein ästhetischer Weg zum Bedeutungsgefühl könnte nur von der außermenschlichen, physikalischen Seite der Tonkunst herkommen, d. h. von der Harmonie. Aber das Harmonische wird wieder gerade in thematischer Arbeit, in Gliederung und Phantastiegestaltung um seiner selbst willen bearbeitet. Selbst solche Bildungen, die eigentlich auf Bedeutungsgefühle angelegt scheinen, wie die Wagnerschen Leitmotive, geben doch aus sich selbst keinen irgend bestimmten Anlaß zu einer Vorstellungs- oder Gefühlsymbolik. Nur die ausdrückliche, uns bekannt gewordene Absicht des Komponisten (also etwas musikalisch Außerästhetisches) läßt es dazu kommen, daß wir in ihnen Vorstellungen oder Gefühle symbolisiert wännen, die für Tristan und Isolde, Siegfried, Hunding, Parsifal, Amfortas charakteristisch sind. Als musikalische Norm gibt es weder eine Vorstellungs- noch eine Gefühlsymbolik in der Tonkunst. Das Symbolische mit seiner Aufforderung zu bewußten außerklanglichen Beziehungen ist dem innersten Wesen der Musik zuwider, denn sie erzeugt alles Menschlich-Gefühlsmäßige durch angemessenen Ausdruck des Bewegten, Rhythmischen, Dynamischen, Lautlich Tönenden, und diese Elementargefühle sind keine Bedeutungsgefühle. Aber dieser echte Ausdruck ist, wie dargelegt werde, nur die naturhafte d. h. letzten Endes auf bloßen Empfindungen beruhende Wirkungsweise der Tonkunst. Sie würde mit ihm noch nicht Kunst sein, ebensowenig wie sie Kunst wäre, wenn sie darauf ausginge, uns Gestalten oder Gedanken von das Vorstellungsvermögen zu zaubern. Erst das Hinzutreten des affektbefreiten und eigenen Gesetzen gehorchenden Harmonischen erhebt sie zu dem ihr wesenhaften Kunstwert. Ausdruck an sich ist, mit Schiller zu reden, gemein; Symbolisches treibt uns aus der musikalischen Klangwelt heraus, und hinein in die Welt der Vorstellungen, Beziehungen, Bedeutungen und Gedanken, von denen zu erlösen der schöne und weisevolle Beruf der Musik ist. Ausdruck ist der Musik unentbehrlich, Symbolik ihr Feind. Beide aber haben, wenn man sie, als Expressionismus und Symbolismus, zu ästhetischen Normen und Zwecken der Tonkunst machen will, dieses gemeinsam, daß von ihnen das Wort Logos gilt: „Kein Irrtum haftet so fest in den Gemütern der Menschen als ein solcher, in dem sich Ungenauigkeit des Denkens mit edlen Gefühlen zu schwärmerischer Überspanntheit verbunden hat!“

Zur Geschichte der Oper auf Frankfurter Boden im 18. Jahrhundert

Von

Otto Bacher, Frankfurt a. M.

In der bedeutenden Messe- und Krönungsstadt Frankfurt a. M. entwickelte sich erstaunlicherweise erst zu Ende des 18. Jahrhunderts ein eigenes, wirklich bodenständiges Theaterleben. Bis dahin beherrschten die unzähligen Wandertruppen der damaligen Zeit vollkommen das Feld, ohne daß man mit ihrem primitiven Wirken in Bretterhütten und Gasthausfälen unzufrieden gewesen wäre. Erst mit dem Besitz eines eigenen modernen Schauspielhauses, das in Frankfurt so spät wie in kaum einer anderen Stadt seiner Bedeutung erbaut wurde (1782), änderte sich die Lage. Es verwundert daher nicht, wenn man gerade auf Frankfurter Boden Wirken und Schicksale der Wandertruppen des 18. Jahrhunderts in seltener Mannigfaltigkeit und Geschlossenheit, auch in zeitlicher Beziehung, studieren kann¹.

Zur Geschichte des Singspiels und seiner Bühne am interessantesten sind deutsche, weniger französische und italienische Gesellschaften, die bald nach 1730 zum erstenmal in Frankfurt auftauchten. Im allgemeinen beschränkte sich ihre musikalische Praxis auf jene vielen lied- und arienhaften und instrumentalen Ausschmückungen, mit denen man Haupt- und Staatsaktionen, Stegreifkomödien und Ballette zu verbrämen pflegte. Arien, Gesänge, musikalische Stücke spielten dieselbe Rolle wie die damals so beliebten Maschinen- und Ausstattungswunder. In vielen bisher ungenügend beachteten Fällen lassen sich jedoch vor allem in stofflicher Beziehung wichtige Vorstufen zum späteren Singspiel und seiner Bühne feststellen, wobei betont werden darf, daß es sich um zeitlich lange vor Hiller und den Schöpfungen der norddeutschen Schule liegende, noch in die Spätzeit der frühdeutschen Oper fallende Vorgänge handelt, für die in erster Linie der Wiener Boden mit der Wirksamkeit der berühmten Stegreifspieler Stranißky, Nuth, Prehauser und Kurz-Bernardon verantwortlich zu machen ist.

1731 führte der Sproßling der Velthenschen Truppe Leonhardt Andreas Denner in Frankfurt noch ganz im alten Stil „moralische Komödien“ mit „recht extra ordinair galanten und musikalischen sowohl teutschen arien von der Composition der weit und breit renomirten Virtuosen Monsieur Telemann und Händel“² und eine mit Arien, Chören und einem musikalischen Prolog schmackhaft gemachte Haupt- und Staatsaktion³ nach Corneille „Le Cid“ auf. Erzeugnisse derselben Art wurden in großer Zahl auch von anderen Truppen gebracht. Im Gegensatz hierzu räumten die Aufführungen des 1739 zuerst in Frankfurt auftretenden „königlich

¹ Vgl. O. Bacher, Beiträge zur Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert, ungedr. Frankf. Dissertation 1923, und derselbe, Frankfurts musikalische Bühnengeschichte im 18. Jahrhundert, Z. I: Die Zeit der Wandertruppen, Archiv f. Frankfurts Geschichte u. Kunst 1925.

² E. Menzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1882, S. 150. Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

³ Erhalten in der Frankfurter Stadtbibliothek.

preußischen Hofkomödianten" Franz Gervald von Walleroti¹ der Musik eine weit über das übliche Maß des „Deforierens“ hinausgehende Stellung im Bühnengeschehen ein und brachten zudem stofflich einen neuen Formkreis. Walleroti kam mit seinen „vortrefflichen musikalischen Sängern und Tänzerinnen „vom Süden, wo sich seine Tätigkeit in München², Augsburg, Linz, Innsbruck nachweisen läßt. Später erschien er auch in Berlin und wurde dort vom König ausgezeichnet. In Frankfurt gehörten seinem etwa zwanzigköpfigen Personal Wiens gefeierte Stegreiffspieler Franz Anton Nuth und der noch in seinen Anfängen stehende Josef Felix von Kurz-Bernardon an. Enge Beziehungen zur österreichischen Atmosphäre waren nicht nur äußerlich gegeben, sondern es handelte sich überhaupt um eine typische Wiener Stegreifftruppe, wie Wallerotis von wiederholten Gastspielen glücklicherweise erhaltenen Repertoire³ beweisen. Sie stellen eine kunterbunte Mischung von Haupt- und Staatsaktionen, Stegreiffkomödien, Balletten und Hanswurstdiaden in Prehausers und seines Kreises Manier dar. Vom Standpunkt etwa der „gereinigten Schaubühne“ der Neuberin, die beinahe gleichzeitig in Frankfurt spielte, müssen sie sich daher jedes Verdammungsurteil gefallen lassen. Nach deren Grundsätzen und Bestrebungen darf hier natürlich nicht gemessen werden, wurde es auch damals nicht, wie Wallerotis große Erfolge lehren. Es handelte sich eben nicht um eine nördliche Schauspielvereinigung, gar mit den reformatorischen Tendenzen der Neuberin, sondern um die südliche Stegreiff-, Singspiel- und Tänzertruppe aus Stranitzkys und Prehausers Bannkreis, bei deren Aufführungen Musik, Gesang und Tanz unerläßliche, nicht nur dekorierende Bestandteile des Geschehens waren⁴. Bei den aufgeführten Stücken muß man zwischen Haupt- und Staatsaktionen auf der einen und selbständigen Nach- und Zwischenspielen, den eigentlichen Stegreiffkomödien, auf der anderen Seite unterscheiden. Letztere sind die wichtigeren. Zum Verfasser hatten sie meistens Franz Anton Nuth, gelegentlich auch Felix Kurz, ihre Stoffe waren meist zauberhaften oder parodistischen Inhalts, Hanswurst und Bernardons berühmte Improvisationen standen im Mittelpunkt, Benennungen wie „Operette Comique“, „Musica Bernesca“, musikalische Aktion“, „Teutsch musikalisches Lustspiel“, auch „Intermedia“ und einfach „Burleske“ wurden ihnen gegeben. Die Theaterzettel betonen als besondere Attraktion stets, daß eine bestimmte ein Duzend nur selten übersteigende Anzahl „teutscher“, gelegentlich auch italienischer Arien abgesungen wurde, die man in gedruckten, leider nicht mehr erhaltenen „Büchlein“ am Eingang der Schauspielhütte kaufen konnte. In stofflicher Beziehung gab es z. B. einen „Dummen Peterl“, „Baron Zwickel“, „Verliebten Schneider“, „Verliebten Mausfallenkrämer“, alles „extra lustige Operetten“; auf der anderen Seite weniger parodistische „Operette Comique“ wie „Die charmante Schäf-

¹ Über ihn vgl. Chr. H. Schmid's Chronologie des deutschen Theaters, S. 225; dort Literaturangabe, außerdem D. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, I. S. 143 ff. Hier als der italienische Schauspieler Francesco Gervaldi von Pelleroti, Prinzipal der „teutschen Comoedianten“, bezeichnet.

² V. Legband, Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert, Oberbayr. Archiv für Vaterländische Geschichte 1904, S. 85 ff. Danach war Walleroti 1737 mit „17 ruhmvollen Actoren aus Tänzern und Sängern“ in München.

³ Sämtlich in der Frankfurter Stadtbibliothek. Einer gesonderten Bearbeitung wert.

⁴ Zu den folgenden Ausführungen ist W. Helfert's Arbeit (ZfM 1923, S. 4/5) heranzuziehen. Die Ähnlichkeit der Wiener und Frankfurter Funde ist verblüffend, sowohl was Art wie Titel der einzelnen Stücke betrifft.

feren", „Das lustige Elend zwischen zwei versoffenen Eheleuten“, „Die lustige Jägeren“, „Die lustige Judenhochzeit“, wenige schon von Kurz-Bernardon stammend; dann Zauberstücke wie „Doctor Faust“, der mit „ganz besonderen Auszierungen des Theatri, Maschinen und Arien“ aufgeführt wurde, und die wegen „charmanter Vocal und Instrumental Musique hörens- und sehenswürdige Capital Piece“, „Die aus Liebe zur Zauberin gewordene Aurelia“, wobei die erste Sängerin in der Titelrolle mit vielen Arien und Verkleidungen paradierte. Dieses Stück gehört bereits dem Reich der Haupt- und Staatsaktion an, die weit weniger musikdurchtränkt aufgeführt wurde, aber auch unmittelbar aus Prehausers Atmosphäre stammende Stoffe wie „Asiatische Banise“ und „Römische Lucrezia“ brachte, beide übrigens nahezu gleichzeitig im Ausgang der frühdeutschen Oper in Hamburg (1718) und Durlach (1733) zu Opern verarbeitet. Bedenkt man zudem, daß 1735 Baden-Durlachische Hofkomödianten in Frankfurt spielten — sie brachten allerdings nur Haupt- und Staatsaktionen und einen mit Da Capo-Arien, Rezitativen, Chören, Balletten und Maschinenwundern verbrämten musikalischen Prolog zu Ehren des Magistrats¹, so ist es immerhin interessant, wie sich hier ganz verschiedene Entwicklungslinien überschneiden. Abgesehen von diesen dem Bereich des Wiener Volksgutes und der Haupt- und Staatsaktion entnommenen Stücken lassen sich bei Walleroti auch unverhüllt italienische Stegreiffspiele wie „Arlequins gesungener Hochzeitschmaus“ und „Colombina Polita oder die listige, durchtriebene und superkluge Kammerjungfrau“ oder die angeblich „aus italienischen Opern gezogenen“ Stücke „La donna bizzarra castigata“ und „Il traditore tradito“ nachweisen. Die Mannigfaltigkeit ist zu groß, um reinliche Trennungen vornehmen zu können. Das gemeinsame Band aller verschiedenen Gattungen war der Wechsel von extemporiertem Dialog und Musikstücken, d. h. aus deutschen, meist aber italienischen Kompositionen — wie die Theaterzettel manchmal angeben — entnommenen Arien und Ensembles, häufig außerdem volkstümlichen Liedern und Gesängen Wiener Ursprungs, vielleicht auch französischen Vaudeville-Gesängen, besonders in den mit „Operette“ und ähnlichen Bezeichnungen belegten Werken. Außer den Streichen Arlequins, Hanswursts und Bernardons werden die „Auszierungen des Theatri“ mit Flugwerken und Maschinen und die abgesungenen Arien in den Erläuterungen der Theaterzettel in allen möglichen Variationen stets besonders betont. Man hat es mit den Vorformen des späteren Wiener Singspiels zu tun, die Musik spielte in ihnen keine Neben-, sondern eine Hauptrolle.

Zusammenfassend muß gesagt werden, daß bereits um dieselbe Zeit, da die frühdeutsche Oper zu Grabe getragen wurde und ihre italienische Rivalin im glänzendsten Siegeszug begriffen war, die sicher nicht allein dastehenden „Hoch-Deutschen Comödianten“ des Wandertruppenprinzipals Walleroti jene bedeutsamen Weiterentwicklungsformen der Haupt- und Staatsaktionen und Stegreiffspiele brachten, die deutlich auf das spätere Wiener Singspiel hinweisen. Der bald einsetzenden deutschen Produktion und ihrer Bühne wurde dadurch der Boden bereitet, wohl gemerkt, lange vor Coffeys ballad-opera „The devil to pay“ (Berlin 1743, Leipzig 1752, Frankfurt 1757), die stets als Auftakt der Entwicklung angesehen wird. Stücke in der Art der Wallerotischen dürften im damaligen Deutschland viel verbreiteter gewesen sein als man gemein-

¹ Abdruck in der Frankfurter Stadtbibliothek.

hin annimmt. Die hier zu beobachtenden Vorgänge hatte man bisher zu sehr vom Standpunkt der Literatur, zu wenig vom Standpunkt der Musik und theatralischen Verhältnisse aus gewertet.

Als Konkurrent Wallerotis zur Frankfurter Kaiserkrönung (1742) und schon vorher (1741) trat die französische Truppe Gherardi-Seriny auf. Klassische französische Dramen, Literatur im besten Sinne des Wortes, bereiteten ihr bei Adel und Gesellschaft größere Erfolge als sie Wallerotis volkstümliche Bühne erzielen konnte. Trotzdem gab man¹ zahlreiche jener Vaudeville-Komödien, die seit ungefähr 1700 in Frankreich beliebt waren und bei der Entstehung des Wiener Singspiels mitgewirkt hatten. Neben den üblichen Bezeichnungen „pièce en vaudeville“ und „ornée de chants et de danses“ findet sich schon häufig die in die Zukunft weisende Angabe „opéra comique“, als deren Vorläufer die Vaudeville-Komödie anzusehen ist. Gherardi, der Prinzipal der Truppe, war an ihrer Ausbildung in Paris in bedeutendem Maße beteiligt gewesen. Frankfurt erhielt also auch hier den wichtigen Absenker einer fremden Entwicklung. Unter den Stücken der französischen Gesellschaft seien als bemerkenswerteste genannt: eine opéra comique „Les amours du grand Turc ou la Turquie galante“ — also, wenn man will, bereits ein Türkeningspiel —, die auch bei Walleroti gespielte Komödie mit dem charakteristischen Titel „Arlequin der irrende Ritter, oder die Zauberin, das dumme Peterle“, vor allen Dingen aber eine mit Campras „Fêtes Venitiennes“ (1710) zusammenhängende Parodie „Critique du maître à chanter et du maître à danser de l'Opéra des Fêtes Venitiennes“, die man als „Scène en musique“ in eine „Comédie italienne en un acte ornée de Musique et de Danse“ einschob². Hier sehen wir die direkte (auch bei Prehauser feststellbare) Anknüpfung an die italienische Oper, und zwar an die parodistischen Intermezzi der letzten venetianischen Epoche. Im übrigen bot Gherardis Theater mehr literarisch als musikalisch Interessantes.

Noch einige Male bewarb sich Walleroti um die Frankfurter Spielerlaubnis, erhielt sie aber nur selten (1749, 1755/56). Samt seiner Truppe hatte er inzwischen eine glänzende Anstellung am Münchener Hof gefunden³. Felix von Kurz und Anton Ruth, auf deren Wirken nicht zuletzt die fortschrittliche musikalische Gestaltung seines Spielplans zurückgeführt werden mußte, gehörten ihr nicht mehr an. Trotzdem waren seine musikalischen Aufführungen den von früher her bekannten Charakter. Übrigens konnte Walleroti nur deswegen in Frankfurt nicht mehr festen Fuß fassen, weil man den erfolgreichen deutschen Wandertruppenprinzipal Franz Schuch⁴ entschieden vorzog und öfters die Spielerlaubnis erteilte. Doch ist dieser für die musikalische Bühnengeschichte ohne Bedeutung, da er, obschon aus der Wiener Atmosphäre hervorgegangen, durch Anschluß an Gottsched gleich der Neuberin alle musikbedingenden Stegreiffspiele und Haupt- und Staatsaktionen möglichst verbannte. Wandertruppenprinzipale von großer Bedeutung für Frankfurts Theatergeschichte konnten so von geringer für die musikalischen Bühnenvorgänge sein. Obschon die beiden Reiche des Schauspiels und der Oper noch gänzlich vereint waren, erleben wir doch bereits hier die deutliche Be-

¹ Répertoire als Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

² Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

³ Mengel a. a. O., S. 220 ff.

⁴ Ebenda.

tonung des einen oder anderen, im Sinne der Musik bei allen ausländischen und süddeutschen Truppen, deren überragende Bedeutung für die Gestaltung der Opernverhältnisse nicht genügend betont werden kann.

* * *

Um 1750 wächst die Zahl in Frankfurt auftretender italienischer Operntruppen beträchtlich. Den Reigen eröffnete schon 20 Jahre früher (1731) der Venezianer Antonio Peruzzi, der nicht mehr feststellbare „liebliche und arglose Opern“ zu Gehör brachte. Schauplatz war eine eigene Theaterhütte. Nachdem um dieselbe Zeit auch die Frankfurter Kapelle konzertmäßig „ein Sinnreiches Musicalisches Drama von 4 Hauptpersonen“ mit starkem und daher zu einer Wiederholung führenden Erfolg, später (1739) auf dieselbe Weise Teile „aus der Opera von Pisistratus“ unter Leitung des städtischen Musikdirektors König aufgeführt hatte, erschien zu Franz I. Kaiserkrönung (1745) die berühmte Operntruppe der Brüder Mingotti¹ und veranstaltete ausgezeichnete Aufführungen italienischer Werke. Ihr Erfolg gestaltete sich derart, daß wenige Spieltage die für damalige Begriffe große Einnahme von 2000 Gulden brachten. Man gab zwölf mit Begeisterung aufgenommene Vorstellungen im Schärfschen Saal auf dem Liebfrauenberg. Leider lassen sich die einzelnen Stücke nicht mehr ermitteln. Kompositionen von Latilla, Pergolese, Pereni und dem Kapellmeister der Truppe Paolo Scalabrini beherrschten den damaligen Spielplan der Gesellschaft. Im Vordergrund stand die junge, auf ihrem Siegeszug bald auch den Frankfurtern vertraut werdende opera buffa. Durch die Mingottis hatten sie diesen neuen Zweig italienischer Opernkunst überhaupt erst einigermaßen kennengelernt. Wenige Jahre später (1750)² brachte eine andere Truppe „ein Italiänisches Concert in Form einer Operette comique, genannt La Camilla“ („La Camilla“ von Ign. Prota?), bald darauf (1753) eine weitere die tief ins Gebiet der Buffa führenden Stücke „Die listige Zigeunerin oder der närrische Arzt“ (Rinaldo da Capuas „La Zingara“?), „Der Capellmeister und die Scholarin“ (Pergolesis „Maestro di capella“?) und „Die zur Frau gewordene Dienstmagd“, wobei es sich sicher schon um Pergolesis berühmtes Intermezzo handelte.

Bestimmt ist dieses bei Girolamo Bon³ nachweisbar, der mit seinen Thurn und Taxischen Hofkomödianten kurze Zeit darauf (1754/55) erschien und in einem besonderen Bau auf dem Roßmarkt vorzügliche, an die Gebrüder Mingotti gemahnende Aufführungen von Werken der Seria und Buffa veranstaltete. Die Inszene muß glänzend gewesen sein, da Bon auf diesem Gebiete eine anerkannte Größe war, der vor ungefähr zwei Jahrzehnten als erster den gewaltigen szenisch-dekorativen Apparat der italienischen Oper nach Petersburg gebracht und dort überhaupt zum erstenmal ein Werk dieser Art aufgeführt hatte (1737). Zur Krönung der Kaiserin Elisabeth stattete er Joh. Ad. Hasses „La clemenza di Tito“ aus (1742). Später, 1756, fand er eine Anstellung als Lehrer für Raumkunst und Perspektive an der neu gegründeten Akademie der Künste in Bayreuth. Kurz vor diesem Zeitpunkt erschien er also als Wandertruppenprinzipal in Frankfurt. Hasses anspruchsvolle, ein vielköpfiges musi-

¹ Vgl. E. H. Müller, Die Mingottischen Opernunternehmungen. Dresden 1917, S. 41.

² Sämtliche Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

³ Gilt dasselbe. Über ihn vgl. auch Menzel a. a. O., S. 234 ff und P. Zucher, Die Theaterdecoration des Barock, Berlin 1925, S. 44.

kalisches Personal verlangende Opern „Leucippo“ und „Demetrio“ fanden hier erfolgreiche Darstellungen¹. Man gab auch einige seiner opere buffe², vor allem aber häufig „Das schöne und unvergleichliche Divertissement“ „La serva padrona oder die herrschende Magd“³, außerdem zahlreiche andere, heute nur noch schwer bestimmbare Werke derselben Art⁴. Pergolesis Intermezzo gelangte hiermit in Frankfurt zu einem sehr frühen Zeitpunkt zur Aufführung. Übrigens wurden sämtliche Vorstellungen in alter Weise mit Equilibristenkunststücken und Tänzen ausgeschmückt. Ein englischer Jongleur trat eigens zu diesem Zweck auf, trug allabendlich seine „Pyramide von 30 Gläsern“ herum, ging „mit einem Bret aufm Draht“ und stand „mit dem Kopff auf dem Draht“⁵, Dinge, die das damalige Publikum nur ungern missen wollte und die zum Stil der Wanderbühnen zunächst noch dazugehörten.

Mit Bons sehr erfolgreichen Vorstellungen hatte die Buffa in Frankfurt festen Fuß gefaßt. Ihre Beliebtheit wuchs Zeitströmungen entsprechend rasch von Jahr zu Jahr⁶. So konnte man schon 1756 erneut von Italienern Pergolesis „Serva padrona“ und den „Maestro di capella“ hören. Den neuen höchst gefälligen und beschwingten Werkchen gegenüber spielten selbst die erwähnten Frühformen des Wiener Singspiels — so wichtig sie entwicklungsgeichtlich gewesen sein mögen — eine nur untergeordnete Rolle. Allerdings lediglich zusammen mit ihnen konnte jene für die eigene deutsche Produktion in schöpferischer und darstellerischer Beziehung aufnahmefähige Atmosphäre geschaffen werden.

Kurz nach Bon erschien die aus der Theatergeschichte bekannte Ackermannsche Schauspielergesellschaft (1757)⁷. Sie vermittelte einerseits die erste Bekanntschaft mit Lessingschen Bühnenstücken, andererseits brachte sie unter dem Titel „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber“ Coffeys wichtige ballad-opera „The devil to pay or the wives metamorphosed“⁸. Die Namen der beiden deutschen Bearbeiter des englischen Stückchens, des Dichters Christ. F. Weiße und des Leipziger Orchestergeigers Standfuß, werden zwar nicht genannt, doch kann es sich im Hinblick auf Ackermanns Vergangenheit nur um ihre Arbeit gehandelt haben. Deren Bedeutung darf nicht überschätzt werden: mag sie auch dem deutschen Singspielschaffen Anregungen

¹ Der Theaterzettel (Frankf. Stadtbibliothek) vom 19. September 1754 nennt „Leucippo“ „eine große seriöse Opera oder Pastorale (Welche extra begehrt worden)“, und sagt unter anderem aus: „Die Repraesentation besteht in 6 Personen“, „unter allen Opern und Pastoralen hat diese den Vorzug gefunden“, „Diese Opera ist durchaus mit schönen Arien, Duetten und Cori versehen, wie dann auch ein jeder Actus mit einem Tanz beschloffen wird, welche ihren Beyfall finden werden.“ Für „Demetrio“ liegt ein ähnlicher Zettel vom 7. April 1755 vor.

² Unter ihnen z. B. die „ganß neuen und lustigen Opera comique“ „Il Giocatore oder Der Spieler“ und „Il Calandrano“.

³ Der Theaterzettel vom 4. April 1755 (Frankf. Stadtbibliothek) sagt hierzu: „Dieses Stück ist allezeit gesehen worden in 2 Personen, und 2 Acten nunmehr aber wirds vorgestellet werden in 3 Actus und in 3 Personen. Mit schönen Arien und mit vielen stummen Personen, welches wie wir hoffen Vergnügen geben wird. Wie auch mit seltsamen Equilibres.“

⁴ Unter ihnen z. B. (12. April 1755): „Ein lustiges Intermezzo in 3. Abtheilungen“ „Li Quatro Amanti in un Amante Solo“ oder „Die vier Liebhaber in einer Person“, mit „Schönste und lustigste Arien und Duette“, Tänzen und Balletten.

⁵ Theaterzettel der „ganß neuen und großen lustigen Opera Comique“ „Le Philosophe“ vom 21. April 1755 (Frankf. Stadtbibliothek).

⁶ Vgl. die Aufstellung bei C. Fraeßl, Frankfurt Concert-Chronik 1713—1780, S. 36 ff.

⁷ Menßel a. a. O., S. 240 ff.

⁸ Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

gegeben haben, sie blieben doch mehr äußerer Natur, erst mußte vermitteltst oben erwähnter Vorstufen eine gewisse Grundlage geschaffen werden. Teile dieser Vorgänge haben wir in Frankfurt gesehen, allerdings ohne daß, den merkwürdigen Verhältnissen der Mainstadt entsprechend, schöpferische Kräfte ausgelöst worden wären. Aber anderorts, unter günstigeren Bedingungen, mußte dies geschehen. Die Tradition italienischer und deutscher Wandertruppen spielte dabei eine wesentliche Rolle.

Während des Siebenjährigen Krieges erschien eine französische Gesellschaft mit Vorführungen der jungen *opéra comique*¹. Der junge Goethe gewann hier seine ersten theatralischen Eindrücke. Rousseaus berühmter „Dorfwahrsager“ („*Le devin du village*“, Paris 1752) und vaudevilleartige Stückchen aus dem Kreis des Pariser Schauspielerehepaars Favart standen zunächst im Mittelpunkt. „Der Dorfwahrsager“ erklang 1759 zum erstenmal in Frankfurt. Man bezeichnete ihn als „Schäferoper“ und inszenierte ihn ganz in diesem Sinne „mit allen Annehmlichkeiten ausgeschmückt“, das heißt mit Aufzügen und Tänzen arkadischer Schäfer versehen. Die Zeit schwärmerischer Natursehnsucht hielt auch auf der Bühne ihren Einzug.

Bald darauf brachte die französische Gesellschaft wirkliche komische Opern. Als wichtigste seien genannt: 1760 „*Les Troqueurs*“ von d'Uvergne, 1762 „*Ninette à la cour*“ von E. D. Duni, 1764 desselben „*La fille mal gardée*“ und J. A. D. Philidors „*Le maréchal ferrant*“, außerdem öfters Pergolesis „*Serva padrona*“ in Favarts französischer Bearbeitung unter dem Titel „*La servante maitresse*“. Wiederholungen der einzelnen Stücke fanden häufig statt².

Zu dem französischen Ensemble gesellte sich später ein italienisches. Besonders während Joseph II. Kaiserkrönung (1764) führte es *opere buffe* auf, darunter „*Il mercato di Malmantille*“ von Giuf. Scarlatti, „*Il filosofo in campagna*“ von B. Galuppi und Rinaldo da Capuas „*La Bohémienne*“, der französischen Bearbeitung seiner „*Zingara*“. Als Schauplatz diente seit 1759 häufig der wenige Jahre vorher erbaute „Konzertsaal im Junghof“, ein Raum, der bald zu einem kleinen Theaterchen umgebaut wurde und als einziger wirklicher Vorläufer des Komödienhauses von 1782 anzusehen ist.

Rückschauend können wir feststellen, daß mit dem Beginn der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts die wesentlichen Formen der damaligen Oper in Frankfurt vertreten waren. Allerdings vorwiegend nur die komische, da für die großen Ansprüche der ernsten Kunst, Möglichkeiten und das geeignete Publikum fehlten. *Buffa*, *Comique*, primitive Wiener Singspieltypen und englische *ballad-operas* waren die Vorgänger des deutschen Singspiels und seiner Bühne, ihre verschiedenartigen Einflüsse wirkten bei seiner Entstehung mit. Bald sollte man auch diesen jüngsten Zweig der komischen Oper in Frankfurt kennen lernen.

* * *

Einige kurze Mitteilungen über die Krönungsfeierlichkeiten 1764 sollen hier eingeflochten werden. Graf Durazzo, Gluck und der Kastrat Guadagni waren

¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden Menzel a. a. O., S. 247 ff. Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

² Sämtliche Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

erschieden¹, außerdem befanden sich 20 Mitglieder der kaiserlichen Kapelle, geleitet vom Hofkapellmeister J. G. von Reutter, im Gefolge Joseph II., unter ihnen der junge Dittersdorf, der hierüber wie über sein Auftreten als Virtuose einmal auf dem Römer, zum anderen in des Kaisers Quartier, Einiges berichtet². Wie zu erwarten gelangte eine Festoper zur Aufführung³. Nur läßt sich weder Komponist noch Titel noch irgendwelche Beschreibung ihres Inhalts und Verlaufs feststellen. Die bisher allgemein übliche Annahme, daß Glucks „Orfeo ed Euridice“ (Wien 1762) unter Beteiligung des Komponisten und Guadagnis, der die Partie des Orpheus ja in Wien kreiert hatte, in Szene ging⁴, scheint auf der irrthümlichen Auslegung einer späteren Pariser Äußerung Glucks⁵ zu beruhen, aus der lediglich hervorgeht, daß die umstrittene Bertoni-Ärie zu Ende des ersten Aktes der Pariser Ausgabe (1774) von einem obskuren Sänger Logi bei irgendeiner der vielen Gelegenheiten während der Krönung vorgetragen wurde, eine Gesamtaufführung aber nicht stattfand. Sonst erfährt man wohl von zahlreichen bedeutenden Musikern, die im Gefolge ihrer Fürsten und deren Orchester mitwirkten, unter ihnen Holzbauer, Wendling, die Loëschis von Mannheim, man hört von der Tätigkeit der kaiserlichen Kapelle beim Vortrag von „trefflicher Instrumental- und Vocalmusik“ und den Illuminationskünsten der Architekten Quaglio aus Mannheim, kurzum von allen den endlosen Festlichkeiten, die glänzende Kaiserkrönungen mit sich zu bringen pflegten⁶; nicht das geringste findet sich jedoch über Art und Verlauf der Festoper, über Glucks und Guadagnis Tätigkeit. Wie es noch keine regelrechte Theater- und Konzertkritik gab, so pflegte man auch Ereignisse auf diesen Gebieten nur höchst selten für erwähnenswert zu halten, während politische Dinge aller Art mit peinlicher Genauigkeit niedergelegt wurden.

* * *

¹ Nach E. Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung, Leipzig 1801, S. 125/26.

² Kaiserliche Furieliste im Krönungsdiarium 1764, Dittersdorf a. a. D., Gerbers alt. Lexikon I, 343 und 520 (unter Gdpfert).

³ Freiherr J. Chr. von Mannlich, ein Bekannter Glucks, erwähnt in seinen kaum benutzten Memoiren (Manuskript in der Münchener Staatsbibliothek) I, 156 ganz im Vorübergehen die zur Kaiserkrönung aufgeführte Festoper, die er besuchte, um nachher einen guten Teil der Nacht mit der Betrachtung der prächtigen Illuminationen zu verbringen. Leider nennt er weder Titel und Autor, noch Inhalt und Verlauf der Oper. Wenn der „Orfeo“ in Szene gegangen wäre, würde er bei seinen Beziehungen zu Gluck wohl sicher nicht geschwiegen haben.

⁴ Alle Gluckbiographen von Schmid bis Arend nehmen sie stillschweigend als stattgefunden an.

⁵ Sie steht im „Journal de Paris“ vom 28. Juli 1779 und ist abgedruckt im Vorwort zur „Pelletan“-Ausgabe des französischen „Orpheus“ (Tiersot und Saint-Saëns, S. LI): „... Da die Wahrheit es jedoch erheischt, so sollen Sie, meine Herren, notwendigerweise erfahren, daß Herr Chevalier Gluck diese Ärie für die Krönung des Kaisers komponiert hat, und daß sie bei dieser Gelegenheit von Herrn Logi in Frankfurt gesungen wurde, daß er sie später dann in seine Oper „Aristeo“ aufnahm... u. s. w.“ Hiernach dürfte Anton Schmid (Gluck, S. 114/15) seine Behauptung von einer Aufführung des gesamten „Orfeo“ gebildet haben. Klar und offensichtlich aber ist, daß es sich um eine solistisch vorgetragene Ärie handelte. Hätte man auch in Anwesenheit Guadagnis, des berühmten ersten Titelhelden, dessen Partie von einem obskuren, nirgends nachweisbaren (vgl. etwa Köchels kaiserliche Kapelle und Gerbers Lexika) Sänger darstellen lassen? Unmöglich. „Orfeo ed Euridice“ ging nicht in Szene. Guadagni konnte deswegen doch beschäftigt sein. Hiermit ist das ganze zur Orfeo-Frage 1764 vorhandene Material erschöpft, auch die Frankfurter Nachrichten (Stadtdrarchiv) schweigen.

⁶ Alles nach Nachrichten im Krönungsdiarium 1764, etwa S. 129/30, 148, 163, 178, 213. Dann in der „Currier- und Protektionsliste“ S. 14, 32, der „Kurfürstlich-Sächsischen Currier- und Protektionsliste“ S. 54/55, der „Kurfürstlichen Furieliste“ usw.

Wallerotis Repertoire erlebte bald nach der Krönung in den Gastspielen einer eigenen Truppe Felix von Kurzens ihre entsprechend modernisierte Weiterführung (1767 ff.)¹. Bernardon stand damals im Zenith seines Ruhmes. In seinen Stegreiffspielen und Haupt- und Staatsaktionen verwandte er in noch intensiverer Weise musikalische Stücke wie sein ehemaliger Prinzipal. Ihr stofflicher Gehalt ist von früher her bekannt, ebenso sind die Bezeichnungen („Singspiel“, „opéra comique“) und die Tendenz, alles mit Tänzen und Maschinenwundern zu verbrämen, im wesentlichen unverändert geblieben². Kurz hatte sich zu diesem Zwecke eine mit allen Mitteln damaliger Bühnentechnik ausgestattete Bretterhütte am Hofmarkt gebaut. Als neu trat lediglich die gesteigerte Verwendung der Musik in Erscheinung, die, auf die inzwischen eingebürgerte Buffa und Comique zurückgehend, höhere gesangliche Fähigkeiten des Personals verlangte; außerdem die Aufführung echter französischer Werke der Comique, so von Favarts bekanntem Stückchen „Les amours de Bastien et Bastienne“. Der erhaltene Theaterzettel³ setzt in weitschweifigen Ausführungen Bernardons Singspieltendenzen auseinander, der bemüht sei, die „italienische Musique durch die deutsche Poesie nicht zu verderben“, und lobt an der Operette „Bastien und Bastienne“ in erster Linie, daß in ihr „kein Wort geredet, sondern beständig gesungen“ werde. Zu nennen sind schließlich noch die Haupt- und Staatsaktionen „Doctor Faust“ und „Don Juan oder Das steinerne Gastmahl“; jene, seit Wallerotis Zeiten und sicherlich schon vorher oft dargestellt, wurde mit gewaltigem Aufwand, Ballette durften dabei nicht fehlen, gegeben. Diese aber wird hier zum erstenmal erwähnt. Sie ging mit dem jungen, erst seit kurzer Zeit bei der Truppe angestellten Friedrich Ludwig Schröder als Leporello (damals Frontin benannt) in Szene. In einem weiteren Stück aus dem großen Kurzschen Repertoire, „Amadeus oder der

¹ Vgl. F. Naab, J. F. von Kurz, genannt Bernardon, Frankfurt 1899, und Menzel a. a. O., S. 285 ff.

² Viele Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek. Von ihnen seien erwähnt: Singspiel „Bernardon die verschoffene Gouvernante“, „Ein auf Französisch Art eingerichtetes Diverissement, welches in Singen und Tanzen besteht“; Singspiel „Die Insel der Wilden“, zu dem es heißt: „Dieses Singspiel ist mit Maschinen, Tänzen und anderen theatralischen Auszierungen versehen, besonders hat man die besten italienischen Terzeten, Duetten und Arien erwählt und deutsche Wörter darauf verfertigt, daselbe vollkommen zu machen. Madame Theresina von Kurz stellt die Hauptrolle der Fiametta, und unser Bernardon den Arlequin vor“; Schließlich eine „Opera comique“: „Die Herrschaftsküche auf dem Lande“.

³ Frankfurter Stadtbibliothek. Es heißt: „Nachricht von dem Singspiel. Der Entrepreneur hatte bis anhero die Ehre . . . mit einer Art deutscher Opern Comiquen zu bedienen, wovon fast alle mit denen vortrefflichsten Arien italienischer Meister versehen waren. Seine Bemühung, die italienische Musique durch die deutsche Poesie nicht zu verderben, ist ihm bis diese Stund auf eine bewunderwürdige Weise gelungen. Es ist auch unstreitig, daß Italien in der Musique vor allen Ländern den Vorzug verdiene; heute aber erscheint eine ganz andere Art der Tonkunst: Die Franzosen mit ihren Chansons, oder sogenannten Liedergens haben ebenfalls nach ihrer Art einen besonderen Geschmack, und Werth. Die heutige Operette ist unter dem Namen: Bastien und Bastienne, als ein Französisches Original, in Frankreich so bekannt, daß man die Arien davon in den meisten Gesellschaften zu singen pflegt. . . Unser Entrepreneur hat die ganze französische Musique und Poesie mit großer Mühe in ihrer Wirklichkeit gelassen. Es wird in dieser Operette kein Wort geredet, sondern beständig gesungen. Nachfolgende vier Arien können nach Belieben bei den Zeichen des gegebenen Händeklatschens nach dem deutschen Text auf Französisch von der Bastienne, welche Madame Theresina von Kurz vorstellt, repetiert werden. Sie wird sich ein Vergnügen machen auch in dieser Sprache zu erlustigen. . .“ Die Arien sind mit den Anfängen angegeben als „Chaque jour dans la Prairie“, „Autre fois à la Maitresse“, „Si je voulais un temps Coquette“, „Fidèle sans moi, mon cher Bastien“.

krumme Teufel“, hat man nicht Haydns „Neuen krummen Teufel“ (1751), sondern seinen noch jetzt (1767!) stark verbreiteten Vorgänger aus Prehausers Bereich zu suchen.

Kurz nach Bernardons Gesellschaft erschien ein Prinzipal Sebastiani (1769) und brachte französische komische Opern zur Aufführung, unter ihnen Monsignys „Le roi et le fermier“ („Der König und der Pächter“) und, angeblich zum erstenmal auf einem deutschen Theater und in deutscher Sprache, Philidors „Tom Jones“¹. Erneut gingen auch Pergoleisis „Listige Dienstmagd“ und Weiße-Standfußens Singspiel „Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los“ in Szene (1770)². Sonst bot Sebastiani musikalisch nichts Belangreiches.

Um 1770 stehen wir in Frankfurt vor einem neuen Abschnitt musikalischer Bühnengeschichte. Buffa und Comique erfreuten sich der festen Gunst des Publikums, die Frühformen des Wiener Singspiels gehörten bereits der alten Zeit an, das deutsche Singspiel aber kannte man noch nicht. Gleichzeitig mit seinem Erscheinen kurz nach 1770 schritt die deutsche Schauspielkunst in ihrer Entwicklung zusehends vorwärts, Stegreifmanieren alter Art wurden stark zurückgedrängt, die musikalischen Bühnenstücke aber erwarben sich im Zusammenhang mit der Durchbildung leistungsfähiger deutscher Sänger und Orchester langsam ihre gleichberechtigte Stellung neben den gesprochenen. Wir sind mitten in der Geschichte der deutschen Singspielbühne angelangt, zu der hier, vom Frankfurter Boden ausgehend, nur einige Bausteine gegeben werden sollten.

¹ Mengel a. a. D., S. 280 ff., 308, 309.

² Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek. Standfußens Operette wird als Neuheit bezeichnet.

Zur Frage der longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts

Von

Anton Maria Michalitschke, Prag

In einem Nachtrage zu seinem Aufsatz „Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?“¹ hat Jacques Handschin gegen die in meiner „Theorie des Modus“² bekundete Auffassung von dem „Dreizeitig-Werden“ der longa einen Einwand erhoben. Leider liegt der Diktion dort eine so enge Verknüpfung mit einem auch von mir gebrachten Zitat aus W. Obingtons „De speculatione musicae“ zugrunde, daß es eigentlich nicht recht deutlich wird, ob der Einwand auch gegen das Ansehen der Normierung einer longa perfecta als einer, wenn auch in der Theorie begründeten, so doch zunächst rein begrifflichen und terminologischen Angelegenheit oder aber nur gegen die Anwendung des Zitats auf diesen Vorgang geschieht. Nun nimmt, wie ich gleich hier feststellen muß, Handschin neuerdings anlässlich einer anderweitigen Replik³, die Gelegenheit zu einer Bemerkung wahr, daß ihm an der Riemannschen Interpretation jenes Zitats, der er damals gefolgt sei⁴, nachträglich doch Zweifel aufgestiegen seien. — Was ist es nun eigentlich mit dem Zitat, und was geschieht mit der longa?

Wenn ich es auch von vornherein für notwendig erachte, zunächst zwischen der Äußerung Obingtons und dem Vorgang des „Dreizeitig-Werdens“ der longa zu unterscheiden, so glaube ich doch, nicht nur diesen Vorgang, sondern auch jene Äußerung weder einer realen Ausdeutung im Hinblick auf ursprünglich binäre Teilung eines Silben-Einheitswertes, noch auch geradtaktiger Auffassung irgendeines modus im Bereiche der modalen Rhythmik frei geben zu können. Damit konnte aber natürlich weder damals, noch soll auch heute damit die Möglichkeit eines Prinzips binärer Teilung außerhalb der modalen Rhythmik in Frage gestellt werden.

Es handelt sich um die Stelle⁵: Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora, sic in metris; sed postea ad perfectionem dicitur, ut sit trium temporum ad similitudinem beatissime trinitatis que est summa perfectio, — ich lese gleich weiter — diciturque longa hujusmodi perfecta. Illa vero que tantum duo habet tempora, dicitur imperfecta . . . Einige Zeilen weiter: Brevis vero apud priores resoluta est in duas semibreves; apud modernos aliquando in tres, aliquando in duas.

¹ ZfM VI, 545.

² Deutsche Musikbücherei, Bd. 51, Regensburg (1923), Gustav Bosse, S. 106 ff.

³ ZfM VII, 386.

⁴ Hier muß ich allerdings gestehen, daß mir zwischen Handschins damaliger Auffassung und der Riemanns ein wesentlicher Unterschied zu liegen scheint, der sich in den beiderseitigen Konsequenzen kundgibt. Dieser schließt mit Unrecht aus jenem Zitat auf geradtaktigen Sinn des dritten (und vierten) modus in einer früheren Zeit, für die er aber bereits einen dreizeitigen ersten und zweiten modus annimmt, so wie es ja in der Metrik einen Trochäus und einen Jambus gibt; jener aber glaubte damals, die Stelle auf „ursprüngliche Zweiteiligkeit des rhythmischen Einheitsmaßes“ überhaupt beziehen zu können.

⁵ E S (Coffemaker, Scriptores . . .) I, 235

Also die „longa“ — wer ist das nun? Doch wohl die figura caudata in bewußtem Gegensatz zur uncaudierten quadrata, also jene, die, seitdem sie als „longa“ existiert, immer je nach dem Orte zwei oder drei tempora gelten konnte. Immerhin, die Theoretiker hatten keine Ursache, für gelegentliche Betrachtung älterer Überlieferungen andere Begriffsnamen aufzubringen: so mag man davon, daß Ddington an der Stelle gerade die Notenformen und ihre Bedeutung vorführt und daß ihm zumindest der Ausdruck „valor longae“, um das Übergewicht dem Werte vor der Form zu geben, zur Verfügung gestanden hätte, absehen können, darf dann aber nicht „longa“ sagen, sondern mußte „Länge“ übersetzen. (Und auch dieser Ausdruck wäre für einen prinzipiell gleichen Einheitswert nur sehr bedingt am Platze.) Aber doch sagt er gleich, die dreizeitige longa heißt „perfecta“ und — die zweizeitige „imperfecta“! Ist nun also nicht das die longa der priores, die longa recta der voraristotelischen Mensuralschriftsteller, für die die longa schlechtthin zweizeitig war, nur eben eine gelegentliche, gewissenhaft umschriebene Ausnahmewertung sich gefallen lassen mußte; nicht die zweizeitige caudata-longa auch des IV. Anonymus, der nur eben eine Note gleicher Form kennt, die drei tempora gilt?

Und nun die brevis. Sie wurde bei den früheren in zwei semibreves gespalten; immerhin bemerkenswert, daß Ddington von der longa der früheren nicht sagt: *resoluta est in duas breves*, sondern: *habuit duo tempora*, wohl aber von der longa perfecta: *potest resolvi in tres breves, quarum quilibet recta brevis dicitur; . . . si vero in duas tantum resolvitur, dicitur prima recta, secunda altera notabitur*². Aber weiter: wer sind denn eigentlich die priores? Sie würden nach der von mir nicht geteilten Auffassung bei der longa noch tief im 12. Jahrhundert bleiben, bei der brevis aber ein gut Stück ins 13. hineinreichen. Zwar ist diese hier schon längst auch triolenartig aufgelöst worden; dennoch besteht bei nur einfacher Spaltung der bedeutende Unterschied, daß früher die beiden Spaltwerte einander gleich waren, während sie jetzt analog den primär-modalen Verhältnissen aufgefaßt werden, also im Verhältnis eins zu zwei stehen. Gewiß nun hat diesen Unterschied Ddington im Auge, denn an ihm konnte er nicht gut vorbeisehen. Bei der brevis; das in Erwägung gezogene Auftreten einer gleichen Erscheinung bei einem ursprünglichen Silben-Einheitswerte aber läge, wie gesagt, viel weiter zurück und mußte von einer jüngeren Erscheinung an der longa verdunkelt werden, zumal jene an der brevis durch diese wesentlich gefördert wird und hier die longa selbst in ihrer nunmehr als normal geachteten Eigenschaft den Dauerwert-Charakter einer übergeordneten Einheit gewinnt³. Ddington aber beweist auch sonst nicht gerade allzuweit reichende musikhistorische Kenntnisse.

¹ C S I, 340.

² a. a. D.

³ Dieser letztere Umstand mag nur allzu leicht dazu verleiten, den gleichen Charakter auch für eine frühere Zeit zu vermuten, wenn ein späterer Schriftsteller sagt, daß die longa ehemals zweizeitig war. Wie irrig das ist, beweisen indessen schon allein die Ausführungen von Theoretikern, die Zeitgenossen einer solchen longa waren. — Anders liegen die Dinge noch später. Jener Charakter der longa perfecta spiegelt sich dann in einer „perfectio“ selbst; zu der Zeit aber, da man notwendig zu den Ausdrücken „perfectio perfecta“ und „perfectio imperfecta“ gelangte, besteht in gleichen Notengruppen die binäre (imperfekte) Mensur neben der ternären (perfekten) und zwar, vom Standpunkt der Schrift aus betrachtet, zum Zwecke verschiedener Ergebnisse bei der Lesung.

Die Hauptsache ist aber, wie ich nun sehe, daß die Stelle weder von Riemann und denen, die ihm darin nachfolgen, noch von Handschin richtig gelesen wurde; denn es ist weder „ad perfectionem ducta“ wie jener will, noch auch „. . . ducitur“, wie dieser will, zu emendieren, sondern tatsächlich „ad perfectionem dicitur“ zu lesen, — von einem „Zur Vollkommenheit Führen“ also gar nicht die Rede. Die Präposition ad ist offenbar occasionell gebraucht, wie gleich darauf modal. Das fragliche Zitat wäre demnach zu übersetzen: Die longa hat bei den früheren Meistern der Mehrstimmigkeit¹ zwei tempora gegolten, wie in der Metrik²; aber späterhin wird sie in Hinblick (unter Rücksichtnahme) auf die perfectio³ benannt, so daß [vielleicht will Ddington sagen: damit] sie analog der seligsten Dreieinigkeit, welche die höchste perfectio darstellt, [nunmehr schlechthin] dreizeitig ist; und es heißt so die longa dieser Art perfecta. Jene aber, die nur zwei tempora gilt, heißt [nun] imperfecta.

Brachte ich nun a. a. D. dieses Zitat, um entgegen Riemanns Auffassung zu betonen, daß für die früher normale Zweizeitigkeit der longa doch die voraristotelischen Mensuraltheoretiker viel kompetenter seien, man also zu dieser Feststellung keineswegs Ddington bemühen müsse, daß aber eine normale Zweizeitigkeit der longa unter den gegebenen Umständen noch lange nicht eine ehemals geradtaktige Auffassung des dritten modus involvieren könne, — so möchte ich hier noch besonders hervorheben, weshalb die Feststellung jener Eigenschaft der longa aber auch noch lange nicht der einer binären Spaltung eines rhythmischen Einheitsmaßes gleichkommen könne. Wenn die auftretende Anschauung der Dreizeitigkeit als dem Normalwerte, das heißt also dem Werte der longa schlechthin, auch einen tieferen Sinn in der historisch-genetischen Gleichheit dieses Wertes mit einem ursprünglichen Einheitswert erhalte, so wird doch niemand leugnen können, daß die schon gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts erfolgende Benennung in diesem Sinne (und erst um der Benennung willen wird der Wert als longa-Wert zum normalen) keine reale Deutung im Sinne eines Prozesses zuläßt, den Handschin in seinem Aufsatz als eine der ersten Errungenschaften der Pariser Notre Dame-Schule gegenüber der von St. Martial zu Limoges angesehen wissen will, der also tief ins 12. Jahrhundert zurückläge; und keinesfalls war die modale Rhythmik eine neue Erscheinung, als man bei der Entstehung der Mensuralnotation, die nur aus dem Wesen dieser Rhythmik zu verstehen sein kann, zunächst eben die Zweizeitigkeit als den normalen Wert der figura caudata bestimme, also die longa schlechthin als zweizeitig erklärte.

Denn man gelangt da auf einem Wege, den ich a. a. D. angedeutet habe, dazu, die caudata die jeweils größte Dauereinheit, die quadrata aber die kleinere

¹ Die Ausdruckstärke von organista läßt sich hier nicht erreichen.

² „sic[ut] in metris“ las auch Riemann (Hdb. d. Musikgesch. I, 2). — Ich möchte darin doch einen Hinweis auf ein metrisches Maßverhältnis erblicken; nicht nur mit Rücksicht auf Ddingtons eignen späteren Rückverweis (. . . licet prius dictum sit longam in metris duorum esse temporum . . . ; a. a. D. 241), sondern auch besonders in Würdigung seiner unermüdbaren Vergleichung modaler Bildungen mit metrischen Formen. Da sich das Verhältnis der longa schlechthin zur brevis von zwei zu eins nach drei zu eins verschoben hat, liegt ein solcher Vergleich für die ältere Begriffsbestimmung wirklich nahe und muß von Ddington gern benutzt worden sein.

³ Die terminologische Bedeutung ist, wenn sie auch bei D. selbst sonst nicht sehr hervortritt, immerhin zu wichtig, als daß man ganz schadlos „Vollkommenheit“ übersetzen könnte. Deshalb ist auch das Wortspiel in der Übersetzung nicht möglich.

oder die kleineren symbolisieren zu lassen. Und man nennt so ganz mit Recht jene longa, diese brevis, schafft damit aber Begriffe, die von vornherein nur im Anschluß an die auf evolutionärem Wege entstandene Schreibung verstanden werden dürfen. Damit nimmt eine Terminologie unter Gesichtspunkten der Notierung (und nicht unter solchen absoluter Notenwerte) ihren Ausgang. Wenn die beiden Begriffe also schon in ihrem Aufkommen so dehnbar sind, daß sie sich im Hinblick auf die Wertung in gewissen Fällen decken, was immerhin nicht wenig ist, wenn diese Namen also mehr die Notenform als den Notenwert, und diesen nur relativ bezeichnen, so sagt das, daß die caudata immer longa heißen soll, ob sie nun zwei oder drei tempora gilt, ebenso aber die quadrata immer brevis, ob sie nun an ihrem durch die Geschichte diktierten Platz ein oder zwei tempora zu beanspruchen hat. Wie wenig die beiden Begriffe zunächst absolute Werte bezeichnen, zeigt sich auch darin, daß sowohl die im corpus verbreiterte caudata, die man dann bald duplex longa oder maxima nennt, unter den Begriff longa, umgekehrt Spaltwerte der brevis, wie überhaupt auftauchende oblique quadratae unter den Begriff brevis fallen, daß also die Begriffe sogar auch in weiterem als dem an die Notenform gebundenen Sinne verwendet werden. Schließlich färben die beiden Namen aus Anlaß der nun gefundenen Schreibung noch auf die modalen Dauereinheiten selbst ab und es stehen sich so die in beiden Fällen analogen Einheiten im modus rectus als „brevis“ und „longa“ gegenüber, während sie als die kleineren Dauereinheiten des obliquen modus beide „breves“ sind.

Es gehören also je nach der Position der caudata-longa zwei oder drei tempora, der quadrata-brevis eins oder zwei. Damit muß die Frage entstehen, welche dieser Werte als die normalen, welche als die ausnahmsweisen angesehen sein wollen. Diese Fragestellung allein muß schon zeigen, daß weder ihre erste, noch die später über Anlaß von Seiten der Terminologie der Ligaturen und aus Gründen der Theorie geänderte Beantwortung einen sachlichen Einfluß auf die Wertung im speziellen Falle haben kann.

Wie die Dinge zunächst liegen, ist es nur natürlich, daß man die Wurzel der modalen Rhythmik maßgeblich erachtet, darum die primär-modalen Dauereinheiten in den Gegensatz von longa und brevis stellt und hierin, in den Werten von einem und zwei tempora also das Maß sieht, während alles andere „ultra mensuram“ liege.

Selbstverständlich erfordern nun die Ausnahmen ihre Umschreibung, die naturgemäß — es handelt sich ja doch um eine Schrift, die in ihrem Wesen noch eine Moduschrift ist — durch Unterstreichen der Umgebung zu erfolgen hat und die man dann durch Hineinlesen eines Kausalverhältnisses leicht selbst für die geheimnisvolle Ursache der nun abnormalen Wertung anzusehen geneigt sein kann. Die longa gilt überall dort drei tempora, wo ihr eine longa — ob gespalten oder nicht — nachfolgt, die brevis überall dort zwei tempora, wo sie als zweite zwischen zwei longae steht, wo sie also brevis altera ist, ohne darum jemals reell „alteriert“ worden zu sein (was man in den Ausdruck „alteratio“ hineingelesen hat). Denn die Einheit an dieser Stelle war mit derselben Dauer schon zu einer Zeit zu bemessen, da es in den Notenformen noch keine „brevis“ und noch keine „longa“ gab. —

Nun richtet aber die Theorie ihr Augenmerk von den modalen Dauereinheiten auf jene Einheit, in der eine Verwandtschaft der modi deutlich zutage tritt, auf jene drei-

teilige Einheit, die durch einen — Ausnahmewert der longa repräsentiert wird. Damit ist eine Wendung in der Terminologie dieser nahe gelegt, damit tritt das Bedürfnis hervor, diesen Wert besonders zu umschreiben, diesen Wert, in dem der Theoretiker zu seiner Freude eine Analogie irdischer und himmlischer Dinge erkennt. Und vorangegangene Benennung und Verwendung der *ligatura recta* als einer *figura ligata perfecta* bieten auf eine Art, deren Erwägung hier zu weit führen würde, das gern begrüßte Attribut dar. Wenn bisher die zweizeitige longa und die einzeitige *brevis* als normale Erscheinung galten, für die die Umschreibung des Notenbildes mit dem geraden *corpus quadratum* (gegenüber dem *obliquen* der *semibrevis*) das nun für die begriffliche Beschränkung auf den Normalwert dieser Figuren angewandte Attribut „*recta*“ ermöglichte, so tritt hier — etwa ein viertel Jahrhundert nach der ersten Bestimmung — mit Pseudo-Aristoteles für die longa *ultra mensuram* oder — nach Analogie — longa *obliqua* der Ausdruck *figura, longa perfecta* auf. Und diese muß nun, wenn sie einmal so heißt, auch als normale Erscheinung der longa angesehen werden. Das kann aber keinerlei Einfluß auf die Wertung im speziellen Fall ausüben: eine longa, die früher zwei tempora galt, gilt auch jetzt zwei tempora; eine, die früher drei tempora galt, gilt auch jetzt drei tempora; es ist nur die frühere Ausnahme jetzt das Normale, das früher Normale jetzt die Ausnahme, die gleich ihre besondere Erklärung erfährt. Man braucht sich nur das Notenbild irgendeines *modus* vorzustellen, um zu sehen, daß das Resultat der Lesung immer das gleiche ist, ob sie nun unter dem Gesichtspunkte der Zweizeitigkeit oder unter dem der Dreizeitigkeit geschieht; — und um weiter zu sehen, daß derartige Angelegenheiten der Mensur noch viel weniger mit Angelegenheiten der Rhythmik verwechselt werden wollen¹. Allerdings muß, was hier zunächst in der Terminologie der Mensur aus Gründen der Theorie zutage tritt, von großem Einfluß auf die Weiterentwicklung dieser sein; die ternäre Teilung der *brevis* aber wäre wohl auch ohne das Dogma der *perfectio* gekommen, denn der künstlerische Zweck ist nicht ihre Dreiteiligkeit, sondern die Differenzierung nun ihrer Spaltwerte, und eine praktische Bedeutung kann erst dort angenommen werden, wo, von diesem Bestreben gefordert, eine *Minima* sich fühlbar zu machen beginnt. Die Folge irgendwelcher Notenwerte aber kann nicht dadurch zu einer andern werden, daß man eine Note in ihren vor- und nachher gleicherweise verschiedenen Werten anders benennt. Und etwas anderes liegt nicht vor. Sonst hätten eben diese neuen Namen nicht aufkommen können.

So ist dann auch die Imperfektion keine gesuchte, sondern eine notwendig sich anbietende Erklärung. Wenn die longa in ihrem einen Werte *perfecta* heißt, so heißt sie schon deshalb in ihrem andern Werte *imperfecta*. Der Fall, daß sie nur zwei tempora gilt, besteht und bestand überall dort, wo ihr eine *brevis* vorhergeht oder nachfolgt. Jetzt aber muß dem auf die *perfectio* gerichteten Blicke die Situation so erscheinen: das reelle Vorhandensein einer *brevis* sei die Ursache, daß die nun doch normal eben eine *perfectio* erfüllende longa hier nur zwei tempora gelte,

¹ Zweiteiligkeit der Notenwerte kann nicht Zweizeitigkeit im Rhythmus involvieren. Eine gewisse Vorsicht verlangt nur bei der longa — besonders im Zusammenhang mit dem in Anm. 3, S. 104 Gesagten — der Umstand, daß — ob sie zwei- oder dreiteilig ist — ihre Teilwerte, die *breves*, die sie beinhaltet, nach der Terminologie der Mensuraltheorie je ein tempus gelten, die longa also — zwei- oder dreizeitig ist; aber eben die longa.

hier reell als imperfecta erscheine, daß jene longa hier — eben von der brevis reell zu einer imperfekten gemacht — nun bei der Lesung auf nur zwei tempora eingengt werden müsse, so daß hier beide zusammen — eine ideelle longa darstellen. Nicht also etwa weil sie imperfiziert wird, heißt die longa hier imperfecta, sondern weil sie so heißt, sagt man sie sei oder werde imperfiziert. Wie notwendig es zu dieser Anschauung kommen muß, beleuchtet auch der Umstand, daß sehr bald unter geänderten Verhältnissen der perfectio selbst ganz dasselbe widerfährt: In der divisio modi sieht schon Franco unter Umständen ein signum perfectionis, das dann nicht nur als Zeichen der Perfektion, sondern auch geradezu als Zeichen der erfolgten oder — bei der Lesung — zu erfolgenden „Verfizierung“ gedeutet wird.

Ebenso wenig wie der Wert der brevis altera jemals ein reell „alterierter“ war — denn der Ausnahmewert der quadrata brevis besteht unabhängig davon, welcher Wert der caudata-longa als der normale angesehen wird —; ebenso wenig wie der der longa imperfecta jemals ein reell „imperfizierter“ war: ebenso wenig wurde eine gegebene longa jemals auf drei tempora gedehnt¹.

Wesentlich anders lagen die Dinge schon, als etwa ein halbes Jahrhundert später im Hinblick auf nicht mehr in diesem Sinne modal gestaltete rhythmische Wertfolgen die dritte und für die Mensuralschrift endgültige Anschauung in dieser Frage der Mensur auftrat. Schon bei der Normierung des Verhältnisses drei zu eins war eine Gegensätzlichkeit der primär-modalen Dauereinheiten nicht mehr ausschlaggebend erachtet worden und die Theoretiker hatten, ehe die modalen Erscheinungen zurücktraten, nahe daran, sie ganz zu erfassen, in dem Hinausgehen über jene Einheiten zu einem höheren Einheitswert den Zirkel geschlossen; jetzt mußten geradtaktig gestaltete Wertfolgen notwendig ihr Schriftbild mit nicht geradtaktig gestalteten teilen; dasselbe Schriftbild mußte jetzt zweierlei Auslegung genügen können, sollte zweierlei Auslegung erfahren können; die Zweiteiligkeit der Notenwerte konnte nicht mehr nur als eine durch die Umgebung „verlangte“ Modifikation ihrer Dreiteiligkeit erscheinen (wie ehemals umgekehrt), sondern binäre und ternäre Mensur mußten — nun schließlich nebeneinander bestehend — im an sich gleichen Schriftbilde einander absolut ausschließen, weshalb man nunmehr auch bald auf ein Kenntlichmachen dieser Mensuren bedacht sein mußte. Dabei ist es naturgemäß für die Wertfolge longa-brevis an sich auch hier noch gleichgültig, unter welchem der beiden Gesichtspunkte sie gelesen wird; wohl aber ist schon hierbei im Vorgang der Lesung selbst ein wesentlicher Unterschied. Die ternäre Mensur verlangt Modifikationen, ebenso wie sie die ursprüngliche binäre Mensur in der Weise verlangt hatte, daß die Lesung unter beiderlei Voraussetzungen zu dem gleichen Resultat gelangte; durch die jetzt wieder auftretende binäre Mensur aber soll eine andere Lesung erzielt werden. Und das geschieht, indem die einstigen „Ausnahmen“ jetzt unterdrückt bleiben, so daß jetzt bei der binären, bei der sogenannten imperfekten Mensur — als der von uns heute ausschließlich gekannten — das bei der ternären noch allenthalben spukende Gruppenprinzip der Modusschrift gänzlich gebannt ist und die Notenformen nun endlich zunächst hier zu absolutem Eigenwerte gelangt sind.

Dem gegenüber hat sich also, wie gesagt, zur Zeit der Statuierung der perfectio

¹ Abgesehen von der Anschauung über eine Schluß-longa.

an der Wertung eines Schriftbildes bezüglich longa und brevis noch nichts geändert; wohl aber tritt praktisch mit der Zeit eine fühlbar tendenziöse Änderung im Schriftbilde selbst auf. Wenn die longa schlechthin nun dreizeitig ist, so verlangt die Schreibung des ersten modus von der Lesung das Beachten einer imperfectio a parte post, die des zweiten das einer imperfectio a parte ante, eine andere Schreibung aber bei derselben letzteren Wertfolge innerhalb des dritten modus das Beachten einer alteratio. Es ist bei dem modalen Wesen der Frühmensuralschrift nur selbstverständlich, daß sie gar nicht daran denken konnte, die historisch bedingte Verschiedenheit im Ausdruck gleicher Notenwerte aufzugeben und entweder die caudata im zweiten oder die zweite quadrata im dritten modus zu entfernen; obendrein hätte — und das gilt noch weiterhin — sowohl die gewollte Verwendung einer zweiten caudata im dritten als auch die einer nicht unterschiedenen quadrata im zweiten modus in Ermanglung eines punctus das Umschreiben der „Ausnahmen“ bedenklich erschwert; ja, es ist zunächst nur folgerichtig und notwendig, daß bei Spaltung der dreizeitigen Dauereinheit im dritten modus, auch wenn sie im Sinne eines zweiten erfolgte, die caudata, deren Normalwert hier noch die Zweizeitigkeit ist, erschien und so sogar dieselbe Wertfolge hintereinander durch verschiedene Notenformen dargestellt wurde. Nun ist aber die longa schlechthin dreizeitig, man will sie also soweit wie möglich auch dreizeitig sehen. Und gerade die primären Formen verlangen Ausnahmewertung. Die imperfectio a parte post läßt sich natürlich nicht umgehen; für Unterdrückung der imperfectio a parte ante aber bietet die alteratio die beste Gelegenheit, da sie die longa perfecta nicht antastet und überdies im dritten modus ohnehin notwendig ist. Man trägt nun also allmählich umgekehrt das Schriftbild des dritten modus in das des zweiten. Denn eine Gegenüberstellung der primär-modalen Dauereinheiten war schon bei dieser Beurteilung und Benennung der longa nicht mehr entscheidend gewesen.

Ist Froberger in Halle geboren?

Von

Günther Ziegler, Halle a. S.

Die Musikgeschichte weist zahlreiche Fälle auf, in denen das Leben bedeutender Musiker in tiefes Dunkel gehüllt ist, aber wohl selten hat die Legende in solchem Maße ihre Fäden in das Erdenwallen eines Komponisten gesponnen wie bei Johann Jacob Froberger.

Die einzigen Quellen, die bis vor nicht allzulanger Zeit zugänglich waren, sind die Lexika von Walther und Gerber und Matthessons „Ehrenpforte . . .“ Aus diesen Urquellen haben die späteren Lexikographen und Froberger-Biographen bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts geschöpft, und es ist interessant zu verfolgen, wie einige derselben die ohnehin schon recht sagenhaft anmutenden Berichte der genannten Verfasser mit einem stattlichen Quantum eigener Würze versehen haben und sich — losgelöst

von jeder wissenschaftlichen Verantwortlichkeit — in den phantastischsten Spekulationen ergeben. Erst im Jahre 1874 ist ein wenig Licht in das Dunkel gekommen, als Dr. Edmund Schebeck in Prag zwei bei einer Autographenversteigerung in seinen Besitz gelangte Briefe veröffentlichte¹. Diese Briefe der Herzogin Sibylla von Württemberg an Konstantin Huygens (den Vater des berühmten Physikers und Astronomen) enthalten unter anderem Datum und nähere Beschreibung von Frobergers Tode. Die betreffende Stelle lautet:

„Allein verbleibe ich, leider Gott erbarm's! nur eine geringe hinterlassene Scholarin meines lieben, ehrlichen, getreuen und fleißigen Lehrmeisters sel. Herr Joh. Jacob Froberger, kaiserl. Maj. Kammerorganist, welcher heut sieben Wochen Abends nach fünf Uhr unter währendem seinem Vespergebet von dem lieben Gott mit einem starken Schlagfluß angegriffen worden, nur noch etlich Mal stark Athem geholt und hernach ohne Bewegung einiges Glieds so sanft und, wie ich zu dem lieben Gott hoffe, selig verschieden . . .“

Der Brief ist datiert: „Héricourt d. 25. Junii 1667“. Mithin ist der 7. Mai 1667 als Todestag Frobergers anzunehmen. Durch diesen authentischen Beleg ist das von Walther und den späteren Forschern angegebene Todesjahr (ca. 1695) hinfällig geworden, und da sich dieses nur auf die Angabe Matthesons über Geburtsdatum (1635) und Alter (60 Jahre) zu stützen scheint, so ist Frobergers Geburtstag ebenfalls vorzudatieren. Zu diesem Punkte kommt noch ein weiteres Ergebnis der neueren Forschung hinzu. Im Wiener Hofarchiv finden sich die Daten vom 1. Januar bis 30. September 1637 angegeben. In dieser Zeit war Froberger als Hoforganist in Wien angestellt. Wenn er erst 1635 (wie Mattheson annimmt) oder gar erst 1637 (nach Schilling) geboren wäre, so müßte er den Posten im ersten Falle im Alter von zwei Jahren, im letzteren vor oder kurz nach der Geburt innegehabt haben. Dagegen scheint Matthesons Angabe über das Alter des Komponisten ungefähr zu stimmen; wenigstens könnte man dies einmal aus der Art seines Todes, ferner daraus, daß er diesen wohl geahnt haben muß, annehmen. In dem oben zitierten Briefe heißt es nämlich an einer anderen Stelle:

„Hat mir noch den Tag vor seinem End ein Goldstück gebracht, welches er verpetschert und drauf geschrieben, daß man es nach seinem Tod dem Pfarrherr liefern solle, wo er sich ein Grab erwählet und mich gebeten, solches ja fleißig zu überliefern und ihn zu Davilliers in die Kirch begraben lassen, auch dort den Armen in die Kirch gehörig, ein Almosen zu geben und meinen geringen Bedienten im Schloß und wo er logiret gewesen, auch einem jeden was verordnet und mich drum gebeten“.

Nimmt man an, daß das von Mattheson angegebene Alter ungefähr stimmt, so wäre das Geburtsdatum also in die Jahre um 1600 zu verlegen. Da die Urquellen als Geburtsort Halle in Sachsen annehmen, hat sich Nottebohm an Prof. Dümmler in Halle zwecks Nachforschungen in den Kirchenbüchern gewandt, der jedoch zu keinem Ergebnis gekommen ist. In dem diesbezüglichen Briefe an Nottebohm schreibt er u. a. „Hiernach habe ich den Versuch gemacht, durch Einsicht der Kirchenbücher dem Geburtsjahr auf die Spur zu kommen. Zuerst in der Moriskirche, wo ich selbst die Taufregister einsah, fand ich zwischen 1620 und 1637 keine Familie des Namens Froberger erwähnt. Sollte der Vater des gesuchten Komponisten in der

¹ Schebeck, Zwei Briefe über Joh. Jac. Froberger, Prag 1874.

Lat Kantor an dieser Kirche gewesen sein (so hatte ein neuerer Biograph angegeben), so würde daraus noch keineswegs folgen, daß er derselben Gemeinde angehört habe. Ein Verzeichnis der Kantoren dieser Kirche existiert leider nicht. Ich wandte mich hierauf an die Markt- oder Liebfrauenkirche, wo mir die Kirchenbücher nicht selbst vorgelegt wurden; der Küster jedoch, in solchen Nachforschungen geübt, hat sie für den gleichen Zeitraum durchsucht und ebenfalls nicht einmal den gleichen Namen entdeckt; den nämlichen Erfolg hatten meine Forschungen in den Taufregistern der Ulrichskirche, die sich nicht minder vollständig erhalten haben. In der Domkirche endlich, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts reformiert ist, finden sich aus der ersten Hälfte des genannten Jahrhunderts gar keine Akten, und hat die Kirche in dieser Zeit vermutlich auch länger ganz unbenutzt gestanden. Mit den vier genannten Kirchen sind die Kirchen der Stadt Halle im engeren Sinne (d. h. Halle ohne die erst in unserem Jahrhundert hinzugekommenen Ortschaften Glaucha und Neumarkt) erschöpft“¹.

Da es sehr wahrscheinlich ist, daß der Geburtstag Frobergers noch vor das Jahr 1620 fällt, habe ich auf Veranlassung Prof. Scherings-Halle diese Forschungen in den Kirchenbüchern fortgesetzt, und zwar in der Marktkirche von 1598 bis 1620, in der Morigkirche von 1589 bis 1620 und in der Ulrichskirche von 1593 bis 1620, habe jedoch in diesen weiteren Jahren keine auf unseren Meister deutende Aufzeichnung entdeckt, ja ebenfalls nicht einmal den Namen Froberger gefunden. Daß Froberger noch vor dieser Zeit geboren ist, ist zwar nicht unmöglich, wohl aber kaum anzunehmen, da zweifellos feststeht, daß seine Studien bei Frescobaldi in die Jahre 1637—1641 fallen, und der Schüler demnach etwa 50 Jahre alt gewesen sein mußte. Es ist daher leicht möglich, daß eine Verwechslung des Komponisten vorliegt oder daß sich Mattheson in der Geburtsortsangabe an der Musikgeschichte in derselben leichtsinnigen Weise vergangen hat, wie hinsichtlich des Geburtsdatums, zumal der Stuttgarter Kapellmeister Basilius Froberger sich mit „natus Hallae Saxon“ bezeichnet.

¹ Musikal. Wochenblatt, Leipzig 1874, S. 388.

Ablers Handbuch der Musikgeschichte¹

Bon

Georg Schünemann, Berlin

Wenn in den letzten Jahren wieder Versuche zu einer Gesamtdarstellung der Musikgeschichte unternommen werden, so zeigt sich darin nicht nur ein gewisser Abschluß historischer Arbeit, sondern vielleicht noch deutlicher der Wille, zusammenzufassen und Gehobenes zu bergen, bevor die neue, deutlich spürbare Welle musikalischer und musikgeschichtlicher Bewegung vor völlig andere Wege und Ziele führt. Durch die Musikwissenschaft geht ebenso wie durch die Musik eine scharfe Kritik an der älteren Schaffensart. Man spürt die Abwendung von der rein philologischen Betrachtung der Aufgaben, von der rein formalen oder romantisch-subjektiven Geschichtsschreibung. Die Ergebnisse der Kunstwissenschaft, der Kulturgeschichte, der Soziologie, der Völkerkunde, auch der Philosophie und allgemeinen Geisteswissenschaft werden von jüngeren Kräften der Musikwissenschaft dienstbar gemacht. Wohl noch nie standen wir vor einer so großen Fülle von neuen Aufgaben, vor einer so vielgestaltigen Auswirkung musikalischen und musikgeschichtlichen Gestaltens. In Zeitschriften, auf Kongressen und Universitäten spürt man die Krise, und sie zieht sich merkbar auch durch das neue Handbuch Guido Ablers.

Nicht weniger als dreiunddreißig Fachgenossen haben an dieser Musikgeschichte mitgearbeitet. Jeder hat ein Sondergebiet behandelt und sich nach Möglichkeit gegebenen Richtlinien eingeordnet. Es wird für Adler, der auch hier seine viel bewährte Organisationsgabe voll einsetzt, nicht leicht gewesen sein, wenigstens in den Grundlinien eine gewisse Einheitlichkeit zu erzielen. Er zog besonders eigene Schüler oder ihm nahestehende Wiener Fachgenossen zur Mitarbeit heran, so Wilhelm Fischer, Karl Geiringer, Robert Haas, Robert Lach, Alfred Drel, Egon Pamer, Paul A. Pisk, Egon Wellesz. Dadurch ist wenigstens in vielen Teilen des Buches der Zusammenhang mit Ablers eigener Problemstellung gewährleistet und auch in Darstellung, Fachausdrücken, Stilgruppierungen eine weitergehende Übereinstimmung erreicht. Demgegenüber stehen nun die Mitarbeiter, die wie Hermann Abert, Alfred Einstein, Wilhelm Krabbe, Friedrich Ludwig, Arnold Schering, Rudolf Steglich, Peter Wagner, Theodor Werner u. a. ihre Eigenart voll behaupten, ohne den „Richtlinien“ oder Ablers musikgeschichtlicher Anschauung in allen Punkten nachzugehen. So ergibt sich von vornherein eine recht verschiedenartige Behandlung der Einzelthemen, die an sich nicht ohne Reiz ist, die aber doch die Einheit und Geradlinigkeit vermissen läßt. Gerade die Neigung vieler Verfasser, bald formal, bald philologisch, bald wieder mehr kulturgeschichtlich vorzugehen, bringt ein mosaikartiges Zusammenfügen, das sich nicht einem geschlossenen Bildeindruck einfügen will, ganz abgesehen davon, daß die Beiträge naturgemäß nicht gleichwertig ausfallen konnten. Es ist überhaupt die Frage, ob der Ablersche Versuch, aus Einzelbeiträgen eine Geschichts-

¹ Handbuch der Musikgeschichte, unter Mitwirkung von Fachgenossen hrsg. von Guido Adler. Frankfurt a. M. 1924, Frankfurter Verlags-Anstalt.

darstellung zu gewinnen, von richtigen Voraussetzungen ausgeht. Nach meiner Überzeugung erreicht man damit ein Werk in der Art eines Lexikons, aber nicht ein Handbuch „für Kenner und Liebhaber, für Fachleute und sogenannte Laien, die sich auf musikhistorischem Gebiete unterrichten wollen“. Als Lexikon und Nachschlagewerk ist es sicher gut am Platze, doch würde ich es keinem Liebhaber zur Einführung in die Musikgeschichte empfehlen. Dazu ist es inhaltlich und stilistisch nicht geschlossen genug.

Daß die Beiträge sich „organisch und reibungslos“ aneinanderschließen, ist bei der Fülle und Verschiedenheit der Mitarbeiter nicht gut zu erwarten. Wenn etwa Lach, um ein Beispiel zu geben, den Begriff des griechischen Nomos zutreffend mit dem Maquamtypus des arabisch-persischen Kulturkreises in Beziehung setzt (S. 16), so erklärt Albert den Nomos als einfache „Melodie“ (S. 45). Lach bemüht sich, Parallelen zur griechischen Musik in der orientalischen Musik nachzuweisen, Albert wieder lehnt diese „guten Dienste“ der vergleichenden Musikwissenschaft ab, da die Lücke zwischen „jenem, unsern Wilden entsprechenden Urzustand und den geschichtlichen Anfängen der griechischen Musik“ durch keine Hypothese auszufüllen ist (S. 43). Oder: Arnold Schering erklärt den Begriff des „Konzerts“ im 17. Jahrhundert im Sinne „eines Rivalisierens verschiedenartiger Klangkörper. Entweder wird Chor gegen Chor gestellt oder Chor gegen Soli . . . oder Solostimmen gegen Solostimmen, wobei gleichgültig ist, welche Mischung von Vokalem oder Instrumentalem stattfindet“ (S. 396). Alfred Drel definiert den Begriff: „Es werden damit einfach Tonstücke — mit oder ohne Singstimmen — bezeichnet, die im Gegensatz zum traditionellen kontrapunktischen oder obligaten Stil in der neuen Satzweise geschrieben waren“ (S. 438). Es übersteigt gewiß die Kraft eines Einzelnen, Unebenheiten dieser Art, wie sie in der Natur der Sache liegen, auszufüllen. Gut wäre es, wenn alle Mitarbeiter verpflichtet würden, das ganze Handbuch zu lesen und Unstimmigkeiten mit den eigenen Ausführungen im Einvernehmen mit dem Herausgeber zu beseitigen. Einen fachunkundigen Leser müssen Widersprüche verwirren.

Eine Frage grundsätzlicher Natur ist die Gliederung der Darstellung nach musikalischen Formen, von der nur in der ältesten und neuesten Zeit abgewichen ist. Diese Einteilung bringt zweifellos Vorzüge mit sich, die schon in der Abtrennung der einzelnen Problemgruppen liegen. Die Nachteile zeigen sich in dem Auseinanderreißen der Schaffenswelt eines Meisters. Händel erscheint mit den Instrumentalwerken auf S. 483 f. (Wilhelm Fischer), mit der Oper hundert Seiten später (Rudolf Steglich), mit den Oratorien auf S. 630 f. (Hans Schnoor). Ähnlich steht es mit allen Musikern, die in verschiedenen Formen geschichtlich Bedeutsames geschaffen haben. Für Händel und Bach hat Adler noch einen besonderen, leider recht kurzen Beitrag von Schering über „Die Hochmeister des musikalischen Barockstils“ eingelegt und für die Klassiker steuert er selbst eine solche Einführung bei. Für den Leser ist damit nicht viel gewonnen, denn er bekommt etwa bei Händel in vierfacher Spiegelung ein unscharfes, vielleicht auch schiefes Bild, wenn er sich nicht an anderer Stelle weiter orientiert. Ein weiterer, schwerwiegender Nachteil ergibt sich aus der Vereinzelung der kulturgeschichtlichen Darstellungen oder, oft muß man sagen: Andeutungen. So tritt weder die „große Katastrophe in der Musik“ des 18. Jahrhunderts noch die immer schärfer in unserer Zeit erkannte Einseitigkeit und Eigenart des 19. Jahrhunderts in die rechte Belichtung. Durch das Nacheinander der Geschichte

der Formen leidet das Miteinander der Schaffenden, leidet das Erkennen gleicher Strebungen und Bewegungen in der Musik und Kulturbewegung, in der Geistesentwicklung und Gesellschaftsbildung. Vielleicht könnte auch diese durch die Gesamtanlage des Buches bedingte Schwäche durch besondere allgemein einführende Beiträge beseitigt werden. Damit würden auch einzelne Aufsätze, die nach einer solchen Einleitung sich ganz dem Stofflichen zuwenden, wesentlich entlastet werden.

Die Mitarbeiter haben zum Teil die Ergebnisse der bisherigen Forschung, zum Teil neues Material geboten. Es ist unmöglich, auf alle Einzelheiten einzugehen oder etwa anzugeben, was man diesem oder jenem entgegen könnte. Auch eine Rangliste der Beiträge ist kaum aufzustellen. Die vom Herausgeber gewünschte Art, „anregend und belebend“ zu wirken, ist nicht immer erreicht worden. Einige sind etwas zu tief in die Materie eingedrungen, andere haben sich mehr an der Oberfläche gehalten und wieder andere haben geschrieben, als handele es sich mehr um Vollständigkeit als um eine Charakterisierung und Herausarbeitung des Wesentlichen. Am besten erscheinen mir die ältere und neueste Zeit, dann Teile des 18. Jahrhunderts und die weltliche Musik von 1450—1600 im Sinne des Herausgebers behandelt zu sein. Schlecht ist das 19. Jahrhundert weggekommen. Aufzählungen und Normen werden da aneinandergereiht, die besser in einem Lexikon zusammengetragen würden. Und mit dem Plag scheint es so knapp zu werden, daß man förmlich die Eile der Verfasser spürt. Wagner wird auf knapp drei Seiten erledigt, Weber bekommt zwei Druckseiten, Spohr muß sich als Opernkomponist mit einem kurzen Absatz begnügen. Schwach, wie dieser Beitrag, sind auch die andern dieser Epoche. Man hört nichts von dem neuen Bildungsweg der Musiker, von Konservatorien und vom Unterrichtswesen, wenig von der Umstellung des Musiklebens, von der Zeit der Reproduktion, den reproduzierenden Musikern, von der Musikkritik, von der großen Chorbewegung, der neuen Gesellschaftsbildung. Erst in der „Moderne“, wie der letzte Abschnitt heißt, spricht ein Musiker, der die einschlägigen Werke genau kennt, der mit Verständnis und gutem Blick für das Wesentliche über Richtungen und Strömungen der Gegenwart orientiert.

Für die Übersicht über die Musik der Kulturländer wird man dem Herausgeber ebenso dankbar sein können wie für die Abschnitte über byzantinische, russische und jüdische Musik. Hier wird ein weitschichtiges Material, wenn auch z. T. in stark subjektiver Färbung vorgelegt. Adler selbst hat nur allgemeine Beiträge beigezeichnet: neben der Periodisierung der Musikgeschichte zwei Aufsätze über die Wiener Klassiker und die Moderne. Während er in der Moderne stark zur Zurückhaltung neigt, bietet er bei Haydn, Mozart, Beethoven einen guten Überblick über allgemeine Grundlagen der Klassik. Vollständigkeit liegt ihm im Gegensatz zu manchem Mitarbeiter fern und dadurch wirkt er auch „belebender“ als manche von ihnen.

Eine Frage für sich ist die Stilistik. Hier scheint eine nochmalige Durchsicht dringend geboten. Sägungeheuer, wie S. 136 oder Wendungen wie: Haffe geht „dauerlicherweise“ zur italienischen Oper über (S. 649), das Rezitativ „löst dem Drchester die Zunge“ (S. 657), „auch Kontrapunktik ist darin keine anzutreffen“ (S. 757) und ähnliche ließen sich leicht abstellen. Charakteristisch für die Wiener Schule scheint die Vorliebe für Fremdwörter zu sein; ich greife nur heraus: virulent, outriert, syrrhythmisch, Kommunität, Kohärenz, jugendlicher Chercheur, der Fokus der Instru-

mentalmusik, die Autopsie, der Kommerz, das Trisierende usw. Vielleicht könnte hier die sonst so viel geübte, wenn auch keineswegs einheitliche Übersetzung fremdsprachlicher Worte ein wenig eingreifen. Dem Herausgeber müßte — auch unter Rücksicht — das Recht zustehen, Unbeholfenheiten und Steifheiten des Ausdrucks auszugleichen.

Mit den Gruppierungsbegriffen wird man sich abfinden, wenn auch die Bezeichnungen „Barockstil“, „Hochromantik“, „Hochklassik“, Hochmeister u. ähnl. keineswegs immer gut gebildet sind und eindeutig aufgefaßt werden. Heißt es doch z. B.: „Mozart zeigt sich in seinem Requiem als der Meister, der es vermag, sowohl die kompositionstechnischen Mittel als auch die Ausdruckskraft und Tendenz der Altklassik in sich aufzunehmen und aus dem Geiste der Wiener Klassik heraus umzuformen und derart ein Werk zu schaffen, daß gleichsam nach Vollendung der von der Barockmusik gänzlich verschiedenen Stilrichtung nunmehr den Bogen auch über die weiter zurückliegende Zeit spannt“. Es wird einer späteren Zeit vorbehalten sein, auch in diese Stilbegriffe Klarheit und Allgemeingültigkeit zu bringen. Ansätze liegen in der Einzelkritik der Formen vor.

Überieht man das Handbuch im ganzen, so steht man vor einer tüchtigen und achtbaren Leistung der Musikwissenschaft. Man wird das Buch bei vielen Fragen zu Rate ziehen müssen, nicht nur um Einzelheiten nachzulesen, sondern auch um den Stand der heutigen Forschung kennen zu lernen. Bei späteren Auflagen wird noch manches hinzukommen müssen und das Buch wird weiterhin immermehr den Charakter eines Lexikons annehmen. Ist einmal der Gedanke verwirklicht, die geschlossene Darstellung zu Gunsten der Sammlung von Spezialarbeiten aufzugeben, so wird das Handbuch als wissenschaftliche Quelle eine erste Stelle in der Literatur einnehmen können. Dann werden auch Ungleichheiten nicht mehr im gleichen stören. Als Versuch, die von Kreisshmar angestrebte Einzelbehandlung der Formen mit der Art der Oxford history of music zu verbinden, verdient die Arbeit volle Anerkennung. Und dem Leiter des Handbuchs, Guido Adler, ist für die nicht leichte Durchführung seiner Aufgabe um so mehr zu danken, als er trotz aller Hemmungen doch eine gewisse Grundlinie in der wissenschaftlichen Arbeit einzuhalten verstand.

Bücherschau

Aber, Adolf. Die Musikinstrumente und ihre Sprache. (Nr. 71 der Zellenbücherei.) Mit 43 Abbildungen. kl. 8^o, 97 S. Berlin 1924, Dürr & Weber.

Unter den volkstümlich angelegten Darstellungen aus dem Bereich der Instrumentenkunde sind die von Fritz Volbach in der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ (Bd. 384 u. 715) herausgegebenen beiden Bändchen und die kleinen Schriften von Curt Sachs (s. ZfM VII, 118) an erster Stelle zu nennen. Einem Vergleich mit diesen selbständigen und auf eigenen Forschungsergebnissen beruhenden Büchern hält Abers Zellenbuch nicht stand. In ihm ist der Versuch angestrebt, Instrumentenkunde und Instrumentationslehre zu verbinden, d. h. Angaben über Geschichte und Beschaffenheit der Tonwerkzeuge mit einer Kennzeichnung ihres Klanges und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zu vereinen. Also eine Zusammenfassung von Sachs und Verlioz-Erraß: ein Programm, dem man wohl zustimmen könnte, wenn die Ausführung dieser löblichen Absicht entspräche! Leider ist die Darstellung aber recht ungleich ausgefallen und trotz enger Anlehnung an Sachs' Handbuch keineswegs frei von Mißverständnissen und Irrtümern, die eine nur unvollkommene Kenntnis vom Wesen der alten Instrumente verraten. Bei den — freilich absichtlich recht knapp gehaltenen — Beschreibungen führt die irrige Darstellung erweckende Vermengung alter und neuer Typen: Schalmei und Oboe; Laute und Gitarre; Horn, Organistrum und Portativ des Mittelalters gegenüber dem späteren Posthorn, der Madleier und der kleinen Hausorgel. Die Tastharmonika wird mit der eigentlichen Glasharmonika verwechselt (S. 39), dem alten Cembalo werden irrtümlich Pedalzüge (S. 46), dem modernen Pianoforte una corda-Wirkungen (S. 47) und der Eifer Bordunsaiten zuerteilt (S. 59) usw. Die einzelnen Arten des Chorisich ausgebauten Stimmwerks heißen Sorten und nicht Familien (S. 51); Abbildg. 17 zeigt eine vereinzelt Übergangsform (nach Waldung Grien), die — zudem mit ihren drei Wirbeln! — durchaus nicht als typische Form der Viola da gamba aufzufassen ist. Stötenuhren sind niemals Drehorgeln gewesen, und bei Orgelklavieren dienen Pedaltritt und Kniedrucker nur zur Ein- und Ausschaltung des Orgelwerks, während das Spiel stets manualiter erfolgte (S. 91). Weiter: die flimmernde Wirkung des Tremolo im Monolog des zweiten Aufzugs der — von Aber übrigens mit besonderer Vorliebe herangezogenen — Meistersinger-Partitur beruht doch darauf, daß es ebenfalls „am Stieg“ ausgeführt wird (S. 54), und das Tristanmotiv im dritten Akt wird nicht von der Klarinette (S. 85), sondern von der Oboe „angestimmt“ und von jener (als Notbehelf für das fehlende Englisch Horn) nur weitergeführt. Auch Kochens Charakterisierung als „tacker Schlingel“ erscheint reichlich kühn; zwischen ihr und Mozarts Blondchen oder Despina bestehen denn doch manche Wesensunterschiede. — Einige neue Entdeckungen Abers wird die Instrumentenkunde wohl kaum übernehmen, z. B. daß die Schnabelflöte erst im 15. Jahrhundert Griffsicher erhalten habe (S. 77) oder daß die uralte Sackpfeife die „eigenartigste Abart der [erst 1690 gefundenen!] Klarinette“ sei (S. 86). Auch die Tatsache, daß Beethoven im Schlußsatz der 9. Sinfonie die — Baßuba verwendet habe (S. 69), ist der Forschung bisher entgangen! Diese Blütenlese mag genügen; sie ließe sich noch um eine Reihe weiterer Belege vermehren . . . Es ist zu bedauern, daß durch die vielen Flüchtigkeiten und Irrtümer der Wert des in seiner Anlage gut gemeinten Buches stark beeinträchtigt wird.

G. Kinsky.

D'Alfesi, D. G. Il tipografo fiammingo Gerardo de Lisa cantore e maestro di cappella nella Cattedrale di Treviso (1463—1496). Tip. A. E. R., Vedelago 1925.

Aubry, G. Jean. La musique et les nations. 8^o. Paris 1925, F. Alcan. 10 Fr.

Auer, Max. Anton Bruckner, Gesammelte Briefe. Neue Folge. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 55.) 8^o, 408 S. und Gräßlinger, Franz, Anton Bruckner, Gesammelte Briefe. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 49.) 8^o, 179 S. Regensburg [1925], Gustav Bosse. 4 Rm. bzw. 2,50 Rm.

Die beiden soeben erschienenen Sammlungen der Brucknerschen Briefe sind von Max Auer und Franz Gräßlinger, zwei Namen, die eng mit der Brucknerliteratur verknüpft sind, besorgt. Die umfangreichere (325 Briefe) legt Auer vor, der fast alle bei Gräßlinger gedruckten Briefe übernommen hat und verschiedene bei Gräßlinger nur fragmentarisch mitgeteilte Schriftstücke voll-

ständig veröffentlicht. Trotzdem ist aber auch die Gräßlingersche Sammlung (153 Nummern) vorläufig unentbehrlich, da sie zwei vom Regens chori Franz Bayer in Bruckners Auftrag geschriebene Briefe an G. Bollé-Hellmund enthält, die für die Geschichte von Bruckners Opernplan wichtig sind. Ferner finden sich bei Gräßlinger die folgenden nicht von Auer übernommenen Briefe: an Friedrich Eckstein (20. Mai 1885); an die Ledertafel „Frohsinn“ in Linz (19. Mai 1895), an Dr. Theodor Helm (ohne Datum, etwa 1891), an Eduard Kremser (14. Aug. 1893), an denselben (2. Okt. 1893), an Frau Baronin Lederer (31. Dez. 1885), an Frä. M. . . [?] (5. Nov. 1888), an dieselbe (23. Nov. 1888), an Nikolaus Manskopf (23. Juli 1887), an Prof. Ludwig Moser, Linz (5. Sept. 1884) an Anton Reißleitner (13. Juli 1871) an den Herausgeber der Signale, Bartholf Senff (19. Juni 1869), an eine unbekannte Dame in Berlin (18. April 1894), an einen unbekanntem Schriftleiter [Senff?] (14. Januar 1885), an das Venno Walthers-Quartett (27. März 1885), ferner fünf Briefe an Johann Herbeck (30. April 1866, 17. Jan. 1867, 30. Dez. 1867, 26. Mai 1868, 27. Dez. 1873), drei Briefe an Elisabeth Kieß, die Tochter des Bildhauers Gustav Kieß (16. Juni 1886, 4. Jan. 1887, 23. Febr. 1887), drei Briefe an den Hofkapellmeister Pius Richter (9. Juli 1888, 30. Aug. 1891, Bistritz o. D.), hierzu kommen noch Bistritzarten an Victor Ehrlich, Oberpostkontrolleur Moser, sowie eine Stammbucheintragung, ein Briefentwurf an die Vorsteherin der Grabeskirche zu Jerusalem (24. April 1895) und ein Schreiben an die Wiener Philharmonische Gesellschaft vom 25. Nov. 1891. — Die Gräßlingersche Sammlung ist ausgezeichnet durch sehr ausführliche Erklärungen zu den einzelnen Briefen und erweckt den Eindruck ziemlich sorgfältiger. Diese vermisst man leider in der Auerschen Sammlung, der sogar das Mißgeschick unterläuft, den von Gräßlinger unter Nr. 120 an Weingartner mitgeteilten Brief vom 8. Nov. 1893 als Brief an Siegfried Das zu bezeichnen; weiterhin hat er die Nr. 252 an die Wiener Philharmoniker nochmals unter Nr. 277 abgedruckt. Das sind Versehen, die bei einer Briefausgabe unentschuldigbar sind. Eine Feststellung der Korrektheit ist bei beiden Ausgaben nicht möglich, da keine Fundorte der Autographen angegeben sind. Wertvoll sind die dem Auerschen Buche beigegebenen Briefe zahlreicher bedeutender Zeitgenossen an Bruckner, ebenso Briefe Bülow's an Finke und Levis an Josef Schalk in Angelegenheiten Bruckners. In beiden Sammlungen vermisst man die Korrespondenzen Bruckners mit der Schläpflingerschen Musikharldung, die bekanntlich die 8. Sinfonie verlegte. Ferner fehlen, soweit ich das übersehen kann; ein Brief vom 10. Okt. 1838 aus Linz, in dem Bruckner schreibt: „Ich bin jetzt immer ganz allein und will fleißig Partituren studieren“; das Zeugnis für Franz Weber, das Bruckner als Professor am Konservatorium am 5. Dez. 1876 ausstellte, ein an einen Konzertmeister gerichteter Brief vom 19. Aug. 1883, dem er eines seiner Werke empfiehlt: „Es ist sehr schwer und wird aber besonders bei öfterem Anhören sehr gefallen. Hier [in Wien] hats neulich riesig gefallen“, er teilt dann weiterhin darin mit, daß Hans Richter die Orgelpartitur mitgenommen habe nach London, die aber samt dem „Intermezzo“ [?] verloren gegangen sei. Er erwähnt dann weiterhin: „Voriges Jahr noch versicherte mich Richard Wagner, er selbst wolle noch meine Sinfonien zur Aufstufung bringen!!!“ Ebenso fehlt ein Brief, der wohl an Richard Sternfeld gerichtet war, vom 5. Mai 1891, in dem er sagt: „Vielleicht kann ichs doch noch erleben, daß in Berlin die für mich so starre Winternacht in einen freudigen Frühling übergeht. Das warte Gott!!!“ Schließlich wäre auch der Brief, den Bruckner 1895 zum Geburtstag seines Bruders schrieb, und in dem es heißt: „Zu Deinem Namensfeste wünsche ich Dir Alles — Alles, was Du Dir selbst wünschst! Mein Gebeth für Dich wird nie aufhören“ des Abdrucks unbedingt wert gewesen. — Die Ausstattung der beiden Bände, die mit zahlreichen Porträts und Facsimiles geschmückt sind, ist, wie immer bei der „Deutschen Musikbücherei“, einfach, aber sehr gediegen. Die Bruckner-Briefsammlungen zeigen uns den Meister zwar nicht in einem wesentlich neuen Lichte, sie sind aber für die Biographie von Wichtigkeit und als Dokumente eines unserer Größten von unschätzbarem Werte.

Erich H. Müller.

Wach, Carl Phil. Em. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Krit. rev. Neudr. nach der unverändert., jedoch verb. 2. Aufl. d. Originals, Berlin 1759 u. 1762. Mit einem Vorwort u. erl. Anm. verf. von Walter Niemann. 5. Aufl. gr. 8^o, VIII, VI, 130 S. Leipzig 1925, C. F. Kahnt. 7 Rm.

Barni, E. Cenzo sull' arte organaria a Pavia. 8^o. Pavia 1925, Tip. Popolare.

- Barni, E. Piccolo contributo alla storia della musica. 8°. Pavia 1925, Tip. Popolare.
- Bartók, Béla. Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. Mit 320 Melodien. Deutsche Übersetzung v. Hedwig Lädke. (Ungarische Bibliothek, Reihe 1, 11.) 4°, IV, 236, 87 S. Berlin 1925, W. de Gruyter. 12 Nm.
- Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck, 6.—8. Juli 1925. Hrsg.: Gottlieb Harms. 8°, 48 S. mit 2 S. Musikbeil. Ugrino, Abteil. Verlag, 1925, Klecken (jetzt: Hamburg 5, Lindenplatz 31/33). 1 Nm.
- Bekker, Paul. Wesensformen der Musik. (Veröffentlichungen d. Novembergruppe.) 8°, 24 S. Berlin 1925, B. Lachmann. 1.20 Nm.
- Benedikt, Frank. Geschichtliche und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Fig. 2. verb. Aufl. gr. 8°, 56 S. Langensalza 1925, J. Bets. —.90 Nm.
- Bericht des Kampfgerichts vom Internationalen Musikfest anlässlich des 50jähr. Gründungs-Jubiläums d. Stadtmusik Lörrach in Lörrach. Pfingsten 1925. Schlusswort: Herm. Fischer. 8°, 23 S. Lörrach 1925, Oberbairisches Volksblatt. 1.50 Nm.
- Bie, Oscar. Der Tanz. 3. erw. Aufl. gr. 8°, 394 S. Berlin [1925], J. Bard. 20 Nm.
- Brehmer, Fritz. Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes. (Hamburger Arbeiten zur Begabungsforschung, Nr. 7 = Zeitschr. f. angewandte Psychologie, Beiheft 36.) gr. 8°, VII, 180, 36 S. Leipzig 1925, Joh. Ambr. Barth. 8.40 Nm.
- Brod, Max. Leoš Janáček. Leben und Werk. gr. 8°, 67 S. Wien 1925, Wiener Philharm. Verlag. 2.50 Nm.
- Camerini, Paolo. Piazzola. 8°. Mailand 1925, Alfieri e Lacroix.
[Mit reicher Dokumentierung der Operngeschichte auf diesem Sitz der Contarini.]
- Capri, A. La Musica da Camera dai Clavicembalisti a Debussy. Bari 1925, G. Laterza e Figli.
- Cherbuliez, Antoine E. Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. 8°, 50 S. Zürich [1925], Hug & Co. 2.60 Nm.
- Chop, Max. G. Fr. Händel. Der Messias. Geschichtlich u. musikalisch analysiert. [Neudr.] (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 17.) kl. 8°, 85 S. Leipzig [1925], Reclam. —.40 Nm.
- Dähms, Walter. Chopin. gr. 8°, VII, 81 S. München 1924, Otto Halbreiter. 2.50 Nm.
- Degen, Max. Die Lieder von E. M. von Weber. Freiburg i. Br. 1924, Herder & Co. 2 Nm.
Degen versucht, „das bis jetzt stets mit wenigen Worten abgetane oder überhaupt übergangene Kapitel des einstimmigen Liedes von Weber ins rechte Licht zu setzen“. Das ist ihm im wesentlichen auch gelungen. Zur Literatur war noch die Dissertation von H. Alletotte „E. M. v. Webers Messen, Bonn 1913“ zu erwähnen. In einer Einleitung gibt Degen Rechenschaft über Zahl und Verbreitung der Weberschen Lieder, über ihre Texte und Dichter. In weiteren Kapiteln (die volkstümlichen Lieder, die übrigen Strophenlieder, Zwischenformen, das durchkomponierte Lied, Gitarre-Lieder) bespricht er jedes Lied einzeln und erwähnt formale, harmonische usw. Besonderheiten. Die Einteilung selbst ist nicht glücklich, da sie kein einheitliches Maß anlegt. Sind die Kapitel Strophenlieder, Zwischenformen und durchkomponierte Lieder vom Formalen aus gewählt, so hat das erste (volkstümliche Lieder) stilistischen Charakter. Schon die Definition und die Auswahl dafür sind nicht leicht; denn dazu scheint mir die Einreihung in Sammlungen wie die von Boehme, H. von Fallersleben und John Meier (S. 20) nicht zu genügen. So kommt es, daß z. B. „Der kleine Fritz“ und das Minnelied „Der holdseligen sonder Wanke“ von Wof zum volkstümlichen Lied gerechnet sind, trotzdem beide, besonders das zweite mit der dreitaktigen Gliederung, von Volkstümlichkeit entfernt sind. Andererseits sagt Degen selbst von „Wach, Echo, Ruß“ (S. 39) „der Volkston spricht aus Text und Melodie“, und „Weine, weine nur nicht“ nennt er (S. 43) „volkstümlich“, trotzdem er sie zu den Strophenliedern, bzw. Zwischenformen rechnet.

Mehrfach spricht Degen von Eigentümlichkeiten Webers, so (S. 58) von „melodischen Lieblingswendungen“, dann (S. 65) „die Tonart, die Modulation sind mit Bedacht auf den Text gewählt“. Leider hat er keine Zusammenstellung dieser Eigentümlichkeiten versucht; sie wäre bei dem vorliegenden Material und der Einfachheit der „Weberismen“ nicht zu schwer, aber lehrreich gewesen. Ein kleines Beispiel sei angedeutet. Degen selbst erwähnt an einigen Stellen (S. 22, 24, 36) die *Tp* als Modulationsmittel. Auch noch in andern Liedern tritt diese markant auf, so in „Die gefangenen Sänger“, „Herzchen, mein Schätzchen“, „Sind es Schmerzen, sind es Freuden“. Es handelt sich dann immer um schmerzliche Erübungen, die im Text eintreten; für diese wählt Weber also mit Vorliebe die *Tp*.

Nach einer kurzen Besprechung der mehrstimmigen Lieder betrachtet Degen kurz die Haltung Webers zum einstimmigen Lied. Der Hinweis auf den engen Textanschluß bei formaler und rhythmischer Unregelmäßigkeit — „das dramatische Gepräge“ — ist da besonders interessant. Auch den Zusammenhang mit der sonstigen Liedkomposition streift Degen; daß er auf die Angabe von kleinlichen Reminiszenzen dabei verzichtet und sich mit einigen allgemeinen Feststellungen begnügt, ist von Vorteil.

Paul Mies.

Diefel, Hans. Violintechnik und Geigenbau. Die Violintechnik auf natürl. Grundlage nebst d. Problemen d. Geigenbaues. 4. Aufl. 8°, 181 S. Leipzig [1925], E. F. Kuhn. 5.50 RM.

Dodds, George, u. James Dunlop Lickley. The Control of the Breath. An Elementary Manual for Singers and Speakers. gr. 8°, XII u. 66 S. London 1925, Oxford Univ. Press, Humphrey Milford.

Sellowes, Edmund S. The English Madrigal. (The World's Manuals Nr. 33. Music Section.) 8°, 111 S. London 1925. Oxford University Press, Humphrey Milford. 2/6 sh.

Sorchhammer, Theodor. Choralbuch zu dem evangel. Gesangbuch für die Provinz Sachsen. 2. Aufl. 22,5 × 30 cm. 12, 160 S. Wittenberg 1925, R. Herrosé. 8 RM.

Stranke, Friedrich Wilhelm. Johann Sebastian Bachs Kirchen-Kantaten. Mit einer Einführung in ihre Geschichte, ihr Wesen u. ihre Bedeutung hrsg. kl. 8°, 87 S. Leipzig [1925], Phil. Neclam jun. —.40 RM.

Stranckenberger, Heinrich. Gesang als schöpferisches Erleben. Ein stimmzieherischer Weg als Grundlage allgemeiner musikalischer Volksbildung. 8°, III, 66 S. München 1925, R. Oldenbourg. 1.60 RM.

Gentili, Alberto. Nuova teoria dell' armonia. 8°. Turin 1925, Fratelli Bocca. 48 L.

Gerber, Rudolf. Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen. (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 2.) gr. 8°, VII, 191 S. Leipzig 1925, Siegel-Kistner. 8 RM.

Göze, Gustav. Deutsche Gesangschule f. d. Klassenunterricht nach den Grundsätzen der Tonwortmethode. Übungen zur Bildung d. Gehörs, d. Stimme u. d. rhythm. Gefühls. Ausg. A f. Lehrer. 3. Aufl. 8°, 157 S. Berlin-Lichterfelde 1925, Chr. Fr. Vieweg. 3.50 RM.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. 2., völlig umgestalt. Aufl. Neudr. (Sammlung Götschen 239.) kl. 8°. 148 S. Berlin 1925, de Gruyter & Co. 1.25 RM.

Gui, Vittorio. „Nerone“ di Arrigo Boito. kl. 8°. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 10 L.

Zaecker, W., u. Th. Ziehen. Über die musikalische Vererbung in der Deszendenz von Robert Schumann. (S.-A. aus der Zschr. f. induktive Abstammungs- u. Vererbungslehre 1925, Bd. XXXVIII, Heft 2.) 8°. S. 97—123. Berlin, Gebr. Borntraeger.

Hamilton, Clarence Grant. Piano music, its composers and characteristics. (Music students library.) 8°. Boston 1925, Oliver Ditson. 2 \$.

Heinze, Leopold, u. Wilh. Osburg. Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neubearbeitung von W. Osburg. 30. Aufl. 8°; VI, 75 S. Breslau 1925, S. Handel. 1 RM.

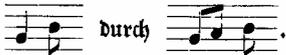
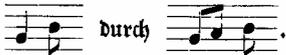
Jennings, Johannes. *Kleiner Führer durch die ältere u. neuere Männerchorliteratur.* Kl. 8°, 108 S. Hamburg [1925], H. Kampen.

Gill, Edward Burlingame. *Modern French music.* 8°. London 1925, Allen & Unwin. 15 sh.

Hoffmann, Ernst. *Das Wesen der Melodie.* Bd. I. Berlin 1925, Max Hesses Verlag.

Hoffmann versucht mit Hilfe der „exakt naturwissenschaftlichen Methode“ eine Art Mechanismus aufzustellen, auf Grund dessen verständlich wird, was die Tätigkeiten des „Komponierens“ wie des „Musikdeutens“ bedeuten. Als Grundlagen dienen ihm das Relativitäts-Gesetz der klassischen Mechanik und das Weber-Fechnersche Gesetz; das erstere regelt die Beziehungen und Messungen innerhalb des räumlich-zeitlichen Gebietes, das zweite hat die gleiche Aufgabe im Gebiet der Töne und Empfindungen. Hoffmann bringt zwei Sorten von Kurven miteinander in Beziehung; das visuelle und das tonale Bild. Beide stellen die Bahn eines Punktes dar; „das eine entspricht der Anschauung des tauben Menschen, der nur sieht; das andere der Anschauung des blinden Menschen, der nur hört“ (S. 15), die tonalen Bilder werden gewonnen durch Übertragung visueller Messmethoden auf das Ohr. Ob diesen Übertragungen etwas Wirkliches entspricht, scheint doch zweifelhaft. Die Tatsache der „Raumsymbolik“ der Töne ist kaum beweisend; denn Stumpf hat im ersten Bande seiner Tonpsychologie eine große Anzahl von Faktoren angeführt, die zur Raumsymbolik führen, ohne ursprünglich räumliche Elemente zu enthalten.

Auch sonst erregt manches aus den Grundlagen der Untersuchung Bedenken. Hierher gehört der Ausgang von der chromatisch-temperierten Leiter; er ist notwendig, denn sonst ließe sich das Weber-Fechnersche Gesetz nicht anwenden. Steht aber wirklich unsere Musik — von der Havers abgesehen — in diesem System? Stumpf sagt darüber (Sammelb. f. vgl. Musikwiss. I, S. 142): „Aber abgesehen davon sind ja diese zwölf Töne keine Leiter in engerem Sinne, sondern nur ein Vorrat von Tönen, innerhalb dessen Ausweichungen stattfinden. Unsere Melodien stehen, von Durchgangstönen u. dgl. abgesehen, doch immer in einer diatonischen siebenstufigen Leiter“. Das ist auch nicht durch die Harmonik und Erziehung so geworden, sondern offenbar eine Eigenschaft, die den Abendländer etwa von dem Siamesen unterscheidet.

Wesentlich bei der Durchführung der Gedanken ist die Ausfüllung von Sprüngen durch (gedachte) Zwischennoten. So ersetzt Hoffmann S. 155 das Intervall  durch .

Er tut das auf Grund eines als „Riemannscher Satz“ bezeichneten Theorems (S. 5), „daß eine Tonbewegung, ein Melodieschritt . . . bei Legatovortrag als ein Durchschreiten oder auch Durchgleiten der zwischen beiden Tönen liegenden Strecke des Kontinuums wirkt“. Ob Riemann wirklich den Satz in diesem wörtlichen Sinne gemeint hat? Und dann ist die Ausfüllung durch eine Note willkürlich. Noch ansehbarer ist die Behauptung (S. 7): „Melodisch gleichwertig mit

 ist das folgende “, Gewiß! „Die das Motiv

bildenden Intervalle sind beidemal gleich“; es mag auch keine gefühlsmäßige Bewertung von Dur und Moll damit verbunden sein (S. 10). Aber die reine melodische Wirkung — auch Gefühlswirkung — eines aufsteigenden Intervalls ist von der der absteigenden gleichen Größe sicherlich verschieden. Die Grundgedanken jeder Intervallästhetik beruhen doch darauf (vgl. Schering, *Musikalische Bildung*, S. 33 ff.).

Schließlich lassen sich aber die Hoffmannschen Ausführungen als eine Theorie ansehen, die tatsächlich in ihrer weiteren Durchführung mathematisch exakt ist. Allerdings ist sie nicht „naturwissenschaftlich“. Der Verfasser nennt seine Versuche selbst „Gedankenversuche“ (S. 16); er redet selbst von „synthetischen“ Untersuchungen, im Gegensatz zu analytischen (S. VIII). Das Begriffspaar: deduktiv und induktiv hätte das Verhältnis klarer gestaltet und gezeigt, daß es sich um Aufstellung einer mathematisch-psychologischen Theorie handelt, zu der dann Beispiele gegeben werden. Das umgekehrte ist der naturwissenschaftliche Weg.

Von dieser Auffassung aus könnte ich nun den Inhalt des ersten Bandes als eine Bestätigung und mathematische Ausführung der von mir vor längerer Zeit aufgestellten „Tonmalerei durch Bewegungsanalogie“ begrüßen. Denn Hoffmann handelt im Wesentlichen von der melo-

dischen Übertragung solcher Bewegungen, die sich leicht in mathematische Form bringen lassen; das sind die pendelnde Bewegung (Glocke, Wiege, Zittern) und die rollende (Epinrad, Mühlrad, Wagen). Dabei werden die Beziehungen der oben erwähnten visuellen und tonalen Bilder ins einzelne durchgeführt.

Bald aber rächt sich die gar zu große Konsequenz. Mehrtönige Glockenmotive führt er auf die Darstellung der schwingenden Bewegung der Glocke zurück. Mit Hilfe einer gekünstelten Konstruktion sollen nun auch eintönige Glockenmotive noch diese Bewegung darstellen, und so heißt es denn S. 77: „Mit Hilfe der Sinusschwingung lassen sich auch diese eigenartigen ‚Glockenmotive‘ erklären, während eine Erklärung durch klangliche Nachahmung völlig ausgeschlossen ist. Soll der Klang der Glocken wiedergegeben werden, so muß eine Glocke selbst als Instrument dem Orchester beigegeben werden“. Und noch deutlicher sagt Hoffmann später in einer kleinen Polemik (S. 158): „Die Musik hat nicht Geräusche wiederzugeben, sondern Bewegungen darzustellen“. Das heißt doch nichts anderes als: eine Tonmalerei durch klangliche Analogie gibt es nicht. Ich glaube kaum, daß diese Ansicht viele Freunde finden wird. Sie führt bei weiterem Verfolg auch zu lustigen Ergebnissen: der Kuckucksruf ist etwas sehr häufiges in der Musik. Da aber niemals ein wirklicher Kuckuck auftritt, und die Musik „nicht Geräusche wiederzugeben“ hat, so muß eine „Bewegung dargestellt“ werden. Aber welche?

Hier rächt sich das heute vielfach verbreitete Bestreben, alle Geschehnisse unter ein Gesetz pressen zu wollen. Manche naturwissenschaftliche Theorie — die doch der Vereinfachung der Erkenntnis dienen soll — ist trotz ihres verwickelten Baues nicht in der Lage, den Erscheinungen und Versuchen gerecht zu werden. Sollte die Kunstbetrachtung nicht daraus eine Lehre ziehen, bei der noch schwierigere Verhältnisse vorliegen? Sollten wirklich alle künstlerischen Erscheinungen so gleichartig sein, daß sie mit einem Schlag gleichzeitig erklärt wären?

Der erste Band des Hoffmannschen Werkes enthält so vom „Wesen der Melodie“ noch sehr wenig; denn die in ihm behandelten Erscheinungen spielen sich meist in der Begleitung der Musikstücke ab. Immerhin vermag die aufgestellte Theorie, die zum Teil keine leichte Lektüre ist, und manche der Bemerkungen zu allerhand Gedanken anzuregen. Besonders möchte ich da auf S. 45 hinweisen, wo Reminiszenzenjägern gegenüber die maßgebende Gleichheit der Grundvorstellung betont wird.

Paul Mies.

Zohlfeld, Johannes. Eine großdeutsche Sängerschaft nach Österreich. Die Reise des Neuen Leipziger Männergesangsvereins vom 18. bis 30. April 1925 nach der Ost- und Südmark. gr. 8^o, VII, 88 S. Leipzig 1925, Neuer Leipziger Männergesangsverein. 6 Rm.

Sunnius, Monika. Mein Weg zur Kunst. 8^o, 356 S. Heilbronn 1925, Eugen Salzer. 4 Rm.

Diese Autobiographie einer feinsinnigen Frau ist eigentlich viel zu schade, um in einer Fachzeitschrift angezeigt zu werden: ich gestehe, daß ich seit langem kein Buch mehr von einer so natürlichen, gewachsenen Darstellungsgabe, von einem so erwärmenden seelischen Reichtum in der Schlichtheit gelesen habe; wenn man es aus der Hand legt, hat man einen Menschen mehr kennen gelernt. Aber das Buch ist daneben doch auch ein musikgeschichtliches Dokument. Es ist die erste Autobiographie einer Gesangspädagogin; das junge Mädchen aus alter livländischer Pfarrerrfamilie kommt als Schülerin von Stockhausen nach Frankfurt a. M.; die Schilderung dieser Studienzeit bei dem großen Künstler und sehr fragwürdigen Lehrer, dann der pädagogischen Tätigkeit in Verein mit Raimund von Zur-Mühlen, endlich der Versuche, bei Bannucini, Vivarelli, Bannini, Bertini in die Geheimnisse „italienischer Methode“ einzudringen, sind in diesem Sinne die Hauptabschnitte des Buchs, für geschickte Leute von einer unendlichen Lehrhaftigkeit. Daneben gibt es noch hundert Erlebnisse, Begegnungen mit großen und kleinen Künstlern, Brahms, Amalie Joachim, die Schröder-Devrient, Hermine Spies u. a., deren treffende Charakterisierung das Buch zu einer geschichtlichen Quelle hohen Ranges machen. A. E.

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrag des Verbandes hrsg. v. Max Hecker. 11. Bd. 8^o, 411 S. (Darin S. 197—252: Die Briefe Joh. Friedr. Reichardts an Goethe. Mitgetlt. v. Max Hecker.) Weimar 1925, Verl. der Goethe-Gesellschaft.

Kirschner, Emanuel. Jüdische Gesänge. Sonderblatt der Kameradensingebblätter. gr. 8^o, 28 S. München 1925, Deutschjüd. Wanderbund-Kameraden. 1 Rm.

Kölbl, Carl, u. Dettmar Schmidt. Choralbuch zum Gebrauch in Kirche, Schule und Haus im Anschluß an das Gesangbuch f. d. evang.-luth. Kirche in Preußen. 2., verb. Aufl. VIII, 152 S. Breslau 1925, Luther. Bächerverein. 7.50 Nm.

Kroll, Erwin. Hans Pfitzner. („Zeitgenössische Komponisten“, hrsg. v. H. W. v. Waltershausen.) München 1924, Drei Masken-Verlag.

Um die Literatur über Hans Pfitzner war es bis in die jüngste Zeit, soweit man monographische Arbeiten in Betracht zieht, recht schlecht bestellt. Alle einschlägigen Schriften, von Cossmann bis Seidl, trugen allzusehr den Stempel der Parteigängerschaft in allerlei Schattierungen, als daß man sie von einem andern als vom journalistischen Standpunkt aus hätte bewerten können. Pfitzner mag — vielleicht — solch freundestreue Fürsprache nötig gehabt haben, vielleicht hat der gute Wille aber da doch mehr geschadet als genützt. Das objektiv Aufschlußreichste und daher Wertvollste mußte man sich bisher aus verstreuten Aufsätzen zusammensuchen. Krolls Buch führt endlich dies Schrifttum in ein neues Stadium ein. In ihm verbindet sich eingehende und verständnisvolle Kenntnis der Persönlichkeit und der Werke Pfitzners mit einem ehrlichen Willen zur Objektivität. So gewinnt die Charakterisierung des Menschen und Künstlers lebensvolle Wärme und so wahrte die Darstellung der Werke eine wohlthuende Sachlichkeit. Bedauern mag man, daß Kroll, wie seine Vorgänger, zu einseitig den Zusammenhang Pfitzners mit der Romantik betont, statt ihn in eine weiterlaufende größere Entwicklungslinie einzuordnen. Hier stört eine gewisse vorsichtig-ängstliche Unfreiheit des Verfassers, der sich sichtlich bemüht hat, nirgends anzustoßen. Und allen zu gefallen, ist auch hier schwer, sogar sehr schwer. Sehr eingehend ist das Liedschaffen und die Kammermusik behandelt, und das mit Fug und Recht. Leider aber kommen darüber die dramatischen Werke etwas zu kurz und doch wäre auch deren eingehende musikalische und dramaturgische Analyse dringend notwendig gewesen, trotz Berrsche, Niezler usw.

Ein lückenloses und „abschließendes“ Werk ist also Krolls Buch keineswegs, wohl aber ein grundlegendes in dem Sinne, daß darauf eine objektiv gerichtete Pfitzner-Literatur weiter aufbauen kann. Und das ist gerade in diesem schwierigen und von der Polemik nur zu sehr verseuchten Spezialfall schon sehr viel und ein begrüßenswerter Fortschritt. L. K. Mayer.

Kurth, Ernst. Bruckner. 8^o, X, 1352 S. in 2 Bänden. Berlin 1925, Max Hesses Verlag.

Leroy, L. Archier. Wagner's music drama of the Ring. 8^o. London 1925, Noël Douglas. 12/6 sh.

Leroy, Marime. Les premiers amis français de Wagner. 8^o. Paris 1925, A. Michel. 15 Fr.

Liebich, Mrs. Franz. Claude-Achille Debussy. (Living Masters of Music.) 8^o. London 1925, John Lane.

Lunelli, M. Mozart nel Trentino I. (S. A. a. d. Studi Trentini.) Trient 1925, A. Scotoni.

Gustav Mahler = Briefe (1879—1911). Hrsg. von Alma Maria Mahler. Berlin 1924, Paul Jolnay Verlag.

Man mag gegen die Veröffentlichung von Briefen großer Männer immer den Einwand einer gewissen Indiscretion erheben, besonders wenn die Adressaten zum größten Teil noch leben. Bei Mahler liegt der Fall prinzipiell anders. Eine Ausgabe seiner Briefe ist fast eine Notwendigkeit gewesen im Interesse des Künstlers und seines Werkes, das wie nur je bei einem mit dem außerordentlichen Menschentum dieses Mannes verbunden ist. Es gibt heute — leider, und doch für den, der um unsere „künstlerpolitischen“ Strömungen Bescheid weiß, nur zu erklärlich — immer noch einen „Kampf um Mahler“. In diesem Streit der Meinungen können Mahlers Briefe sehr aufklärend und belehrend wirken. Denn wenn es Menschen gibt, die diesen Seltenen in seinen Tönen nicht erkennen wollen, seinem Worte müssen sie glauben. Und darum begrüßen wir diese Briefsammlung, für die wir der Witwe Mahlers zu danken haben, als ein menschlich-künstlerisches Dokument von unmittelbarer Überzeugungskraft und hoffen, daß sie dazu beitragen möge, Mahler die ihm gebührende Stellung zu sichern durch Förderung des Verständnisses seines Wesens. Daneben ist sie als Quelle für die künftige Geschichtschreibung und Forschung willkommen zu heißen, und auch in diesem Betracht ist der relativ frühe Zeitpunkt der Herausgabe nur gut zu heißen. Wissen wir doch alle, wie schnell derartige Material in alle Winde zerstreut wird, wenn

es nicht schnellstens gesammelt und gesichert wird. In diesem Sinne sind die Anmerkungen, mit denen Friedrich Lohr die an ihn gerichteten Briefe versehen hat, von ganz besonderem Wert.

L. K. Mayer.

- Marliave, Joseph de.** Les Quatuors de Beethoven . . . avec une introduction et des notes par Jean Escarra, préface de Gabriel Fauré. 8°. Paris 1925, Félix Alcan. 30 Fr.
- Minetti, A.** Grammatica di canto gregoriano. 8°. Rom 1925, Tip. del Senato. 7 L.
- Möckel, Max.** Das Konstruktionsgeheimnis der alten italienischen Meister. Der goldene Schnitt im Geigenbau, mit 96 Abb. u. einem Anhang: Der italienische Lack. 8°, 139 S. Berlin 1925, Berl. d. Musik-Instrumenten-Ftg. M. Warschauer. 5 Nm.
- Müller, Erich H.** Heinrich Schütz. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) 8°, 64 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 1.20 Nm.
- Musikalische Jugenderziehung.** (Geleitw.: Hans Enders u. Gustav Meißl. Neue Aufgaben u. Wege.) [Musikhefte der Quelle 1 = Bücherei der Quelle, Heft 9.] gr. 8°, 43 S. Wien [1925], Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. 1.15 Nm.
- Navarra, U.** „Parsifal“ di Wagner. Guida. fl. 8°. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 5 L.
- Niemann, Walter.** Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik u. ihrer Meister bis zur Gegenwart. 12. Aufl. 8°, XVI, 297 S. Leipzig [1925], E. F. Kahnt. 6 Nm.
- Nova (da), G.** „Anna Karenina“ di F. Robbiani. fl. 8°. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 5 L.
- Oddone, E.** Il divino parlare: musica e musicisti di tempi lontani e vicini. Vol. I. fl. 8°. Florenz 1925, E. Monnier. 12 L.
- Paccagnella, E.** L'elaborazione tematica delle opere di J. S. Bach: nuovi principii di sviluppo ritmico-melodico. 8°. Monza 1925, Arti Grafiche.
- Partsch, Carl.** Festschrift zur 100. Jahrfeier der Breslauer Singakademie. Bearb. v. d. Verfassenden. gr. 8°, 108 S. Breslau 1925, Groß, Barth & Co. 1.50 Nm.
- Pestalozzi, Heinrich.** Die deutsche Bühnensprache (Hochsprache) im Gesang nach neuesten Feststellungen für Sänger, Chorleiter, Chorsänger u. Gesangstudierende (mit stimmbildnerischen Winken). 8°, 60 S. Leipzig [1925], F. E. C. Leuckart. 1.50 Nm.
- Prota-Giurleo, U.** Musicanti napoletani alla corte di Portogallo nel 700. fl. 8°. Neapel 1925, Tip. Elzevira.
- Reuter, Fritz.** Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. 8°, 78 S. Leipzig 1925, E. F. Kahnt. 2 Nm.
- Ribera, Julián.** La Musica de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza. 2°, 156 + 345 S. Madrid 1922, Tipografía de la Revista de Archivos.
- Ricci, E.** Il Palestrina: discorso. fl. 8°. Rom 1925, G. Oltinger. 3 L.
- Musikalisches Schaffen und Winken aus drei Jahrhunderten.** Sein Fortleben i. d. Gegenwart. Ausstellung musikgeschichtl. Drucke, Handschriften u. alter Musikinstrumente. [Veranstaltet von:] Staats- u. Universitätsbibl., Museum f. hamburgische Geschichte (Katalog). Hamburg 1925, Gesellsch. d. Freunde d. vaterländ. Schul- u. Erziehungswesens, Ausschuß f. Musik. gr. 8°, 89 S. 1.50 Nm.
- Schmeer, Wilhelm.** Farbenmusik und die Übernahme der Gesetze der Musik in alle Farbkünste. Mit Schlüssel u. Farbakford-Greifer. Tl. 1. 8°, 42 S. Nürnberg [1925], J. Zeiser i. Komm. 2.80 Nm.
- Schmidt-Maritz, Frieda.** Musikerziehung durch den Klavierunterricht. Eine Begleitung zu musikalischer Bildung. 8°, 199 S. Berlin-Lichterfelde 1925, Chr. Fr. Vieweg. 5 Nm.
- Schumann, Eugenie.** Erinnerungen. (Musikalische Volksbücher.) fl. 8°, 336 S. Stuttgart 1925, J. Engelhorn's Nachf. 7.50 Nm.
- Schumann, Robert.** Scritti sulla Musica e Musicisti, a cura di R. Longa. Mailand 1925, Bottega di Poesia.

- Scuderi, G. „Orfeo“ di C. Gluck. Guida. kl. 8°. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 5 L.
- Sonnenschein, E. A. Rhythm. 8°. Oxford 1925, Basil Blackwell. 10/6 sh.
- Spreckelsen, Otto. Die Stader Orgeln und ihre Schicksale. (S.-A. aus d. „Stader Archiv“ 1925, Neue Folge, Heft 15.) 8°, 31 S. Stade 1925, Druck von A. Pockwitz Nachf. Karl Krause.
- Subira, José. Músicos románticos: Schubert, Schumann, Mendelssohn. (Bibl. de artistas célebres. 2.) 8°. Madrid 1925, Párr. 4 Pes. 50 c.
- Tebaldini, Giovanni. Marco Enrico Bossi. — G. P. L. da Palestrina. Discorsi commemorativi. Neapel 1925, Tip. Artigianelli.
- Townsend, Pauline D. Joseph Haydn. (Great Composers Series.) 8°. London 1925, Sampson Low. 2/6 sh.
- Vogler, Carl. Der schweizerische Tonkünstlerverein i. ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25 jähr. Jubiläums . . . (Vorw. von Volkmar Andreae.) gr. 8°, 446 S. Zürich 1925, Hug & Co. 4 Nm.
- Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst. Köln a. Rh. 1925, F. J. Marcan-Verlag.

Dieser Band „Von neuer Musik“ ist als jährlich sich wiederholende Publikation gedacht, in der in „kritischer Wahl und einheitlicher Anordnung aus der Vielheit die stärksten Kräfte und die wichtigsten Faktoren“ herausgehoben werden sollen. Eine bei der Vielgestaltigkeit der zeitgenössischen Musik und ihrer Probleme doppelt schwierige Aufgabe. Über die „einheitliche Anordnung“ läßt sich streiten. Man findet Beiträge, die mit neuer Musik kaum etwas zu tun haben: die reichlich spekulative Auseinandersetzung über das „mathematische und dialektische Wesen der Musik“ von Ernst Bloch, der jede Art von mathematischer, auch kosmosbezogener Deutung der musikalischen Phänomene bestreitet, die „suchende Musik“, die Sonate, jedoch in ihrem Wesen als dialektisch erkennen will (Hegel). Vor allem aber wundert man sich über einen umfangreichen Aufsatz von Otto Brieslander über — E. Ph. E. Bach als Theoretiker. Er ist ein seltsames Gemisch von schlechtem Deutsch und dilettantischem Enthusiasmus für den Hamburger Bach, wobei in erster Linie Schenkersche Ideen verwässert werden. Brieslander ergeht sich zunächst über die „wahre Theorie“, die nie „über die Darstellung dessen hinausgehen darf, was das Kunstwerk des Genies in sich beschließt“, und kommt dabei zu der zitierungswerten Erkenntnis, daß „zwischen Kunstwerk und Wissenschaft, zwischen Kunstwerk und Philosophie, zwischen Künstler und Gelehrten eine sinngemäße Brücke durchaus nicht vorhanden sein kann“. Auf den beinahe 60 Seiten bringt er über Bachs Theorie so gut wie nichts Selbständiges vor. Dafür haben alle bedeutenden Musiker samt den Klassikern all ihr Können dem tüchtigen Carl Ph. Emanuel zu verdanken. Wers nicht glaubt, gefällt sich in der „Pose musikhistorikerhafter Überlegenheit“. Na gut, wir müssen den Spott eben tragen.

Nun zur neuen Musik! Eine Mahnung Busonis an die Jugend leitet den Band ein. Man gibt dem großen Toten das erste Wort in einem Buch über „neue Musik“ — aber man hütet sich wohl, eine Gesamtwürdigung seiner Künstlerpersönlichkeit zu versuchen. Dafür spricht Adolf Weißmann in seiner unerhört gewandten Art über „Tradition und Entwicklung“, wobei er (mit Recht) zur Kennzeichnung Schönbergs und Strawinskys als den „entscheidenden Mächten der heutigen Musik“ kommt. Daß auch Weißmann das Ziel in einem Ausgleich zwischen „Tradition und Entwicklung“ sieht, bleibe nicht unbeachtet. Hugo Leichtentritt läßt sich als Mahner zur Besonnenheit vernehmen. Er erinnert daran, daß das Neue nur „Dauerwert“ habe, wenn es „gut und vollendet“ ist und bedenkt nicht, daß diese Forderung für das gegenwärtige Schaffen durchaus sekundär ist. Es heißt den Sinn dieser jungen Bewegung gründlich mißverstehen, wenn man von ihr „Vollendung“ verlangt. Eine Entwicklung — das müßte Leichtentritt als Historiker am besten wissen — läuft über Höhenzüge und Täler. Beide sind notwendig. Und ist es nicht sehr gefährlich, mit Wertbegriffen von „gut“ und „vollendet“ zu operieren, gerade in einer Zeit, die ihr Urteil über eine Reihe zweifellos „guter und vollendeter“ Werke der Vergangenheit erheblich revidiert hat? Die Jugend soll schaffen — und wir wollen uns bemühen, ihren Weg

zu erkennen. Für den Fall Hindemith stellt Franz Willms eine in dieser Hinsicht ausgezeichnete Untersuchung an. Streng sachlich, ohne die heute übliche Verbrämung mit „hintergrundigen“ Redereien (siehe Ewald Dübbergs „Musik und Szene“), zeigt er den Entwicklungsgang dieses phänomenalen Künstlers auf, der sich als freie Entfaltung des Melos, als Streben nach klarer (und ich möchte hinzufügen: polyphoner) Form kundgibt. Das rhythmische Moment, m. E. die Wurzel der Hindemithschen Musik, ja die Wurzel der „neuen“ Musik überhaupt, wird vielleicht nicht scharf genug betont. Daher kommt Willms wohl zu jenem schiefen Urteil über die viel gespielte Kammermusik op. 24, 1 (mit dem Fortrott-Finale), die in Anlehnung an Stravinsky geradezu als Apotheose des Rhythmus gelten kann. Wohlthuend aber ist die künstlerische Richtfertigung der heute unverantwortlicher Weise in den Schmutz politischen Kampfes gezogenen Opern von Hindemith, deren Ehrlichkeit und Gesundheit bei dem vortrefflichen Vergleich mit Schreker ins Auge fällt. Traurig genug, daß sich unsere Zeit an der mit dem Mäntelchen der Märchensymbolik bekleideten wollüstigen Sexualität Schrekers „erbaut“, während sie die gesunde erotische Triebhaftigkeit Hindemiths, die bei „Sancta Susanna“ freilich in scharfem Kontrast zum Strammischen Text steht, nicht ertragen zu können glaubt. Das „Marienleben“, das auch Willms als entscheidenden Wendepunkt im Schaffen des Achtundzwanzigjährigen erkennt, kann dem „Ethos“ Hindemiths das schönste Zeugnis ausstellen. — Lediglich vom Standpunkt des schöpferischen Individuums aus können Ernst Křenek's Ausführungen zum „Problem der Oper“ interessieren, die zu der wohl am eigenen Schaffen erprobten Feststellung kommen, daß die Oper niemals wird „Gefühlsinhalte aussprechen, wohl aber die Gefühlsquantität getreu registrieren können“. Die paradoxe Konsequenz dieser Theorie ist eine Oper, der „beliebige Texte unterlegt werden können, sofern sie auf metrische und dramatisch-architektonische Wendepunkte übereinstimmen“. — Auch Stravinsky ist mit einem Essay bedacht. Boris de Schloezer, der vorher sehr klar die „Gegenwartsströmungen der russischen Musik“ aufzeigt — also etwa ein Pendant zum Rußland-Heft des „Anbruch“ — legt ihn ziemlich feuilletonistisch an und sieht in Stravinsky einen Neoklassiker, da seine Musik sich von deskriptiven Anfängen im „Guervogel“ zu höchster Objektivität entwickelt hat. Wirklich verdienen Schöpfungen wie das Bläseroktett, das Klavierkonzert oder die in Deutschland noch unbekanntes Buffooper „Mavra“ das Prädikat klassisch. Auch der Behauptung Schloezers, daß in diesen letzten Werken des russischen Meisters eine „tonale Zweideutigkeit niemals möglich“ ist, muß ich — trotz des Geschreis der Zünftigen — beipflichten. Dagegen erscheint die strenge Trennung von russischer und internationaler Periode in Stravinskys Schaffen anfechtbar — siehe den Mittelsatz des Klavierkonzerts — und völlig unverständlich ist es, wenn Schloezer auf S. 137 den Künstler ein „musikalisches Genie, obwohl in melodischer Hinsicht nicht besonders begabt“ nennt, um auf S. 138 das Melos als das „eigentliche Wesen Stravinskys“ zu bezeichnen. — Über Erik Satie plaudert Charles Koechlin. Er sieht in diesem eigenartigen Künstler den Lehrer der jungen Generation, gelangt aber vor lauter liebenswürdigen bon mots nicht zu einer klaren Formulierung der Bedeutung von Saties Schaffen, das, hier wogelnd, dort (im „Socrate“) überraffiniert archaisierend, doch nur eine Verlängerung des impressionistischen l'art pour l'art-Gedankens bedeutet. — Eine hübsche Zusammenfassung über die bedeutendsten jungen Musiker Frankreichs gibt Paul Collaer. — Die reichlich breit geratene Abhandlung von Guido M. Gatti über Pizzetti wird man am besten als Freundschaftsdienst des Kritikers für den verehrten Komponisten verstehen. Seine Begeisterung für die ganz im traditionellen Sentiment befangenen Werke Pizzettis kann bei uns schwerlich jemand teilen. — Alois Hába's Vierteltonfanatismus durfte in diesem Band natürlich nicht fehlen. — Erwin Stein verfaßt die „neuen Formprinzipien“ seines Herrn und Meisters Schönberg. Wer freilich diese hochgepriesenen „Sphalten“ der Zwölftöne-Musik in den Klavierstücken op. 25 näher betrachtet, wird Intellektualismus in Reinkultur finden. Bei aller Verehrung für den großen Anreger Schönberg — hier muß ein Trennungsstrich gemacht werden. Mit Musik haben diese Dinge nichts mehr zu tun. — Endlich sei rühmend noch der ausgezeichneten Bibliographie gedacht, die Wilhelm Altman für Busoni, Hindemith, Křenek, Pizzetti, Schreker und Stravinsky versucht.

Heinrich Strobel.

Weinmann, Karl. Geschichte der Kirchenmusik mit bes. Berücksichtigung der kirchenmusikal. Restauration im 19. Jahrh. 13.—15. Tsd. (Sammlung Kbsel 64/65.) kl. 8°, X, 314 S. München [1925], Kbsel & Pustet. 2.50 Rm.

Weg, Richard. Franz Liszt. [Neue Ausg.] (Musiker-Biographien, Bd. 4.) fl. 8^o, 117 S. Leipzig [1925], Ph. Neclam jun. —.80 Nm.

Wegel, J. H. Beethovens Violinsonaten, nebst den Romanzen und dem Konzert analysiert. I. Bd. Berlin, Max Hesses Verlag.

Die Bedeutung des Analysierens wirkt sich nach Wegel in zwei Richtungen aus: „es schafft musikalisch gegenständliche Erfahrung, indem es dem gewöhnlich aufbauenden theoretischen Bewußtsein Stoff liefert, und es arbeitet der künstlerischen Phantasie in die Hände, indem es den Stoff, den sie mit sich tragen muß, klärt und reinigt“. Wegels Analysen lassen die Wichtigkeit dieser beiden Gesichtspunkte deutlich heraustreten. Sie gehören zu den besten ihrer Art, Besonders hervorzuheben ist das in Bauplänen und Klangbildern erkenntliche Bestreben, über den Gesamtbau ganzer Sätze Übersichten zu gewinnen. Vielleicht gibt ein Vergleich vieler solcher Darstellungen die Möglichkeit, zu Stilmomenten eines Künstlers vorzudringen. Parallelen, wie sie Wegel für einzelne Sonatenpaare z. B. op. 23 und 24 durchführt, sind da schon von Interesse.

„Analyse ist also nur auf Grund eines synthetischen musiktheoretischen Systems möglich, sie ist die Anwendung dieses Systems auf einen Einzelfall“. Ein solches System hat sich Wegel aufgebaut, das er in einigen kurzen Einleitungskapiteln vorlegt. In der Anwendung des Systems auf eine so ins Einzelne gehende Analyse kommen nun Punkte, in denen auch andere Auffassungen wie die Wegels mdglich erscheinen. In Takt 11 der Sonate op. 12 I ersetzt er ais durch b; es liegt nach ihm hier „eine unberechtigte Ersetzung subdominantischer Werte durch Dominantwerte“



vor. Zwar zeigt das Klangbild durch diese Änderung größere Regelmäßigkeit; es ist mir aber sehr zweifelhaft, ob diese chromatische Nebennote überhaupt eine harmonische Bedeutung hat. Für ihre Schreibart ist vielleicht nur die Bequemlichkeit (ein Vorzeichen statt zweier) maßgebend.

Auch die Ersetzung des Wortes „Durchführung“ durch „Mittelteil“ und des Namens „Rondo“ durch „erzählende Sonatenform“ im Gegensatz zur „dramatischen“ scheint mir nicht zweckmäßig. Es handelt sich dabei um die Rondoform A B A C B A. Wichtig, sie ist dem Schema nach ein Zentralbau, wie die Sonatenform. Das Zentrum der Sonatenform — die Durchführung — nimmt aber eine andere Stellung ein. Die Kompositionstendenzen des Rondos sind reihenmäßig, der Mittelteil bringt immer Neues; bei der Durchführung der Sonatenform ist das selten. Gewiß beleuchten die Worte „erzählend“ und „dramatisch“ eine Seite des Unterschieds; die Baupläne gleichen sich aber zu sehr an.

Es ist ein Zeichen für den Wert der Wegelschen Analysen, daß sie auch da, wo sie zum Widerspruch reizen, anregend und interessant bleiben und von den Überlegungen ihres Autors zeugen.

Es ist schade, daß Wegel die Skizzen Beethovens nicht anzieht. Manche Bestätigung seiner Ideen und manche Begründung durch den Komponisten selbst würde so möglich. Im Scherzo der Frühlingssonate faßt er je zwei $\frac{3}{4}$ -Takte zu einem $\frac{6}{8}$ -Takt zusammen, um die Notierung „anschaulicher“ zu gestalten. Das ist sicherlich der Erwägung wert. Der Grund der Beethovenschen Notierung liegt in der Entstehung des Themas aus einem langsamen „Minuetto“, wie Nottebohms zweite Beethoveniana zeigen (S. 235).

Minuetto



„Zur Vertiefung und Klärung des musikalischen Vorstellens und Fühlens“ werden die Analysen sicherlich beitragen.

Paul Mies.

Whittaker, W. G. Class-Singing. 8^o. London 1925, Oxford Univ. Press. 6 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, Joh. Christian. Sonate für Cembalo oder Forte Piano, hrsg. von E. Noack. Berlin 1925. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler. 1.50 Rm.
- Buxtehude, Dietrich. „Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken“ a 9. 4 voci con 5 viole. Für gemischten Chor u. Streichorchester mit Orgel. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. Part 5 Rm.
- Gasler, Hans Leo. Kirchengesang: Psalmen u. geistliche Lieder auf die gemeinen Melodien mit vier Stimmen simpliciter gesetzt . . . Part. qu. 8°. Augsburg 1925, Wärenreiter-Verlag. 1.60 Rm.
- Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann. In Fass.-Druck hrsg. von Konrad Ameln. gr. 8°, 96 Fass.-S., 24 S. Berlin 1925, Wölbting-Verlag. 65 Rm.
- Ribera, Julián. La Musica Andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger. Fasc. 1°. 130 canciones transcritas del ms. del Arsenal del de Saint Germain de Près y del 844 de la Bibl. Nac. de Paris. gr. 8°, 32 + 73 S, Madrid 1923, Tip. de la „Rev. de Archivos“.
- Fasc. 2°. 136 canciones transcritas del ms. Núm. 846 de la Bibl. Nac. de Paris. gr. 8°, 40 + 63 S. Madrid 1924, Imprenta de Estanislao Maestre.

Mitteilungen

Am 18. Okt. hat Sir William Barclay Squire in London seinen 70. Geburtstag begangen. Man ist sich bei diesem Anlaß im Zweifel, ob man mehr den hervorragenden Musikforscher und Herausgeber oder den Vorstand des Department of Printed Books in der Bibliothek des Britischen Museums feiern soll. Es gibt wohl keinen Musikgelehrten, der nicht seine unerschöpfliche, selbloseliebende Liebeshülflichkeit als Bibliothekar erfahren und sein Wissen in Anspruch genommen hat, und es ist erstaunlich, wie reich bei solcher Befolgung des Wahlspruchs „inserviendo consumor“ seine Forschungsausbeute noch sein konnte. Möge sich ihm bei der Katalogisierung der Privatbibliothek des Königs, an der der Unermüdbliche noch arbeitet, diese Ausbeute noch vermehren!

In der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br. hat sich der Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut, Dr. phil. Heinrich Besseler aus Düsseldorf, am 3. November als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Seine Habilitationschrift behandelte „Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry (etwa 1250—etwa 1350)“, seine Probevorlesung beim Habilitationsakt „Grundprobleme des musikalischen Hörens“.

Der Lektor für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br., Dr. phil. Hermann Erpf, ist für das W.-S. 1925/26 beurlaubt und an die Westfälische Akademie für Bewegung, Sprache und Musik in Münster i. W. als stellvertretender Direktor und Lehrer für Musiktheorie und -geschichte verpflichtet worden.

Im Alter von 60 Jahren verschied der langjährige Lehrer am akademischen Institut für Kirchenmusik an der Universität Breslau, Domkapellmeister Siegfried Eichy. Er war Komponist zahlreicher kirchlicher und weltlicher Werke.

Dr. Schneider (Wien) fand bei der Vorbereitung der Salzburger Musikausstellung im erzbischöflichen Archiv ein wundervoll erhaltenes, dem Fürsterzbischof von Salzburg eigenhändig gewidmetes und vom 3. Mai 1809 datiertes Exemplar einer großen Messe, des bedeutendsten Jugendwerkes Carl Maria v. Webers, das dieser selbst als verloren bezeichnet hat, weil die Urschrift von 1790 bei dem Brande eines Schrankes seines Münchner Lehrers, des Hoforganisten Kalcher, vernichtet worden war. Die Messe zu 4 Stimmen, Orchester und Orgel sollte Webers Bewerbung um eine Anstellung bei der fürsterzbischöflichen Kapelle unterstützen.

Anlässlich der vierhundertsten Wiederkehr des Geburtstags Palestrinas und eingedenk eines mehrfach von Verdi geäußerten Verlangens, hat das Konservatorium San Pietro a Maiella in Neapel einen besonderen Lehrstuhl für Palestrinaforschung errichtet. Als erster Inhaber des neuen Lehrstuhls wurde Giovanni Tebaldini berufen, der bisher Direktor der Musikkapelle in Loreto war.

Herr Prof. Dr. Karl Schmidt in Friedberg (Hessen) macht dankenswerterweise darauf aufmerksam, daß von den beiden durch Hans Dennerlein in Heft 1 mitgeteilten Ebracher Marienliedern die Weise von „Maria zart“ bereits bekannt ist: sie steht bei Böhme, Altd. Ldb. 596; doch fallen einige Abweichungen auf.

In Dresden hat eine Umgründung der Heinrich Schütz-Gesellschaft stattgefunden. Den Vorsitz hat Herr Dr. Erich H. Müller übernommen, der ab Januar Mitteilungen der Gesellschaft herausgeben wird. — Prof. Otto Schmid und Prof. Otto Richter in Dresden legen Wert darauf, zur Kenntnis zu bringen, daß sie dem Direktorium der Heinrich Schütz-Gesellschaft nicht mehr angehören und den unter dieser Bezeichnung jetzt erfolgten Mitteilungen fernstehen.

Der „Berliner Ausschuß zur Bekämpfung der Schmutz- und Schundliteratur und des Unwesens im Kino“ veranstaltete am 30. und 31. Oktober eine Tagung, die „Wesen und Wirkung des Gassenhauers und Wege zu seiner Bekämpfung“ zum Gegenstand hatte. Folgende Vorträge fanden statt: Georg Schönemann: „Schundmusik und Kultur“; Max Friedländer: „Schundmusik und Volkslied“; Leo Keftenberg: „Gegenwirkung gegen Schund und Schmutz in der Musik durch Volksbildungsarbeit“; Rektor Hoffmann: „Gegenwirkung gegen den Gassenhauer in der Schule“ u. a.

Eine Entgegnung von Prof. Dr. H. J. Moser auf Dr. Beckings Besprechung seiner „Deutschen Musikgeschichte“ im Okt.-Heft mußte wegen Raumangel bis zum nächsten Heft zurückgestellt werden.

Kataloge

- S. Dörfling, Antiquariat. Hamburg 1, Speersort 9. Auktion XVII (11. u. 12. Nov. 1925.) Autographen. (Darunter auch Komponisten und Musiker — u. a. ein vierseit. Fragment aus Beethovens Chor „Germanias Wiedergeburt“, ein Brief Beethovens an Kapellmeister Carl Krebs; ein zweiseitig. Bruchstück einer Haydn'schen Komposition; ein Brief Wagners vom 1. Nov. 1843 an C. Krebs; 14 Takte Musik aus einer Hymne von E. M. v. Weber u. a.)
- Jac. Zecht, Berlin W 50, Tauenzienstr. 18. Auktion am 3. Nov. 1925. Autographen. (Darunter auch Musiker und Sänger; u. a. ein Briefentwurf Beethovens an Peters und ein anderes Schriftstück Beethovens; Stücke von Zelter, Spontini, Liszt, Brahms, Hugo Wolf.)
- V. U. Zech, Wien. Katalog XXIV. Musik u. Theater. Bücher und Autographen. j. T. aus dem Nachlaß Eduard Hanslicks.
- Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt „Kunst und Musik“ des Verlags Quelle & Meyer: Leipzig bei.

November	Inhalt	1925
		Seite
	Alfred Einstein (München), Guido Adler.	65
	Fritz Heinrich (Berlin), Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol	66
	Otto Wacher (Frankfurt a. M.), Zur Geschichte der Oper auf Frankfurter Boden im 18. Jahrh.	93
	Anton Maria Michalitschke (Prag), Zur Frage der longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts	103
	Günther Ziegler (Halle a. S.), Ist Froberger in Halle geboren?	109
	Georg Schönemann (Berlin), Adlers Handbuch der Musikgeschichte.	112
	Bücherschau	116
	Neuausgaben alter Musikwerke	127
	Mitteilungen	127
	Kataloge	128

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft

8. Jahrgang

Dezember 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Programm der „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG“

Die der Deutschen Musikgesellschaft angegliederte „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik“, deren Sitzungen der Kongreßbericht im Juniheft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ (1925, S. 586) ausführlich mitteilt, hat ihre Tätigkeit begonnen. Sie widmet sich vor allem den außerhalb der nationalen Denkmälerarbeit liegenden Forschungsgebieten. Sie glaubt dabei auf die für den Musikgelehrten schmerzliche und fast beschämende Tatsache hinweisen zu dürfen, daß die Musik des Mittelalters in Neuausgaben bisher nur ungenügend vertreten ist und daß auch viele bedeutende Werke der Renaissance und ihrer Ausläufer noch der Wiedererweckung harren und somit der allgemeinen Kenntnis entrückt sind. Abgesehen von dem öffentlichen Interesse an dieser kostbaren und unsterblichen Kunst hat gerade die Musikgeschichte, wie ihre neuen stilkundlichen Aufgaben und die damit zusammenhängenden Probleme bezeugen, den dringenden Wunsch, das Tempo der Herausgeberarbeit auf diesen Gebieten beschleunigt zu sehen. Sie kann die ihr immer wieder entgegengetragene Forderung stilbegrifflicher Zusammenfassung erst erfüllen, wenn sie auch die schwerzugängliche Welt des Mittelalters in allen Einzelheiten als ein Ganzes zu begreifen und ihrer Darstellung einzuordnen vermag. In früheren Jahren konnte man hoffen, durch gemeinsame Arbeit aller an der Musikgeschichte beteiligten Völker die Schwierigkeiten allmählich zu überwinden. Mag sich auch heute der internationale Gedankenaustausch in den Wissenschaften allmählich wieder herstellen, die Musikgeschichte würde jedenfalls noch lange auf die Erfüllung ihrer Wünsche warten müssen, wenn sie sich nur auf die Zukunft verließ. Die „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik“ ist in der glücklichen Lage, das auf eine Reihe von Jahren hinaus aufgestellte Programm aus eigenen Mitteln, sozusagen von Haus aus, durchzuführen. Ein Teil der für die Herausgabe in Betracht kommenden Werke steht bereits in wissenschaftlich zuverlässigen Bearbeitungen zur Verfügung. Aber die Fülle ihrer Aufgaben ist, wie sich mehr und mehr zeigt, so groß, daß es fleißiger Hände und vieler Jahre bedarf, um nur die allernächsten Bedürfnisse zu befriedigen. Es ist in erster Linie, den stil-

wissenschaftlichen Zielen entsprechend, an praktische Musikdenkmäler gedacht; die theoretischen müssen billigerweise dahinter zurücktreten.

Nachstehender Überblick enthält in bunter Folge die Stichworte des Gesamtplans. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, mag er doch die Zusammenhänge andeuten. Dem Sachkundigen werden sie ohne weiteres begründet erscheinen:

Aus dem mittelalterlichen Kreis sollen zur Ausgabe kommen: Liturgische Musik: Mozarabica, Byzantinica; Dramatisches — weltliche Monodien in Auswahl (insbesondere Troubadours- und Trouvère-Melodien) — Laudi und Cantigas — ein Corpus chorearum et symphoniarum (Instrumentalmusik bis zum 15. Jahrhundert), dem ein zweites Corpus der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts folgen soll — ein Sammelband (Incunabula): Anfänge der Mehrstimmigkeit; Clausulae und Motetten des 13. Jahrhunderts — Motetten des 14. Jahrhunderts (auch in einzelnen Sammlungen) — französische Balladen-, weltliche Trecentofkunst der Italiener — mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts. — Musica vulgaris (Volksmusik).

Dann Musik der Renaissance: 15. und 16. Jahrhundert: Stilwandlung der a cappella-Zeit, Anfänge der Renaissance, als Unterbau einer Geschichte der Reservata: Spezifische Quattrocento-Musik: insbesondere Dunstable, Dufay, Binchois — die Niederländer Larue, Okeghem, Drumel, Carpentras, Mouton, insbesondere Messe und Motette — einzelne Lied- und Motetten-Sammelwerke des 15. und 16. Jahrhunderts. — Gombert, Clemens non Papa, Willaert, Arcadelt, Kore, Cost. Festa; ev. deutsche, insbesondere protestantische Frühmeister — mehrere Bände spanischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts — die Madrigal-Chromatiker — Anfänge der Programm-Musik — Battaglini, Ecchi, Dialoghi, Balletti — Spätromer und Spätvenezianer — Lautenmusik: Petruccis Lautentabulaturen — Vorläufer der florentinischen Monodie (Le Roy, Simone Verovio u. a.). — Anfänge der Suite.

Endlich stehen aus dem Barockzeitalter zur Bearbeitung: Italienische Monodisten und ihre internationale Gefolgschaft — italienische Matarellen und andere Nachzügler des Chorliedes im 17. Jahrhundert — Mazzocchi, Marcello u. a.

Aus dem 19. Jahrhundert: Ausgewählte französische und russische Lyrik — französische Orgelmusik — Inkunabeln der Neuromantik.

Außerdem sind einzelne Hauptwerke der Musiktheorie in Aussicht genommen (Gafuri, Aaron, Vicentino, Zarlino, Cerone, Artusi, Doni u. a.).

Für das Jahr 1926 ist die Ausgabe des ersten Teils der Kompositionen des französischen Tonsetzers Guillaume de Machaut durch einen der besten Kenner der Ars nova, Prof. Dr. Friedrich Ludwig in Göttingen, vorbereitet: Balladen, Rondeaux und Virelais, denen 1927 und 1928 die Motetten, die Messe und die Lays folgen werden. Prof. Dr. Wilhelm Fischer in Wien gibt, zugleich mit einer wissenschaftlichen Einführung, Caccinis Nuove musiche (Arien und Madrigale für 1 Stimme mit Bc. 1602—1615) heraus. Prof. Dr. Johannes Wolf in Berlin bearbeitet zunächst das Berliner Liederbuch, sowie in einem späteren Bande das Berliner Chorbuch Mus. Ms. 40013. Von den Publikationen der nächstfolgenden Jahre seien genannt: Monteverdis Messen (Herausgeber Prof. Dr. P. Wagner in Freiburg i. Schw.), das Leipziger Graduale (von demselben), ausgewählte Madrigale (darunter als Ganzes die Madrigali à 4—6 voci von 1588) von Marenzio (Dr. Alfred Einstein in München), die Werke Dufays (Dr. Besseler in Freiburg i. Br.), dazu (von

demselben Herausgeber) eine Bibliographie der mehrstimmigen Musik des 15. Jahrhunderts, ein Band Chromatiker (Prof. Dr. Theodor Kroyer in Leipzig), ein Band Frottolen (Prof. Dr. Rudolf Schwarz in Leipzig), ein Spanier-Band (Mn. Higiní Anglès in Barcelona), Okeghems Werke mit einer stilkritischen Abhandlung (Dr. Dragan Plamenac in Zagreb, Jugoslavien).

Sinnestäuschungen und Musikästhetik

Von

Gerhard von Keußler

Als ein Irrgarten mit allerhand buntbodenständigem Gewächs des künstlerischen Bewußtseins prangt das Gebiet zwischen Sinnesphysiologie und Ästhetik. Da strohen Begriffe, die mit gut sitzenden und schlecht sitzenden Urnamen dem einen Gattungsbegriff Sinnestäuschung unterstellt werden. „Nicht gut“ sitzt der Gattungsname selbst: „Sinnestäuschung!“ Wie zuerst Kant nachdrücklich dargetan hat, sind es nicht die Sinne, die da täuschen: denn gesund nehmen sie den gebotenen Reiz genau auf. So kennt ein jeder auch Gehörstäuschungen als angeblichen Sinnestrug. Wenn man im Wald bei schwüler Witterung trotz heitersten Himmels einen fernen Donner gehört zu haben erklärt, während tatsächlich das Rollen eines Wagens und nur ein solches zu hören war, so kann man nicht sein Ohr für die Schuld ungenauer Aufnahme belangen; erst recht nicht den Wagen. Die ausgesagte Sinnestäuschung vollzieht sich in der Sphäre des Wahrnehmens, zwischen Empfindung und Vorstellung. Gleichwohl haben sich die neueren Namen Urteilstäuschung und Trugwahrnehmung noch nicht eingebürgert, und nach wie vor untersetzen wir der Gattung Sinnestäuschung auch die Arten Illusion und Hallucination. Dabei wird als Teilungsgrund schlechtweg der Begriff „gesund“, geistesgesund mit seinem Korrelat geisteskrank, benutzt; oder die Illusion wird als „noch normal“ und die Hallucination als „schon abnorm“ oder „pathologisch“ verständlich gemacht.

Zum Nachteil der Ästhetik im allgemeinen und zum Schaden der Musikästhetik im besonderen ist die wissenschaftliche Erkundung der Hallucination fast ausschließlich dem Psychiater überlassen worden. Nun ist — bis an unsere Zeit heran — keiner der führenden Psychiater sonderlich musikalisch gewesen, weder im Sinn eigener Produktion noch im Sinn eines verstehenden Umgangs mit Meister und Werk während der Schaffenszeit. Welchen Fehlschlüssen sich Beethovens Skizzenbücher allgemein ausgesetzt sehen, ist ein Abriß für sich. Hier nur zwei Bemerkungen. Einerseits sind Beethovens oft nüchternste Notizen und werktätige Gedächtnisstützen mit hallucinativen Momenten verwechselt worden; andererseits hat mancher Musikforscher sich gescheut, den rationalen Genius Beethoven als einen Hallucinar zu betrachten. Freilich:

das Stammwort *hallucinari* bedeutet „faseln“. Doch schon längst ist für den Ton-
schöpfer die Charakteristik *hallucinär* kein Neckname mehr, gleichwie man bei den
Philosophen unter dem Namen *Peripatetiker* schon seit *Plin* nicht mehr Aufundab-
bummler versteht. So gelten auch verschieden — dem einen viel, dem andern nichts —
Ausdrücke wie *akustisches Inkasso*, *musikalische Hypnose*, *romantische Autosuggestion*
und dergleichen mehr.

Doch mit Herkunftsfragen der Nomenklatur brauchen wir uns beileibe nicht auf-
zuhalten. Immerhin mag hier ein Beitrag zum Deckwort *Ekstase* Beachtung
finden. Im dritten Kapitel des *Evangeliums Marci* wird das begreifliche Unverständnis
geschildert, dem die Reden und Taten Jesu begegneten, insbesondere bei seinen eigenen
Anverwandten. Sie sagten, nach dem griechischen Bericht *Marci*: „*exestē*“. *Luther*
übersetzt, mit euphemischem Anstand: „er wird von Sinnen kommen“. Doch der
Aorist exestē — überdies ohne *tōn phrenōn* — bedeutet wörtlich: „er ist verrückt“.

Als Sinnestäuschung ist die *Hallucination* schlichthin eine Erscheinung, bei der
die Wahrnehmungsvorstellung nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Das gilt
auch von der *Illusion* schlichthin, und die auseinanderhaltende Unterscheidung von
Hallucination und *Illusion* richtet sich nach dem Fehlen oder Vorhandensein eines
äußeren Reizobjekts. Bei der *Hallucination* wird die Wahrnehmung auf eine Sinnes-
empfindung zurückgeführt, ohne daß ein äußerer Sinnesreiz unmittelbar vorliegt; bei
der *Illusion* aber gibt es einen solchen Reiz, nur wird er täuschender Weise um-
gedeutet. Beide Arten haben die Wahnhaftigkeit latent; beide Arten weisen eine
Menge Unterarten auf. An Teilungsgründen gibt es mehrere. Zunächst geht es nach
den Sinnen mit ihren Zentren. — Bemerkte sei, daß am gründlichsten bisher die
optischen Sinnestäuschungen erkundet wurden. Hand in Hand mit der Praxis der
bildenden Künste, seit den Tagen des *Stylobats*. Erinnerung wir uns nur daran, daß
die Bodenfläche, auf der die Säulen standen, gegen die Mitte ein wenig aufgewölbt
wurde; denn sonst, ohne diese Aufwölbung, erschiene sie eingesunken. Und so ließen
sich in den bildenden Künsten viele leicht korrigible und erforschte Täuschungen des
Auges herzählen, optisch elementare und kunstmäßig zusammengesetzte. — Dagegen
liegen die akustischen Sinnestäuschungen noch als ästhetisches Brachland da. Man
denke an die als visuell mißdeuteten *Exaltationen* des *Tonschöpfers*. Wohl ist mancherlei
Maßgebliches über die *Wision* des Dichters ästhetisiert worden, doch über die „*Audition*“
des *Tonschöpfers* nichts. Daß die *auditio colorata*, das *Farbenhören*, noch wenig
erforscht dasteht, ist nicht auf eine Saumseligkeit der Physiologen und Ästhetiker zurück-
zuführen, sondern auf die Seltenheit zuverlässiger Medien; das spontane und regel-
mäßige Verknüpfen von Tonempfindungen mit *Farbenwahrnehmungen* kommt allzu
vereinzelte vor.

Je nach der Häufigkeit und erkennbaren Gesetzmäßigkeit oder je nach der Selten-
heit und anscheinenden Unerkundbarkeit lassen sich die fraglichen Hauptarten der Sinnes-
täuschung, die *Illusion* sowie die *Hallucination*, in normale und abnorme einteilen. Doch
ein Irrtum ist es, die abnormen gleich als krankhaft, gar als „nur pathologisch“ zu
betrachten. Das widerspricht dem Einblick ins Wesen des *musikalischen Schaffens*, in
die Welt unserer *heterologen Tonwirklichkeit*. Man sollte nur jene *Illusionssubjekte*
und nur jene *hallucinäre* als krank beurteilen, die nach dem Erlebnis der Sinnes-

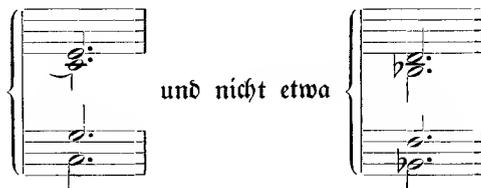
täuschung — trotz normal angelegter, gar technisch ausgebildeter Sinnesorganik — nicht imstande sind, die ‚Berichtigung‘ der Illusion einzusehen, beziehungsweise sich davon zu überzeugen, daß die Hallucination nur ‚zentral‘, das heißt nur im Gehirn ausgelöst wurde. Über die ästhetischen Illusionen, auf die hinaus der Künstler sein Werk gestellt hat, ist zu bemerken, daß vorzeitige, unverlangte Berichtigungen als kunstwidrige Delusionen gebucht werden; und von der künstlerischen Hallucination ist zu sagen, daß ihre Unterbrechung oder plötzliche Aufhebung als eine Brutalität der Umstände erlitten und verdammt wird.

Vom Tonschöpfer erfährt der Ästhetiker, daß alle musikalischen Illusionsmittel erfindbar sind. Ihre Berechnungen und ihre Erlernbarkeiten gehören, systematisch geordnet, teils in die Vorschule der Ästhetik, teils in die praktische Musiklehre. Die höhere Ästhetik untersucht dann — immer auf der musikalischen Praxis fußend — die Illusion nach ihren verschiedenen Dienstlichkeiten; nach den ideell funktiven Anlässen und den technisch formalen Auswirkungen. Illusive Vorstellungen erhebender Unendlichkeit und niederdrückender Einzwängung; illusive Vermittlungen zusammenreimenden Ernstes und illusive Überraschungen durch komische Ungereimtheit. Und bei den Übertreibungen: die mißliebige Illusion des Empfängers ungeschickter Überladungen; dann wieder die gern quittierte Illusion durch gelungene Karikierung. — In eine Vorschule der Musikästhetik gehört auch eine systematische Behandlung der kompositorischen Veriermittel und üblichen Rätselspiele. Gleichfalls das Enthymem in der Kadenz. Zuvor aber muß unsere musikalische Elementarlehre die Illusionstechnik praktisch begründet und ausgebaut haben, die Illusionstechnik in Melodieführung und Enharmonik, in Farbengebung, Dynamisierung und Zeitbehandlung.

Se ein Beispiel. Beginnt ein Tonstück



so hört man zuoberst, ohne weiteres, den Schritt einer kleinen Terz, c—es; man gewinnt vom darunterliegenden Komplex f—a—c die Vorstellung eines Dominantklanges und weiß sich im Bereich von B dur. Doch der nächste Akkord ist



Melodisch genommen, lautet die Berichtigung: es war keine kleine Terz, sondern ein übermäßiger Sekundschritt c—dis; und harmonisch genommen: es ist keine authentische Klausel von B dur, sondern eine Plagalkadenz von C dur. — In der Koloristik,

in der eigens musikalischen Farbengebung, ist die Illusionstechnik alt; es genügt auf den Hocket und seine modernen Einkleidungen hinzuweisen. — Und zur Dynamik: Wird ein forte-Akkord in kontrollierbar gleicher Stärke — am besten auf der Orgel — lange Zeit hindurch gehalten, so ist der Hörer zur Behauptung geneigt, ein allmähliches diminuendo vernommen zu haben. In psychophysischer Gesetzmäßigkeit steht man hier — nach dem Ende zu — vor einer Analogie der erwähnten Synlobatsmitte. — Gelegentlich kommt eine musikalische Illusion nicht durch den Gehörsinn zustande, sondern durch einen andern Sinn, mit dessen bewußter Anwesenheit dann gerechnet werden muß. So stellen sich uns die vier ersten Akkorde von Schumanns Manfred-Ouverture nur mit Hilfe des prüfenden Auges als eine Synkopensequenz vor. Bei geschlossenem Auge, ohne Anblick des Dirigenten oder ohne Einsicht in das noch unbekanntes Notenbild mit dessen Achtel-Luftpause vor dem ersten Akkord, gewinnt man eine Synkopenvorstellung nicht, auch nicht mittels aller Spitzfindigkeiten der kataleptischen Phantasie. — — Soviel über die elementare Illusion.

Erfuhr der Ästhetiker vom Tonschöpfer, daß die Illusionsmittel erfindbar sind, über die Hallucination erfährt er, daß deren Elemente, obschon im ermessbaren Gedächtnis vorrätig, dennoch unentdeckbar sind, und daß die Zeitpunkte ihres Zusammentritts sich nicht bestellen lassen. Vor allem aber: jeder unerwartet erschienene Keimling eines neuen Tongebildes und jede neuschöpferische Keimbettung kommt aus einer Hallucination.

Spätestens durch diese Erkenntnis, durch dieses ästhetische a posteriori, ist jene Ansicht zu widerlegen: die Hallucination als solche sei pathologisch. Hierfür sind auch die Kürze ihrer Dauer und der baldige Eintritt ihrer Unerträglichkeit keine Kriterien, gleichwie man die naturgebotene kurze Befristung unseres männlichen Zeugungsprozesses und die Beschränkungen der weiblichen Schoßkraft nicht als Gebrechlichkeiten der Menschennatur bewertet. — Der Drang der tonschöpferischen Hallucination, sich in neuem Gedächtnis festzulegen, läßt sich hier und da technisch beschreiben, nirgends aber biogenetisch bestimmen. Die musikalische Hallucination, als der tonschöpferische Vorakt, vollzieht sich ohne ein Zutun des Tonschöpfers selbst; sie ist in diesem Sinne unpersonlich. ‚Es‘ zeugt, ‚es‘ keimt, ‚es‘ klingt. Traumähnlich wird während der ersten Inkubationszeit der Gesamtgeist des Tonschöpfers vom selig unseligen Gefühl beherrscht: alles ist da und dennoch nichts.

Nur gemacht kommt es, nach der eigens künstlerischen Hallucination, zu jenem schöpferischen Tun und Lassen, das Goethe exakte Phantasie nennt; es ist eine halb unbewußte, halb bewußte Wechselwirkung von Einbildungskraft und Gedächtnispartikeln. Wollte man hierher, für die Phantasie, Lockes Auskunft über unser Sinnesvermögen einholen, so würde sie lauten: in der Phantasie gibt es nichts, was nicht zuvor in den Sinnen gewesen wäre. Und humorvoll würde Leibniz einwerfen: „nichts außer der Phantasie selbst!“ — Je nach dem Vorherrschen der unbewußten oder bewußten Komponenten walten wechselweise Improvisation und Arbeit, Exaltation und Bindung, freudige Willkür und ernstliche Rechenhaftigkeit. Und es erdämmert die befangende Doppelfrage: sich selbst geben? oder in den Widerstreit von Tendenz und Zweck treten? Die konträr übertriebenen Wechselbegriffe sind: auf der einen Seite der alte Schönheitsfimmel mit dem doktrinären Überwitz: l'art pour l'art; auf der anderen Seite die ebenso alte Kulturdienerei mit dem auffälligen Phantom: Ethos um jeden Waffen-

preis. Meldete sich — noch während der ersten Inkubationszeit — Askulap mit Raffaels Bild vom träumenden Ritter, jetzt ist der Jüngling erwacht. Doch entscheiden will er sich für keinen der beiden Genien getrennt, weder für die einseitige Heiterkeit, die Lust an der Materie, noch für den einseitigen Ernst, die Welt als Material der Pflicht. — Galtten in der primären Hallucination Vorstellungen für Empfindungen, und zwar für Empfindungen einer sinnlich wahrgenommenen Wirklichkeit, so klären und verdeutlichen sich jetzt die Vorstellungen zu Begriffen, zu technisch faßbaren Dingen der Tonwirklichkeit.

Erinnern wir uns abermals an das übliche Urteil über die Sinnestäuschung im allgemeinen: bei ihr stimme die Wahrnehmungsvorstellung nicht mit der Wirklichkeit überein. „Mit welcher Wirklichkeit? mit der gemeinhin greifbaren Dingwelt? mit der dreidimensional erkundbaren Wirklichkeit?“ — Die Tonwirklichkeit ist heterolog.

Bei unserer sogenannten Freiheit im Denken, Reden und Drucken darf jeder unmusikalische Schildbürger die alten Stammbegriffe und neuen Ehrennamen Affekt und Tonsprache, Symbol und Tonmalerei, Plastik, Ideenrhythmus und so weiter . . . herunterziehen und verwässern; unbehelligt, ohne allen Rechtsanstand. Nicht, trotzdem! sondern gerade ‚deswegen‘ sollten heute die berufenen Musikästhetiker, ungeachtet ihres obwaltenden Partikularismus, sich für eine biopsychisch geregelte Ackerung ihres gemeinsamen Bodens zusammenfinden; nicht zu einer Eklektik, sondern zu einer Synthese im ursprünglichen Sinn, also ohne Abschwächung der trennenden, arbeitsgerecht trennenden Ideen, fern von jeder Logomachie und Tonklauberei; auf dem einheitlich offenen Feld. Pflug und Spaten, Egge und Harke, Saatkorb und Benetzungszeug — alle Handhaben müssen von Neuem heran; gedüngt wurde schon genug.

Ein Beispiel aus der unregelmäßigen Namengebung. Von der Tonsprache. — Besteht man unter „Sprache“ lediglich unsere Wortsprache, so beschwört man mit dieser harmlosen Verwechslung von Gattung und Art allerhand Stockung herauf; auch im Verkehr der Musikästhetiker untereinander. Weitere Mißverständnisse entstammen der vorgespiegelten Gleichsetzung von Induktionsspärlichkeit und Deduktionsgenüge; gar schlimm, wenn dann der Musik gemeinhin etwas zugebacht und zuerkannt wird, was nur der Vokalmusik eignet. Die instrumentale Tonsprache wird bei solcher Gelegenheit als eine Lehnsprache, als eine bald mittelbare, bald unmittelbare Vasallin der Wortsprache gewürdigt, mitunter auch als eine Vasallin der Gebärdensprache. Sie ist aber autonom. — Naturrechtlich darf man bei dieser Erklärung nicht verschweigen, daß die Tonsprache — auch in ihrem absolut instrumentalen Bezirk — auf Austauschverträge angewiesen ist, sofern sie die Nachbargebiete nicht boykottieren will. Im botmäßigen Verkehr aber ist von Anfang an nicht zu vergessen, daß Austausch und Täuschung zweierlei sind.

Wir fördern unsere Erkenntnis in dieser Domänenfrage, wenn wir die einschlägigen Begriffe des Verkehrs in den Vordergrund rücken: Grundeigentum und Fabris, Immobilier und Tauschgut. Betrachten wir den Inbegriff Sprache als Äußerung und Mitteilung innerer Zustände durch Zeichen, und zwar durch Zeichen verständlicher Bedeutsamkeit für den Sprechenden wie für den Angesprochenen, so ergeben sich — je nach diesen Wirkzeichen — drei Grundarten, drei Sonderdomänen der Sprache: Gebärdensprache, Wortsprache, Tonsprache. Eine jede hat ihre eigene Ethymologie und ihre eigene Syntax. Warum die Gebärdensprache, wie etwa die der

Dakota-Indianer und die unserer Taubstummen — von der des Neapolitaners und des Cisterciensers abgesehen — erst in neuerer Zeit erkundet wurde, ist eine Seitenfrage für sich. Beschränken wir uns auf einen Einblick in die dreifältige Koordination; zunächst in die Gleichwertigkeiten. Jede der drei Grunddomänen hat zu verschiedenen Zeiten, auf verschiedenen Erdbezirken verschiedene Sonderzeichen als idioleoge Urtypen hervorgebracht. Daß jene Zeiten ‚nicht mehr bestimmbar‘ sind; daß jene Erdbezirke ‚kaum noch bestimmbar‘ erscheinen, und daß jene Urtypen als ‚vielleicht noch bestimmbar‘ gelten, — all diese Urteile sind Themen der Einzelforschung, der Paläontologie des Geistes. Den Ästhetiker des Alluviums aber beschäftigt die Erkenntnis, daß die drei Stammdomänen der Sprache — jede für sich — auf zweierlei Art ihre Verständigungsmittel hervorgebracht haben und immer weiter hervorbringen: elementar und ableitend, also: pathognomisch und charakterisierend. Und jede dieser beiden Herkünfte hat ihre verschiedenen Stufen der Anerkennung und Beglaubigung, je nachdem wie zwangsläufig die Neubildungen sich vortun und wie sie Übereinkünfte gewärtigen. Den Reichtum und die Armut der drei Sprachdomänen sollte man zuerst nicht quantitativ — nicht nach der Zahl ihrer Sonderzeichen in Gebärdung, Wortung und Tonung — bewerten, sondern qualitativ, nach den Kriterien des Bedürfnisses; also nach unserem Verhältnis zum nötigen Gebrauch neuer und alter Mittel, in Ansehung alter und neuer Zwecke, je nach der empfundenen Mangelhaftigkeit und je nach den Wünschen einer Verbesserung.

Aus dieser Erkenntnis heraus ergeben sich auch für den Musikästhetiker neue Einsichten. Die verkappten Rechtsfragen in den Grenzstreitigkeiten von Domäne zu Domäne erweisen sich als überflüssig, so oft Eigenbesitz und Lehnbesitz innerhalb der gegebenen Tonwirklichkeit als unleugbar vorhandene Güter festgelegt und von der vox populi beglaubigt sind.

Eine große Reihe von Zwistigkeiten innerhalb der allgemeinen Musikästhetik rührt daher, daß wir in unseren Arbeitshypothesen der Verbildlichung unversehens Homologie und Analogie verwechseln; daß wir bald struktive, baubedachte Ähnelungen, bald wieder funktive, dienstbedachte Entsprechungen als Gleichwertigkeiten im Sinn haben und vermengen. Dort behaupten wir eine räumliche, mithin dreidimensionale Vorstellbarkeit auch für die Tongebilde, hier spüren wir eine eigens musikalische Dingwelt. — Dem Kinde verargt man es nicht, wenn es den Flügel des Vogels und den Flügel des Schmetterlings auch körperbaulich für Gleichwertigkeiten hält, weil die gleiche Dienstlichkeit vorliegt; ebensowenig verargt man es dem Kind, wenn es nicht einsieht, daß die Flügel des Vogels und die Vorderbeine der Katze, obschon dienstlich grundverschieden, so doch körperbaulich gleichwertig, homolog, sind. In Erinnerung an unsere eigene Kindheit verstehen wir die mangelnde Einsicht wie auch die Fehlschlüsse des Kindes; wir ‚verstehen‘ sie, ohne sie zu ‚billigen‘. Und so wollen wir uns auch zu mancher Urteilstäuschung der modernen Musikästhetik verhalten, zu manchem Fehlschluß, den sie aus ihrer offiziell überwundenen Kindheit noch mit sich schleppt.

Unsere musikästhetischen Urteilstäuschungen durch Verwechslungen von Homologie und Analogie sind unsere eigene, nicht naturgemußte Verschuldung. Den Fehler einzugestehen darf dem Ästhetiker umso leichter fallen, als er auf eine andere, eine gemußte, naturdiktirte Schuld hinweisen kann. Da wir nämlich als Menschen drei-

dimensionale Wesen sind, so ist auch unsere Vorstellungswelt nur dreidimensional. Danach sind, beispielsweise, unsere beiden Hände symmetrisch, aber nicht kongruent. Nun fällt in der Tonwirklichkeit der Unterschied von Symmetrie und Kongruenz fort. Um das einzusehen, ist man noch nicht genötigt, den Todesprung in die vierte Dimension zu versuchen. Schon der Gang zur Sprungstelle ist verdächtig; keinerlei Rückspuren weist er auf, — *vestigia terrent*. Daß bei der Reprise, in der chromatischen Sequenz und in den andern musikalischen Gleichheiten der Unterschied zwischen Symmetrie und Kongruenz aufgehoben ist, kann durch keinerlei Homologie erklärt werden; auch nicht, wenn man glaubt, für die Musikästhetik alle Raumvorstellung ausmerzen zu können und ausgemerzt zu haben, indem man sich — gut delphisch — dem Zeitbegriff auf den Rücken setzt.

Trotz allem: solange man sich für sein ästhetisches Urteil auf wortsprachliche Begriffe angewiesen sieht, muß die Ästhetik der musikalischen Symmetrie — für eine anschauliche Darlegung, für ihre bildlich heterologe Redeweise — mit räumlichen Homologien beginnen. Brauchbar, anfänglich brauchbar, erscheinen hier die Erklärungen, wenn sie dartun, wie unsere erstlichen Vorstellungen von tonbildlicher Symmetrie zustande kommen. Das eine Mal läßt man die Wechselwirklinge der Symmetrie von einer Mitte her nach den entgegengesetzten Richtungen ausgegangen sein; ein anderes Mal läßt man die Wirklinge von entgegengesetzten Seiten her sich in der Mitte getroffen haben. Ob so oder so, in beiden Fällen wird — bezeichnender Weise — die Mitte als etwas Festes, als eine räumlich ruhende Mitte vorgestellt; und dies ist die erste Urteilstäuschung im Bereich der zeitlich bewegten musikalischen Symmetrie. — Es folgen weitere Fehlschlüsse, wenn wir bei der üblichen Bestimmung verbleiben: auch die musikalische Symmetrie sei als ein Ausdruck des Gleichgewichts zu erachten, als ein erster, unmittelbar verständlicher Ausdruck des struktiven Gleichgewichts. Der Spiegellkanon, die Umkehrung des Themas, alle Rechnen *al inverso*, gleichwie die Reprise mit ihren vielen Derivaten und Verwandtschaften bis zur chromatischen Sequenz — all diese Erscheinungsformen tonwirklicher Symmetrie versagen der dreidimensional unterrichteten und inkapablen Musikästhetik ihre eigens musikalische Deutbarkeit. Eine endgiltige Befreiung aus unserer dreidimensionalen Vorstellungseuge wird es natürlich nie geben, es sei denn im Nirwana der Spekulation. Gleichwohl braucht der vernünftige Verzicht aufs ästhetische Drüben den verständigen Verzicht aufs geometrische Hüben nicht auszuschließen. Zwischen beiden Absagen liegt der Zuspruch und die Anerkennung einer wortbegrifflich unfaßbaren Tonwirklichkeit. Dieses Gebiet pocht auf seine eigene Sprache und weigert sich, die Sprache des Eroberers anzunehmen. Wer soll da den Dolmetsch abgeben? Tut dies die Homologie, so kommt es, wie wir sahen, zu argen Entstellungen. Eher verspricht die Analogie annehmbare Dolmetschleistungen. Soweit man durch sie die Probleme der Tonsprache — etwa die musikalische Symmetrie — ästhetisch aufschließen, erkennen und bewerten will, wird man nicht auf Raumvorstellungen gewiesen, sondern auf eigens musikalische Dienstbarkeiten des Gedächtnisses, auf eigens musik-anamnetische Wahrnahmen. Die Tonwirklichkeit ist und bleibt *idiolog*. Die ureigensten Zeichen ihrer Sprache, die Töne, sind durch die Zeichen der beiden anderen Sprachen — durch Worte und Gebärden — nicht wesensgetreu wiederzugeben. Auch die hellsten Worte, durch die der redebegabteste Dichter die vieldeutigen Töne einer Friedensmusik und die eindeutigen

Gebärden des Luftmörders übersezt zu haben vermeint, sind dunkel und für den wissenschaftlichen Wortschatz ungenügend, gar unbrauchbar. Wer aber als Ästhetiker der musikalischen Affinitäten die räumliche Homologie nicht verlassen will, mag es vorziehen, eine vierte Dimension anzunehmen, um dort all jenen Bestand der Tongebilde unterzubringen, der nicht unseren Dimensionen entspricht, unseren auf die Dreizahl beschränkten Dimensionen. Als Gegner dieser mißbelligen Zuflucht werden wir dem Flüchtling gewiß nicht jene abgetane vierte Dimension entgegenhalten, mit der die Hellsäher und Spiritisten hantieren, sondern wir werden, kampfgerichteter Weise, zugunsten des Flüchtlings betonen müssen, daß es wiederholt Männer der exakten Wissenschaft waren, die ihren mathematischen Forschungen den Satz zugrunde legten: man dürfe aus der menschlichen Unfähigkeit zum Erfassen einer vierten Dimension nicht auf deren Unmöglichkeit schließen.

Alles in allem: erst die Ästhetik des Schaffens, dann die der geschaffenen Werke. Unsere eigens musikalischen Erfahrungsinhalte liegen zwischen Empfindung und Gefühl, zwischen der akustischen Reizlösung und dem Gewahrwerden unseres Gesamtzustandes. Meßbar sind die Elementarextreme Ursächlichkeit und Auswirkung, die angewandten Mittel des Scheins und das Ergebnis als Wirklichkeit; doch nicht meßbar ist der Umfang als solcher, die ästhetische Täuschung der aufnehmenden, mittätigen und vollendenden Phantasie. Nicht meßbar, apodiktisch ungreifbar ist sie, weil sich ihre kleinsten Einheiten unanfaßbar gegeneinander und füreinander bewegen, in allen affektorischen und problematischen Dimensionen des Seelenlebens. Verbindliches aussagen läßt sich also nur über Vorauszugang und Folge, über bedingendes Sein und bedingt Gewordenes, nichts aber über das Werden selbst. Gleichwohl lassen sich kennzeichnende Begleiterscheinungen angeben. Die biopsychische Grundformel lautet bekanntlich: während das Ohr Musik hört, ist der übrige Körper nicht tot, — weder beim halluzinatorischen Hören während des ersten, unkontrollierbaren Schaffens, noch beim effektiven Hören der allkontrollierbaren Klänge des fertigen Werkes. Seit Beethoven und namentlich seit den Romantikern hat sich der Laie daran gewöhnen können, die Leidenschaftlichkeiten des schaffenden Musikers — seine typische Unruhe und Zerstreutheit, seine periodische Vernachlässigung allen Umgangs samt den Tagesgeschäften und ähnliche Fahrlässigkeiten — nicht als parasitär krankhafte Erscheinungen zu betrachten, geschweige denn als abschreckende und doch nahe Boten des Wahnsinns.

Um Förderliches leisten zu können, muß jeder Musikästhetiker zuerst Lichtbilder seiner eigenen Musikalität herstellen. Getreue Wiedergaben seiner akustischen, biopsychischen und musikgeistigen Veranlagung, Zustandigkeit und Schulung. Sinnesorganik; Naturell und Vitalisinn; Neigung zu Tauschverträgnis oder Barkauf. Wie bald berichtet er, er selbst, seine illusiven Vorstellungen? erlebt er Halluzinationen, und wie findet er sich mit ihnen ab? Und, im Bild der Bedürfnisse: wieweit empfindet er seinen somatischen Mangelstand? wie bedrängen ihn Wünsche nach Verbesserung seiner Genußfertigkeiten? und in Ansehung welcher Zwecke trachtet er nach einer Vervollkommnung seiner wissenschaftlichen Arbeitskraft? Wie tief reicht sein Einblick in die Affekte? in das eigene musikalische Affektleben? Hat er an sich selbst, beispielsweise, vom Schmerz erfahren, daß es zwischen dem Körperschmerz und dem Seelenschmerz noch einen eigens musikgewirkten Schmerz gibt? Wie verhält sich hier

der Ästhetiker zur Feststellung, daß an einer bestimmten Stelle eines symphonischen, rein instrumentalen Adagios regelmäßig geweint wird, von nicht Wenigen; und daß die Tränen, vom Physiologen untersucht, die Ernüchterung ergeben, daß auch sie — gleich den Tränen des Körperschmerzes und des Seelenschmerzes — einen Bestand von 0,8 Prozent Kochsalz enthalten! Für Systematik begabt, wird der Ästhetiker ohne weiteres zugestehen, daß wir mit einer Unterteilung in Körperschmerz und Seelenschmerz nicht auskommen; er wird sich nicht widerwillig daran erinnern lassen, daß jede vollstündliche Systematik große, wenn auch oft unauffällige Mängel hat, daß wir aber dennoch bei ihr bleiben, wenn sie handlich, ganz auf die landläufige Praxis des Alltags gestellt ist. Unbeschadet verharren wir, beispielsweise, bei der Einteilung der Lebewesen in Pflanzen und Tiere. Als diese Decknamen gegeben wurden, wußte man noch nichts von den Protozoen; deswegen aber kann niemand leugnen, daß die Protozoen ihren Eigenschaften nach weder Pflanzen noch Tiere sind, obschon sie mit diesen zu dritt und zu zweit auch gemeinsame Merkmale aufweisen. — Und wie bei der Ästhetik des musikalisch ausdrückbaren und empfindbaren Schmerzes, so auch bei allen Affekten in ästhetischer Behandlung: zunächst die Diskrepanz zwischen Lustvermögen und Lustbezug. Erst das alte *gnōthi seauton*, eine Klarlegung des subjektiven Lustvermögens, dann die Beiträge zur Erkenntnis des objektiven Lustbezuges.

Alle diese Fragen bedeuten Gewichte, die uns je länger je fester an die Erde gebunden halten, an die Erde mit ihrer Tonempirie. Erst wenn jene Vorfragen der Begabtheit stichhaltig beantwortet sind, kann an eine Ablösung der Gewichte und an eine Höhenfahrt gedacht werden. Erweist sich dabei der Geist des Ästhetikers dem des Künstlers überlegen, so kann der Ästhetiker seine Vorzüge fruchtbar machen, ohne zu bramarbasieren. Im Fall der Unterlegenheit aber soll er gönnen, ohne den Gönner zu spielen. Denn wie einen Pfandschein seiner Person setzt der berufene und ausgewählte Musikästhetiker über sein nunmehr begonnenes Werk den Leitspruch Pindars, — jene Worte, die der große Dichter sich selbst wie jedem künstlerischen Turmwärter widmete, immer nach der Wahrheit ausspähend, immer eingedenk unserer Erdenhaftigkeit, ohne darum — jenseits von aller Selbstgefälligkeit — die Schönheiten eines Höhenfluges zu verkennen:

Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt, werde der du bist!

Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte

Von

Benedikt Szabolcsi, Budapest

II.

Der geistliche Volksgefang (Kirchenlied).

Weit übersichtlicher als das Problem des epischen Gesanges ist das Schicksal des alten ungarischen Kirchenliedes. Seine Lage war verhältnismäßig günstiger; denn nach der endgültigen Gestaltung und Abgrenzung der Machtgebiete kämpfender Religionen und Parteien konnte es nicht mehr von beiden Seiten verfolgt und getilgt werden, wie z. B. das weltliche Lied, — es konnte sich verhältnismäßig frei und reich entfalten, um später auch die Kunstmusik, namentlich die kirchenmusikalischen Versuche Johann Rájonis (1629—87) und des Fürsten Paul Eszterházy (1635—1713) zu beeinflussen. Zu einer regelmäßigen Praxis der Choralbearbeitung, wie sie die Musikgeschichte Deutschlands kennt, kam es aber nicht. Der Gesang galt auch weiterhin als herrschendes Bedürfnis, als primäre Offenbarung des Volksgeistes, des Gemeindelebens, ohne jedoch zu großen, dauerhaften, mehrstimmigen Formen zu gelangen. Aus der Entstehungszeit selbst ist fast gar nichts erhalten. Die Reformation hatte zweifellos eine neue ungarische Kirchenliedliteratur ins Leben gerufen und bereits 1560 wird die Einführung neuer Gesänge durch die Synode zur Tyrnau eingeschränkt. Als nach der Notierungszeit ältestes Dokument dieser Art kann die saphische Melodie eines in der Breslauer Stadtbibliothek aufbewahrten handschriftlichen Gesangbuchs¹ (wahrscheinlich vom Ende des 16. Jahrhunderts) angesehen werden. Auffallend ist es, daß die protestantische Gesangbuchliteratur noch lange Zeit hindurch die Form des Graduals festhält und bevorzugt (1536, Ms. 1541—63, 1574, 1636 usw.), und daß die ersten bedeutenden Spuren des neuen ungarischen Kirchenliedes erst seit 1651, und zwar in katholischen Gesangbüchern erscheinen. Seitdem folgt eine fast lückenlose Kette der Dokumente; Cantus Catholici 1651 (später mit dem Namen des Erzbischofs Georg Szelepcsényi bezeichnet: Editio Szelepcsényiana: 1675, 1703, 1738, 1792), Cantus Catholici vom Erzbischof Franz Leonhard Szegedi herausgegeben 1674, Stefan Illyés' „Psalmengesänge und Sterbelieder“ 1693 (1721, 1749, 1781, 1793, 1809, 1847, 1860, 1897), Georg Náray's „Lyra Coelestis 1695, zwei handschriftliche Cantionalen aus der Zeit 1675—1720 (beide in der Universitätsbibliothek Budapest). Von protestantischer Seite erschien 1607 zu Herborn der ungarische Psalter Anton Molnár's von Szencz mit den französischen Melodien (seitdem in unzähligen Neuauflagen verbreitet). Eine grundlegende Sammlung ungarischer protestantischer Kirchenlieder erscheint erst 1751 und 61 (Gesangb. Kolozsvár; 1774 als Psalteranhang zu der vierstimmigen Psalmenausgabe Georg Maróthys zu Debreczin), daselbe erweitert 1778 Debreczin usw. (Diese Ausgaben können als Zusammenfassung

¹ Vgl. E. Bohn, Die Mus. Handschriften des 16.—17. Jahrh. in der Stadtbibliothek zu Breslau, 1890, S. 193 (Ms. Nr. 353).

und Schriftlegung einer lange Zeit hindurch lebendigen mündlichen Tradition angesehen werden; denn — von wenigen zerstreuten und fragmentarischen Resten abgesehen — sind Aufzeichnungen ungarisch-protestantischer Kirchenliedmelodien vor dieser Zeit garnicht bekannt.) Wahrscheinlich zu gleicher Zeit erscheint die erste mit Noten versehene Ausgabe der Ujfalvischen „Begräbnisgesänge“ (der textliche Teil seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, mit Noten zuerst um 1760 [eine siebenbürgische Ausgabe, der wohl um 1770 die neuere zu Debreczin folgte; nur fragmentarische Exemplare bekannt], erneuert seit 1819) und die Sterbelieder des Stefan Losonczy 1778 (1779, 1787 usw.). Die reformierte Kirche übernahm 1607 (mit dem vorhererwähnten Gesangbuch Albert Molnárs) die „neuen“ französischen Psalmmelodien. Die ungarischen Psalmenlieder scheinen — parallel mit den französischen Melodien — ungefähr zweihundert Jahre lang sich erhalten zu haben, dann aber (die neue Ordnung des reformierten Gesangbuches wurde 1806, in Siebenbürgen 1777 und 1834 eingeführt) sind sie mit Ausnahme weniger Melodien, die als „Lobgesänge“ weiter lebten, aus der Praxis und aus dem allgemeinen Bewußtsein verschwunden. Während die reformierten Gesangbücher 1751—1806 die letzte Zusammenfassung des protestantischen Kirchenliedes boten, die Praxis aber, wie es scheint, immer mehr den französischen Melodien den Vorzug gab, stehen Michael Bozóky's „Katholisches Gesangbuch“ (1797) und „Sterbelieder“ (um 1800 — von letzterem kenne ich bisher nur ein einziges fragmentarisches Exemplar in Privatbesitz [ohne Titelblatt]) unter süddeutschem Einfluß. Bozóky liebt das Stilisieren, wie manche deutsche Gesangbücher des 18. Jahrhunderts; auch die Neu-Rhythmisierung alter Kirchenlieder erfolgt bei ihm unter dem Einfluß fremder Typen (wie Zahn I, 1430—32). Das alte ungarische Material wird in die Reihe neuer deutscher Melodien, die hier samt ihren Verzierungen und Tonverbindungen erscheinen, eingefügt.

Das Material dieser Gesangbücher und damit der Melodienschatz der in Ungarn einheimisch gewordenen Kirchenlieder, kann in fünf Gruppen eingeteilt werden:

1. Lateinische (gregorianische und neu-lateinische) Gesänge,
2. Deutsche Kirchenlieder¹,

¹ Es folge hier eine noch lange nicht vollständige Liste der von Deutschland her übernommenen Melodien:

Ach Gott, erhöhr' mein Seufzen und Wehklagen,
 All' Menschen herkommen auß Erden (Eheu quid homines sumus),
 Beym Creuß mit Lieb und Leyd verwund
 Befiehl Du Deine Wege,
 Brunnquell aller Güter,
 Christ ist erstanden,
 Den Vater dort oben,
 Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen,
 Ein' feste Burg
 Erbarm dich mein, o Herre Gott,
 Es muß nur seyn (Parendum est),
 Gott des Himmels und der Erden,
 Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl,
 In dich hab ich gehoffet, Herr
 Jesu meine Freude,
 Jesu, meines Herzens Freud'
 Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn,

3. Französische Psalmen,
4. Böhmischnährische Gesänge (Melodien der Böhmischen Brüder, — im einzelnen noch nicht untersucht),
5. Ungarische Kirchenlieder.

Es steht außer Zweifel, daß das in engerem Sinne genommene ungarische Kirchenlied vorwiegend als Volksgefäng zu betrachten ist. Auch diese Schicht war fremden Einflüssen ausgesetzt, sie hat deutsche und lateinische Züge aufgenommen, auch ein beträchtlicher Teil der Kunstmusik des 16. Jahrhunderts (epischer Gesäng) ist in ihr aufgegangen; ihre eigentliche Wurzel ist aber im Gesänge des Volkes zu suchen. Trotzdem wurde noch in den letzten Jahrzehnten von einigen Forschern die gänzlich unhaltbare Hypothese aufgestellt, der alte ungarische Volksgefäng (und zwar nicht nur der geistliche) wäre aus kirchenmusikalischen Elementen abzuleiten (!). Wenn irgendwo, so wird es jedenfalls hier am Orte sein, eine genetische Melodieforschung, eine methodische Genealogie der Melodien einzuführen; denn im Volksgefäng ist noch heute eine ganze Reihe von Melodien erhalten, die mit mehr oder minder wesentlichen Abweichungen die Typen dieser Gruppe darstellen. Oft ist die Struktur der Melodie eine andere geworden (Verkürzung oder Verlängerung), oft ist die Grundstruktur nur noch an vereinzelt Wendungen zu erkennen; die Vertreter eines Melodietypus, die Mitglieder einer „Melodienfamilie“ können oft nur nach Vergleichung der gesamten gedruckten und handschriftlichen Kirchenliedliteratur mit dem gesammelt Volksliedmaterial nebeneinander gestellt und rekonstruiert werden. Es mögen hier einige Beispiele folgen, die das Kirchenlied während seiner Blütezeit in seinen charakteristischen Haupttypen vertreten. Die überwiegend syllabischen Gesänge erscheinen in der Notation zum größten Teile streng rhythmisiert: eine Ausnahme bilden nur die protestantischen Gesängbücher nach 1751, wie auch die Sterbelieder und Begräbnisgesänge nach 1760, die einen freieren Rhythmus des Gemeindegesanges festzuhalten scheinen (allgemeine Andeutung der rhythmischen Struktur):

Laßt uns das Kindlein wiegen,
 Mein Herz will ich dir schenken (Cor tibi Jesu offero),
 Nun ruhen alle Wälder (O Welt ich muß dich lassen),
 Nun wohlta, spricht unser Heiland,
 O gesegnetes Regieren,
 O Gottes schwere Hand,
 O Jesulein süß,
 O Traurigkeit,
 Vater unser im Himmelreich,
 Vitam quae faciunt,
 Vom Himmel hoch,
 Wenn mein Stündlein vorhanden ist,
 Wer nur den lieben Gott läßt walten,
 Wie schön leucht' uns der Morgenstern.

In dieser Liste sind nicht mitgerechnet jene Kirchenlieder, die von den evangelischen Gemeinden Ungarns übernommen wurden und in den Tonangaben ihrer Gesängbücher (Michael Neß: 1696 usw.) die entsprechenden deutschen Textanfänge anführen. — (Eine, seltenerweise an die sonst nicht übernommene Choralmelodie „Erschienen ist der herrlich' Tag“ anklingende ungarische Volksweise findet Kodály 1907 in der Gemeinde Nyitra-Egerszeg.)

Aus „Cantus Catholici“ 1651.



Melodie auch im Cod. Kájoni (Virginaltranskription); Psalteranhang 1774.
Debrecziner Gesangbuch 1778. Gsgb. Kolozsvár vor 1777.

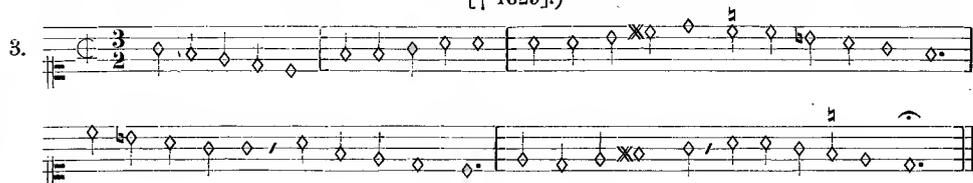
*

Aus Fr. Leonh. Szegedi's „Cantus Catholici“ 1674.



*

Aus den „Psalmsgesängen“ des St. Jhu'es 1693. (19. Psalm, Text vom Fürsten Gabriel Bethlen
[† 1629].)



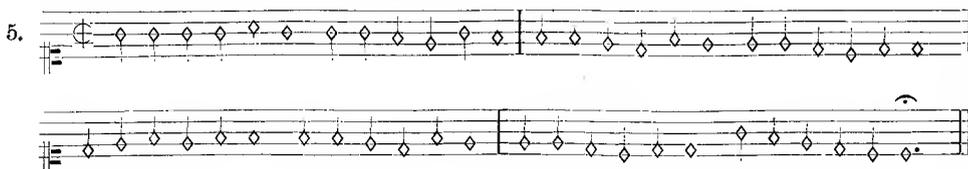
Die Melodie ist — fragmentarisch und fehlerhaft — auch in das bereits erwähnte Bornemissza-Exemplar des National-Museums handschriftlich eingetragen. — Ihr Rhythmus ist einer großen, ausgedehnten Gruppe von Kirchenmelodien gemeinsam; er ist vermutlich fremden, vielleicht slavischen Ursprungs; bereits bei Linódi und in der Hoffgreff-Sammlung nachweisbar. Innerhalb dieser rhythmischen Verwandtschaft unterscheiden sich vier bis fünf Melodietypen; ihre Spur ist von den Cantus Catholici bis zu den Gesangbüchern des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in den weltlichen Liederansammlungen und auch in den neuen folkloristischen Publikationen (Bartók, Das ungarische Volkslied, 1925, Nr. 208—209) zu verfolgen. Die erwähnte Melodie der Hoffgreff-Sammlung ist zweifellos die älteste in dieser Reihe:

„Historia vom Propheten Elias und König Achab“ von Stefan Esúkei 1542.



*

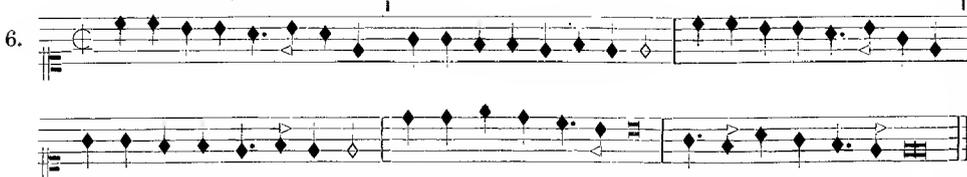
Aus den „Sterbeliedern“ des St. Myes 1693.

5. 

Totenbeweinung. Die Melodie gehört zum Typus der Argirus-Weise (s. darüber den 1. Abschnitt). Auch bei Bozóky um 1800.

*

Aus Georg Náray's „Lyra Coelestis“ 1695.

6. 

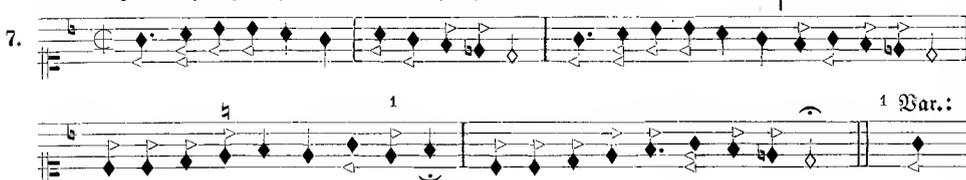
Marienklage. Die Mel. kommt im Gesangbuche zweimal vor, zum zweitenmal mit folgendem Schluß:



In einer nachträglichen Anmerkung (Errata majora in Notis Musicalibus) wird auch die erstere Form nach der letzteren berichtigt. Vgl. Zahn II, 3740.

*

Gesang vom heiligen Petrus aus Náray's „Lyra Coelestis“.

7. 

Auch diese Melodie kommt zweimal im genannten Gesangbuch vor. Sie gehört einem beliebten volkstümlichen Typus an und ist noch heute als Prozessionslied verbreitet. Eine Variante steht im Ms. Fol. Hung. 1440 der Bibliothek des National-Museums zu Budapest (Ende 18. bis Anfang 19. Jahrhunderts); eine andere wird von Kodály in der Volksliedersammlung der Gegend von Nagyszalonta mitgeteilt. Ein vom Volke gesungener Prozessionsgesang, den ich kürzlich notieren konnte (Gemeinde Görbő-Pincehely, Komitat Tolna) zeigt einige Abweichungen der Variante in Fol. Hung. 1440, noch mehr einer kolorierten Fassung im Cod. Kájoni gegenüber:

8. 

*

Aus dem Debrecziner Gesangbuch 1778. („Lobgesang“ aus dem 137. Psalm; etwas abweichend bereits im Gsgb. Kolozsvár.)

9.

*

Aus den „Sterbeliedern“ des Stefan Losonczy 1778.

¹ Im Orig.
Druckfehler:

10.

(Grundschema:)

In der Überschrift des Gesanges wird die Melodie näher bezeichnet: „Nota: Mint gyors szarvast ha vadász sért“ (Wie schneller Hirsch, vom Jägermann verwundet). Diese Zeile weist auf ein geistliches Gedicht der letzten siebenbürgischen Fürstin Katharina Bethlen (gest. 1725) hin: „Bujdosasnak Emlékezet Köve“ (Denkstein des heimatlosen Irrens, älteste bekannte Ausg. 1726). In Tonangaben volkstümlicher Kleindrucke 1762 und 1792 zitiert. Fehlt in der Ausgabe von 1813. — Der hier unterlegte Text ist von A. Défi (um 1550).

*

Aus dem „Katholischen Gesangbuch“ des Michael Bozóky 1797.

11.

Eine der wenigen Melodien, die in Bozóky's Gesangbuch ihre alte, vermutlich ursprüngliche Form, eben durch ihre Analogie zu deutschen Typen, beibehalten konnten.

Beiträge zur Lebensgeschichte Johann Philipp Kriegers und seines Schülers Nikolaus Deinl

Von

Rudolf Wagner, Fürth

Der 200. Todestag Johann Philipp Kriegers ist an mehreren Orten Anlaß gewesen sich mit den Werken des Meisters etwas zu beschäftigen. An die vorbereitenden Studien zu einer Gedenkfeier in seiner Geburtsstadt kristallisierten sich die folgenden Bemerkungen an. Sie wollen die grundlegenden Forschungsergebnisse A. Werners und M. Seifferts in Einzelheiten ergänzen und besonders der heimischen Musikkforschung dienen.

I.

Die Familie Krieger blüht noch heute in Nürnberg in einem von Johann Philipps Bruder Sebastian ausgehenden Zweige. Nach einem im Besitz der Familie befindlichen Stammbaum¹ ist der erste bekannte Krieger, der Urgroßvater des Komponisten, aus Creußen bei Bayreuth zugewandert. Er war Leppichmacher und scheint auf dem nicht ungewöhnlichen Weg über die Witwe eines ansässigen Meisters Zugang zum städtischen Handwerk gefunden zu haben. Dem Gewerbe und seinen verwandten Zweigen ist die Familie bis heute treu geblieben.

Kriegers Stammbaum sieht so aus:

Johann Krieger
Leppichmacher aus
Creußen

Elisabeth Kranzger (Krenzger?
Kreuzer?)
Wittib des Deckwebers
Georg Kranzger

22. Jan. 1588

Johann Philipp
(Taufman. Lox. 1621
nur Philipp)
Deckweber

Margarete,
geb. Dellinger

29. Juli 1617²

Hanns
29. Nov. 1621
Leppichmacher u. Garnfärber

Rosina,
Hanns Philipp Baumeister
Nestlers (u. Lederhändlers) L.

24. April 1648

Hanns Philipp	Sebastian	Hanns	Susanna	Friedrich	Anna Rosina
27. Febr. 1649	28. Mai 50	1. Jan. 52	21. Juni 53	11. Febr. 55	28. Juli 56
Eva Rosina	Anna Maria	Christof	Albrecht	Anna Christina	Barbara
4. Aug. 58	28. Nov. 59	25. Aug. 61	31. März 63	13. Okt. 64	30. Mai 67

¹ Zu danken habe ich dem Senior der Familie Krieger, Herrn Jakob Krieger, für die Erlaubnis, die Familienurkunden zu benutzen, dann den Pfarrämtern von Sr. Sebald und Lorenz für die Mdglichkeit, die Kirchenbücher mit Muße einzusehen. Den Vorständen des Stadtarchivs (StA) und der Stadtbibliothek (StB) bin ich für weitgehendste Unterstützung besonders verpflichtet.

² Einen Beleg habe ich nicht.

Johann Philipp war das erste Kind seiner Eltern und ist am 27. Febr. 1649 getauft, den Namen seiner beiden Großväter vererbend (DD 53, 54, S. VI). Wenn der Vater in der Eheproklamation Johannis (DB XVIII, S. X) „Altmann“ heißt, ein Titel, der sonst in Nürnberg nicht gebräuchlich ist, so soll es wohl besagen, daß er „geschwornen Meister“ der Teppichmacher war; die Garnfärber bildeten kein Handwerk.

Hinsichtlich des Geburtstages muß ein kleiner Irrtum Seifferts berichtigt werden. Verursacht ist er durch die besondere Anlage der St. Lorenzer Kirchenbücher. Da steht am linken Rand stets das Datum des die Amtswoche beginnenden Sonntags in der kirchlichen Bezeichnung, darunter das Monogramm des jeweils amtierenden Geistlichen und die Nummer der Laufe innerhalb der Woche, ferner das Wochentagszeichen. Am rechten Rand liest man das Laufdatum. Seiffert hat nun in Unkenntnis dieser Sachlage und angewiesen auf die pfarramtliche Mitteilung das Sonntagsdatum als Tag der Anmeldung bzw. der Geburt gefaßt und den 25. Febr. (den damaligen Sonntag Oculi) für den Geburtstag Johann Philipps erklärt. Den Gegenbeweis liefert das Laufmanual 1649, in dem die Einträge nach den Geistlichen getrennt stehen. Von der Überschrift: Dominica Oculi: 25. Februarii, durch zwei andere Einträge getrennt, lesen wir dort:

Johannes Jacobus Rüd.

3. Johannes Krieger, Garnfärber vnd Teppichmacher.
Rosina.

Johann Philipp Voydt: Patr.

27.

Ähnlich ist es bei Johann, dem späteren Zittauer Musikdirektor. Der 28. Dez. 1651 ist der Sonntag nach Weihnachten. Getauft ist Johann am 1. Jan. 1652, einem Donnerstag. Auch hier behebt das Laufmanuale 1652 jeden Zweifel.

So wird es bei den schon früher angegebenen Daten bleiben müssen und höchstens ein Tag vor der Laufe als Geburtstag gelten dürfen. Bei Johann Philipp käme also der 26. Febr., übrigens in Übereinstimmung mit Mattheson, in Betracht. Johann hat selbst den 1. Jan. festgehalten. Die große Spanne zwischen den von Seiffert angefügten Daten der Geburt und Laufe ist an sich für die Zeit auffallend.

Im Besitz der Nürnberger Familie ist eine wertvolle Urkunde, auf die schon gelegentlich der Gedenkfeier hingewiesen wurde. Es ist der von Leopold I.¹ verliehene Adelsbrief, ein hübsches, in Seidensamt gebundenes und mit dem handgemalten Wappen geschmücktes Pergamentbuch, an dem die kaiserliche bulla hängt. Aus den üblichen kuralen Wendungen erfahren wir leider recht wenig über die Gründe der Rängerhöhung. Aus der Umgebung des Kaisers sei die Bitte geäußert worden, aber dieser selbst habe sich bewogen gefühlt:

„attentis et consideratis variis complacentiis bene merendique studii Nobis dilecti, JOANNIS PHILIPPI KRIEGER, Quibus idem sese nobis gratum & acceptum semper reddere consentit, considerantes etiam propensum illius animum et singularem quendam erga Inclytum Regnum nostrum

¹ Leopold I. hat mehrere deutsche Musiker so ausgezeichnet, wie Schmelzer, Biber. Es ist, ich weiß nicht mehr von wem, darauf hingewiesen worden, daß dies ein Zeichen des beginnenden deutschen Nationalbewußtseins sei.

Hungariae . . . affectum, quo Ipsum . . . fideliter et constanter seruire cupere atque velle iam dudum plane perspeximus.“

Mit Johann Philipp werden seine sämtlichen Geschwister geadelt und namentlich aufgeführt, erst die Brüder, dann die Schwestern nach ihrem Alter. Es fehlt nur der Christof, der wohl schon tot war.

Zum Wappenzeichen, einem behelmten, eine gesenkte Lanze haltenden Krieger, lieferte der Name die Idee.

Wertvoll ist das Datum: die decima Mensis Octobris, Anno Domini Millesimo Sescentesimo Septuagesimo Quinto (10. Okt. 1675). Denn damit kommt in die unsicher zu datierenden Wanderjahre wenigstens aus ihrer Schlußperiode ein fester Punkt. Die von Seiffert aus diplomatischen und stilistischen Gründen erschlossene Beziehung der Klavierpassacaglia zu Wien wird so noch wahrscheinlicher. Unsicher bleibt nach wie vor, ob Krieger direkt von Italien her Wien aufgesucht hat (Mattheson) oder gleich seinen Bayreuther Dienst aufnahm, dann aber, unbefriedigt in seinem Schaffensdrang, Entlassung erbat und auf einer zweiten Kunstreise erst Wien berührte (Doppelmayr).

Zu den Orten, an denen Krieger nach Bayreuth Fuß zu fassen suchte, gehört Kassel. Vgl. DL 53, XIV. Eitner erwähnt, gestützt auf eine Notiz der Allg. mus. Ztg. 32 (1830) 348, deren Quellen nicht ersichtlich sind, einen N. N. Krieger als Kapellmeister in Hessen von 1677—78. Offenbar ist das Johann Philipp. Die Zeitangabe ist ungenau. Hoffentlich bringen einmal Archiofunde in Kassel darüber Licht.

Das Schicksal hielt Johann Philipp wohl zu seinem Glück von der Vaterstadt fern, aber naturgemäß blieben Beziehungen zu ihr bestehen. Seiffert hat sie zusammengestellt. Sie seien im folgenden ergänzt.

Eng mit dem Kapellmeister verbunden wirkte in der Weissenfeller Kapelle ein Landsmann, der Gambist Konrad Höfler. Seine Geburtszeit ist nur ungefähr nach einem Stich festzustellen. Vielleicht hat mir aber der Zufall das richtige Datum in die Hand gespielt. Im Lorenzer Laufbuch von 1647 steht unterm 4. Epiph., 31. Jan.: Hanns Höfler Farbnecht, Elena: Cunrad - Reckh, Bauer von Wendelstein. 30 Jan.¹ (auch Kaufman. 1647). Ob der Musiker gemeint ist, würde erst bei genauer Kenntnis des väterlichen Vornamens sicher; aber es ist zu beachten, daß von 1647 an gerechnet die 48 Lebensjahre des Stiches 1695 ergeben: das Erscheinungsjahr von Höflers Primitiae Chelicae, für die vielleicht der Stich bestimmt war².

Aus dem Handwerk des Vaters, dem gleichen Sprengel, sind leicht früheste Jugendbeziehungen abzuleiten. Möglich, daß der spätere Gambenkünstler gemeinsam mit Johann Philipp bei Gabriel Schütz, dem berühmten Nürnberger Gambisten, gelernt hatte.

Anderer Nürnberger Beziehungen entnehme ich einer Quelle, die bisher unbeachtet blieb. Die Stadtbibliothek Nürnberg hat in der Abteilung Amberger 4^o 624 ein Manuskript:

„Lebens-Läufe unterschiedlicher in Nürnbergischen Kirchen- und Schul-Diensten gestandener Männer, auch Candidatorum ministerii. [von anderer Hand:] colle-

¹ Ein hübsches Beispiel für die Unmöglichkeit, das erste Datum zum Geburtstag zu machen.

² Wie ich nachträglich in den mir hier nicht zugänglichen MfM 27/133 sehe, hat bereits Eitner 1647 angenommen, und war der Stich den Primitiae vorangeseht.

git Zach. Haendler Past. Artelshof post. Diac. Sen. et Disp. Laur. † 1766
b. 15. Jan. A. E. R. H.

Das erste Blatt trägt das Autograph: Zach. Händler, Norimb. CDCCCL. Der Band scheint eine Quelle für die gedruckten Sammlungen wie die Diptycha gewesen zu sein, nur daß diese Einzelnes, und zwar gerade häufig auf Musik Bezügliches weggelassen haben. Auch Will muß ihn für sein Gelehrtenlexikon benützt haben. Denn noch ist ein autographischer Zettel Wills an den Sohn Händlers eingeklebt, auf dem er anfragt, ob die Biographie Schwemmers und Sauers darin stünden. Die Angaben für diese als Musiker bekannten Männer stehen S. 804 und 416. Von Schwemmer erfahren wir nichts Neues. Sauer ist ein Jahr jünger als Johann Philipp; er war u. a. auch Schüler von Gabriel Schüg.

Auf S. 693 steht zu dem späteren Sebalder Diaconus Sebastian Munder (1675—1738):

„(Er) hatte zu Praeceptoribus [auf der Spitalschule] so wol in den Studiis humanioribus als auch in der Instrumental- u. Vocal-Music, H. Sirch¹, Reze², Dürr³, H. Rekt. Beer u. nach ihm H. Brendel. Wegen s. schönen Stimme wurde Er bey hiesigem Music-Chor unter H. Capellmeister, Heinrich Schwemmer, einige Jahre Stadttaktist, zu welcher Zeit Er auch an die hochfürstlich-Weißenfelsische Capelle, unter H. Capellmeister Joh. Phil. Krieger von Nürnberg, Vocation erhalten, mit dem gnädig fürstl. Versprechen, so wol mit einer ansehnlichen Besoldung, als nachgehends mit denen nöthigen Kosten zu s. Studiren, versehen zu werden; welches Er aber aus Liebe zu s. Vaterland, ausgeschlagen“. Vgl. Dipt. Seb. 150, Will, Gel. Lex. II, 691.

Krieger mag auf ihn durchs Elternhaus aufmerksam geworden sein, das sich mit Munders Vater, einem Barchent- und Leineweber, in der Zunft berührte.

Wie später der aus der Vorstadt Böhrd stammende Joh. Jac. Prager⁴ nach

¹ Joh. Sirch (Syrch), Musicus, Heirat 1682, Bürger 1683, (DLB VI/1, S. XIII), wird nach SpB (Verlaßbuch der Spitalpfleger SrM) 1684, 29. Febr., S. 212 zum V. an des † Mich. Irnsingers Stelle gewählt „wegen seiner . . . zur Vocal- und Instrumental-Music tragender guter Wissenschaft“. 1691, coll. III (SpB 29. Jan., S. 169), vertritt den eigentlichen Kantor Mich. Dürr und heißt in den SpM (Spitalrechnung, SrM) 1691 und 1692 Kantor, ab 1693 nur Schuldiener. Er bezieht dabei aber nur 4 fl. „für Assistenz beim Music-Chor“, 1698 kommen noch 6 fl. dazu. 1701 Konrektor (SpB, 13. Mai, S. 815), behält die 10 fl. Gest. 1705. Nachfolger: W. Chr. Döfner (SpB, 7. Sept., S. 171), der auf die 10 fl. zugunsten Joh. Matth. Müllers, eines früheren Kantors bei St. Jakob, verzichtet. Bei Sirch wohnt 1697 der Pachelbelschüler Sidel (Matth., Ehrenpf. 351, DLB II, S. XXIII).

² Paul Reze (Reze, Resi), ab 1651 als Koll. in den SpM, zuletzt ist er IV., stirbt 1691 (SpB 8. Mai). Dipt. III Lg 564: J. Ph. Gramer war bei Umb. 694, S. 190: den berühmten Musico) Resi, der ihn „wegen seiner schönen Discantstimme 4 Jahre lang gebraucht und zum Stadtdiscantisten machen wollte“.

³ Mich. Dürr jun. 1636—1718, Altdorfer Matr. 1649, Nr. 8830 und 1655, Nr. 9473, von 1658/59—1663 Kantor in Altdorf, wird nach einem von Schwemmer und Hainlein gehaltenen Examen am 14. Mai 1663 Koll. III und Kantor der Spitalschule (SpB, 10. Mai, S. 158; 12. Mai, S. 159). Anscheinend blieb sein Vater der nominelle Kantor, denn er nennt sich noch später so (W. II, 40 930, S. 125) und nach SpB 1676, 24. Juli, wird der Jüngere nochmals zum Kantor ernannt. Er wird der „Michel Dürr“ sein, der beim Friedensfest 1649 im 2. Chor 1. Cantus singt (SZMG VII, 1905/06, 112). 1689 Konrektor, Kantor wird sein Sohn Samuel bis 1691, vgl. Will. Gel. Lex. V, 263. 1701 Rektor. In seinem Gehalt sind 12 fl. pro directione Chori (SpB 1701, S. 815). 1694 ediert er: Musica domestica . . . oder Gottgeheiligte in 32 Catechismus . . . zweistimmigen Liedern bestehende Haus- und Herzens-Music in 40. Vgl. Will, Gel. Lex. I, 311, V, 263, f. u. S. 157/8.

⁴ Er wird übrigens mit dem Joh. Jac. Prager von 1715 (Werner, S. 97) identisch sein.

Weißenfels kam, ist unbekannt (Werner, Städt. u. Fürstl. Musikpflege in Weißenfels, S. 98). Möglich, daß Deint, der eine Zeitlang in Wöhrd Organist war und, wie wir noch hören werden, rege Beziehungen zu Krieger hatte, den Vermittler spielte.

Krieger hat bekanntlich seine „Lustige Feldmusic“ 1704 „aus vieljähriger guter Freundschaft“ dem „Kauffmännischen Collegium Musicum“ in Nürnberg gewidmet. Die Namen sind *DLB* VI/1, S. XVI aufgezählt. Vermutlich hängt es zusammen mit der Kranzgesellschaft der Markts-Vorsteher, Banchieri und Adjunkten, die nach J. J. Roth, Geschichte des Nürnb. Handels IV, 329 im Jahre 1671 gegründet ist. Von einigen Mitgliedern läßt sich Liebe zur Musik auch anderswoher nachweisen.

a) Joh. Gg. Schmidt ist ein Sohn des um die Musik in Hof hochverdienten Wolfg. Ant. Schmidt¹ und 1661 geboren. Er war Genannter des größeren Rates und Handelsmann (Roth II, 242). Die Trauerkantate für ihn schrieb 1732 Conrad Küffner², C(antor) (Text: *StB*, W. I, 2^o 1125/105). Sie enthält die Worte: „Höre nun die Music an / die hier dein Vergnügen war / dorten bey der Engel Schaar.“

b) Von dem Kaufmann Johann Rißling jun. (1673—1722) berichtet der Lebenslauf (*StB*, W. II, 2^o 894), er sei „besonders auf verschiedenen musicalischen Instrumenten unterrichtet worden“ und habe auch später noch zwischen seinen Berufsreisen sich „in Musicis, bey denen berühmtesten Docenten . . . exercirt und zimliche Profectus darinnen gemacht“.

c) Gg. Friedrich Nürnberger, Münzmeister, dem unter andern auch Johann Krieger 1699 seine Klavierübung widmet, gehört einer musikliebenden Familie an. Gg. Nürnberger der ältere (*StB*, W. II, 4^o 975, 1598—1657) war an der Spitalschule „der Music und Instrumentschlagen eyferigst beflissen“. Ein Jos. Nürnberger ist Mitglied eines Kränzchens, er resigniert 1656 (*DLB* VI/1, S. XV).

d) Andreas Lauber (Will, Gel. Lex. VIII, 320), in wechselnde kaufmännische Schicksale verstrickt, hat dem Kapellmeister Maximilian Zeidler Kantaten- und Passions-

¹ Sein Lebenslauf (*StB* Nürnberg W. II, 2^o, 1082) erzählt von musicalischer Betätigung in Calw während seiner Wanderjahre und von allerlei Stiftungen musicalischer Instrumente für Hof, seinen späteren Wohnort. Er hat „dem löbl. Collegio Musico allhier nicht nur als ein Mitglied fleißig beygewohnt / sondern auch vor geraumer Zeit demselben / als erwählter Director vorgestanden“. Es ist verständlich, wenn ihn „mit wehmütiger Feder beklagen des zu Hof blühenden Collegii Musici betrübte Mit-Glieder“. Hof vermehrt also die bisher bekannten Musikkränzchen. Vgl. *MfM* I, 1918, S. 43, wo auch weitere Literatur angegeben ist. — Da Wolfg. Anton in Netwiß (d. h. Markt-Netwiß geboren ist (1631), könnte der bei Eitner 9/38 genannte Schreiber von Ms. Z 97 der Berl. Bibl. ein Verwandter sein. Der Vater war dort Bürgermeister und hieß Sebastian. Die einmal geadelte Familie führte vorher, solange sie nicht dem Handwerk sich zugewandt hatte, den Namen Fabricius.

² Contr. Küffner vgl. *Utd. Matr.* 1715, Nr. 15373; gest. 1761. *Mumn.* 1717, III—X. Stammbuch von 1715—18 in London Eg. 1400. — Nach dem Nürnberger *Zion*, S. 15; 1722 Koll. V und Kantor der Stadt-Schul zu Zwidau, 1727 IV und Kantor zu Chemniß (mit ihm bewirbt sich der Bachschüler Wild, s. *Litencron-Festschrift*, S. 295), endlich (1729) kam er nach Nürnberg in sein Vaterland an Mich. Egs Stelle (als Coll. Laur.). Außer der genannten Trauermusik kenne ich noch die Texte zu zwei anderen: 1718 in Altdorf erschienen für einen Studenten (*StB* W. I, 2^o, 1129/43) und von 1720 ebenfalls in Altdorf für den gleichnamigen, als Student verstorbenen Sohn unseres J. G. Schmidt (*StB* W. I, 2^o, 1123/90). Von 1740 bis zu seinem Tode 1761 ist er Kantor bei St. Lorenz, auch Kapellmeister am Music-Chor neben Agrell. Eine autographe Quittung über eine Hochzeitsmusik, wohl von 1749, liegt *StB* Nor. H 435. Er unterzeichnet Con-Director. — Der Eitner 5/463 genannte Joh. Jac. Paul Küffner könnte ein Bruder sein (Mettenleiter, *Mus.-Gesch. v. Regensburg*, S. 274). Lipowösky (*Baierisches Musik-Lex.*, S. 161) nennt noch zwei ohne Vornamen; der erste ist anscheinend mit dem noch gesondert aufgeführten identisch.

terte geliefert. Sie kommen zu den von Seiffert *SMG* VII 1905/06, S. 483 aufgeführten Texten, die Zeidler komponierte, hinzu.

„Erbauliche Betrachtungen über die auf jeden Sonn- und Feyertag . . . geordnete Evangelien / Wie auch Gottselige Gedanken des . . . Leidens und Sterbens . . . Jesu Christi / Wie solche in der Kirche zu St. Marien alhier . . . vor und . . . nach der Predigt auf dem Music Chor daselbst vorgestellt werden. Nürnberg bey den Felscheckerischen Erben / 1707.

In der Vorrede S. 7 ist Zeidler als Komponist genannt. Tauber unterzeichnet sich als „Handelsmann / in dem hochlöbl. Blumenorden an der Pegnitz beygenant Pelias“ (*StB*, W. VII, 8^o, 1435c). Angeregt zu dem Werk hat ihn nach der Vorrede der günstige Erfolg der ebenfalls von Zeidler vertonten

„Gottseligen Gedanken über die vom Sonntag Oculi an / bis auf den Char-Freytag / einfallende Evangelien / und . . . Betrachtungen / des . . . Leidens und Sterbens . . . Jesu Christi. Wie solche in der Kirche zu St. Marien vor und nach der Predigt in sechs Abteilungen vorgestellt werden. Nürnberg / bei den Felscheckerischen Erben. Anno 1705“ (*StB*, W. VII, 8^o, 1435b).

Sie sind dem erstgenannten Werk unverändert angehängt. In der Anlage ähneln sie der

„Leidens- und Sterbens-Geschicht / unseres Heilandes Jesu Christi / Aus denen 4 Evangelisten zusammengetragen / in 6 Absätze getheilet / Und mit füglichlichen Arien hie und da untermengt / wie selbige in der Nürnbergischen Capelle / bey unserer Frauen / soll musikalisch aufgeführt werden. / Nürnberg, Bey Joh. Jon. Felscheckers sel. Erben. Anno 1699.“ (*StB*, W. VII, 8^o 1435a.)

Wir finden Choräle, den Passionstext in Prosa ohne Angabe der Vortragsweise, dazwischen Arien. Nach der Vorrede ist sie

„von einem der fürtrefflichsten Virtuosen unserer Zeit / Herrn Philip Heinrich Erlebach / . . . Capellmeistern zu Rudolstadt / so künstlich / als anmutig und herzbeweglich gesetzt / auch deswegen in hiesiger H. Mariae Kirche dergestalt aufgeführt zu werden / beliebt worden / daß / von Oculi zu rechnen / 4 Sonntage nacheinander / die 4 ersten Handlungen; künstigen Grünen Donners- und Char-Freytag aber / die letzern zwo vorgestellt / und zur erbaulichen Anmut gehört werden sollen. Damit nun andächtige Herzen mehrere Anlaß haben möchten / die darinnen erregten Affecten auch in ihrer Seele aufzurühren / und das Abschehen dieser H. Kirchen-Music desto leichter zu erlangen / hat man den Text zum Mitlesen / bey dem Musizieren / dem Truck gemein machen . . . wollen¹.“

¹ Den Druck des Textes begründet bereits die älteste heute bekannte oratorische Passion des Th. Strutius 1664 (*AM* III, 290) mit der Möglichkeit, so den Text „deutlicher zu vernehmen“ (Vgl. Textbuch v. 1686 der Passion Sebastianis. Fr. Zarncke, *Ver. der sächs. Gesellsch. d. Wiss., phil.-hist. Kl.*, 1887, S. 317, Anm. 1). Den Anfang macht der Choral „D hilf Christe, Gottes Sohn“. Jeder der sechs Actus zerfällt in einen Teil vor der Predigt und einen nach ihr. Wegen der Einteilung in Akte vgl. *AM* a. a. D., S. 291. In Rudolstadt ist ein ganz ähnlich betitelter Textbuch einer Erlebachschen Passion von 1707 erhalten. (*DB* 46/XXIV.) Es wird sich um dasselbe Werk handeln. Es scheint doch sehr naheliegend — und bereits Fr. Zarncke a. a. D., S. 325, Anm. 1 hat die Vermutung ausgesprochen —, daß die sog. Rudolstädter Passion von 1688, da sie ganz entsprechend den angeführten betitelt ist, zu einer früheren Aufführung dieser Erlebachschen Komposition gehört. Wiederholungen sind nichts Ungewöhnliches, schon Strutius erwähnt sie von seiner Passion. Dann wäre auch Zarnckes Frage nach der Art des Textvortrags (S. 325—328) aus den Andeutungen des Musikkalenderzeichnisses Erlebachs (*DB* 46/XXVIII) einigermaßen beantwortet. — Über ein Weiterwirken der Erlebach-Passion in Nürnberg s. u. bei Deintl, S. 160. — Ich benutze die Gelegenheit, um ein anderes, verlorenes Stück Erlebachs aufzuweisen. In der Leichpredigt für Andreas Unglent (*StB* W. II, 4^o, 1153 vom 11. Aug. 1697) steht S. 127: Vor der Predigt wurde Instrumentaliter und Vocaliter Musicirt (aus *Phil.* 1/23): Welt! packe dich . . . (Disc.); Nur fort mit

Die Vorbereitungen zu der Kriegergedenkfeier haben eine etwas genauere Beschäftigung mit den Opernarien und Textbüchern nötig gemacht¹. Auch hier sei einiges berichtigt und ergänzt!

Kriegers Ariensammlungen müssen in Nürnberg Anklang gefunden haben. Denn W. Chr. Döfler benützt sie mit Quellenangabe zu einer Hochzeitsmusik² (StB, W. I, 2^o 1129/161). Es handelt sich um die Arie der Lybia aus dem Wunderbrunnen. Arien II, S. 58: „Die Tugend thut den Ehren-Tempel . . . auf“. Dafür unterlegt er: „Gott lob! Das Band ist fest gebunden / das aus zwei Herzen eines macht: Es bleibe nun hinfort umwunden mit Segens Gold / dem frommen Pracht“. Die Arie gehört zu den melodisch guten der Sammlung und paßt mit ihrer schleifenden Melodik ganz schön zu dem neuen Text.

Auf die häufigen Choralanklänge bei Krieger wie überhaupt den frühdeutschen Opernkomponisten ist öfters hingewiesen worden. Im Zusammenhang damit ist doch bemerkenswert, daß Heincr. Gg. Neuß in sein Hehopfer 1692 eine Melodie Kriegers, wohl aus einer Oper, zu einem geistlichen Lied übernommen hat. Winterfeld, evang. Kirchenges. II, 525 dachte an Flora oder Cecrops. Zahn, die Melodien des evang. Kirchenges. II, Nr. 3062 gibt die Melodie an, die noch 1738 ins Wernigeröder Gesangbuch überging (vgl. Zahn VI, 325). Die einzelnen Melodieabschnitte zeigen deutlich Kriegers Ausdrucksweise, so gleich das Anfangsmotiv des fallenden Dreiklangs. Auch dem zweiten Abschnitt Ähnliches ist öfters zu finden. Die beiden Ariensammlungen enthalten aber das Urbild nicht.

Die Arien aus Phöbus, der Sammlung 1692, entstammen nicht der Oper „Phöbus und Irene“ 1685. Die Zuteilung dieses Werkes an Krieger ist also daraus allein nicht gerechtfertigt. Auch keiner der sonst bekannten Weißenfeller Phöbusterte stimmt zu den Arien. Der Titel der zugehörigen Oper hieß offenbar: „Der wiederkehrende Phöbus“³. Der Text der Arien spielt auf ein ganz bestimmtes Ereignis des Herzogshauses an, wahrscheinlich die zweite Eheschließung des Herzogs 1692. Vgl. die Widmung an die Herzogin Christiane Wilhelmine:

„Obgleich die betrübte Lybia [aus dem Wunderbrunnen⁴, 1690] nebst der bekümmerten Sulmona [aus Scipio⁵, 1690] / gute Zeit Bedenken getragen / dero vergnügtes Ohr mit ihren wehmütigen Liedern auffß neue zu beunruhigen /

dir (Alt); O Himmels Lust (Tenor); Nur fort du Welt (Bass). Authore Joh. Phil. Erlebach à 5 Viol. 4 Voc. — Die Beziehungen Erlebachs zu Nürnberg sind schon durch die Drucker seiner Werke gegeben. Vgl. DDB 46/XLVIII u. unten S. 158, Anm. 1.

¹ Herrn Dr. Herse von der Fürstl. Stolberg'schen Bibl. Wernigerode sei für die Übersendung der Krieger-Arien II und bereitwillige Auskünfte bestens gedankt. Auch die Münchner und Berliner Bibl. stellten ihre Schätze zur Verfügung.

² Für Joh. Wilh. Neubauer und Mar. Barb. Keifer, 6. Nov. 1696. — Döfler, DDB VI 1, S. XVII ist ein Druckfehler.

³ So auch Eitner, MfM 29/114, Beil. S. 44.

⁴ Ein Schäferspiel gleichen Titels von 1704 in Rudolstadt, DDB 46/XLI. Daß der Text „aus den Noches de invierno eines gelehrten Spaniers“ genommen ist, wäre bei Werner der Erwähnung wert gewesen. Gemeint ist offenbar „Primera parte de las noches de invierno, por Antonio de Esclava“, erschienen 1609 in Pamplona, 1610 u. 12 in Brüssel. Vgl. Gg. Lickor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien, Leipzig 1852, II, 245.

⁵ Der Stoff ist der gleiche wie in dem Durlacher Textbuch: „Der sich selbst besiegende Scipio“, (Reg.-Bibl. Ansbach), auf das ich durch eine Vorlesung Sandbergers aufmerksam wurde. Die Gestaltung ist aber verschieden.

haben sie doch auf deß wiederkehrenden Phöbi Erinnerung ihr schuldigstes Opfer nicht länger verschieben / sondern sich der neu-auffgegangenen Landessonne unterthänigst wiedmen . . . wollen / . . .“

Nicht ohne Absicht scheint gerade die große Duettszene zwischen Phöbus und Irene, welche das Glück der Vereinten schildert (MfM 29/114, Weil., S. 44), ausgewählt, während sonst nur Einzelszenen abgedruckt sind. Gegen eine musikalische Vorrede spricht die Akteinteilung.

Die Flora-Arien (Sammlg. 1690) gehören nicht, wie Werner, S. 115, angibt, zur Maskerade „Flora, Ceres und Pomona“, sondern zum Singspiel „Die glückselige Verbindung des Zephyrs mit der Flora“. Dieser Titel ist versehentlich unter 1687 gesetzt, das richtige Datum, 1688, steht aber dabei. Die genannte Maskerade kann nicht 1688 gegeben sein. Wie paßte im Schlußchor sonst: „geb auch seiner Wilhelminen Freude!“ Denn diese heiratete der Herzog erst am 3. Febr. 1692. Das Werk diente wohl zu einer Geburtstagsfeier. Die jüngeren Kinder des Herzogs treten darin auf. Es ist doch kaum anzunehmen, daß Johann Adolf (geb. 1685) mit drei Jahren bereits mitspielte. Für Sophia (geb. 1684) wäre es nicht unmöglich, denn ein Jahr später sind beide in dem Ballett Sommer und Winter beschäftigt.

In diesem Werk kommen die von Werner, S. 122 angeführten Chöre nicht vor, sondern in der Vorrede der „Ausgeföhnten Eifersucht oder Cephalus und Procris“, 1689. Übrigens wird auch in „Flora, Ceres und Pomona“ (4. Entree) auf die Franzosen am Rhein angespielt mit Worten, die in unserer Zeit gerade so passen:

„Wir / wir können lustig seyn / zugelassne Poffen treiben; Aber bey dem armen Reihn / müssen sie es lassen bleiben“.

Die Arien der „Eheliebe“ (Sammlg. 1692) sind der glückwünschenden musikalischen Vorrede des gleichbetitelten, wohl schauspielhaften Trauerfreudenspiels von 1688 entnommen. Der Text der Vorrede steht im Berliner Sammelband zweimal (Nr. 5 und 8). Werner, S. 115, führt ihn vorher gesondert auf mit der titellosen Bezeichnung „Musikalische Vorrede“.

Die Texte der Arien von 1690 sind nach dem Vorwort von Paul Lymich. Seine Frau war Sängerin (Werner, S. 147). Nach handschriftlichen Zusätzen im Berliner Textbuch der „Schäfferey Ehloris“ (Nr. 14) von 1690, die nicht gleich der „Ehloris“ von 1695 ist, sang sie die Rolle der Ehloris. Vermutlich war ihr Gatte der Dichter des Stückes. Er scheint den Spruch: „Freien ist kein Pferde-Kauff“ besonders reizvoll gefunden zu haben, denn er steht im 11. Auftritt der V. Entree der „Ehloris“ und in seiner „Flora“ (Sammlg. 1690, S. 18). Sene Zusätze lauten:

Ehloris	die Fr. Lymich	Meliböus	Koßer
Galathea	Kof: grossin	Daphnis	Behr
Fillis	Zul: grossin	Corydon	Edel: bruder
Amynthas	Schele		

Von den hier Genannten¹ könnten Rosine und Julie Grossin Töchter des Hofmusikus Samuel Groffe sein (Werner, S. 58). Schele gab es einen Kammermusiker Andreas, 1686 und 1688 nachweisbar, und einen Hofmusikus Jacob, der 1690–92 verzeichnet ist (Werner, S. 84). Dieser hätte der Zeit nach das erste Unrecht. Kößler

¹ Vgl. DED 53, S. XIX.

wird der Bassist Donat Köppler sein, der noch 1695 in Stellung ist (Werner, S. 84). Behr ist natürlich der Konzertmeister Johann Beer (Werner, S. 69); seine Sangeskunst wird gerühmt. Ein Edel singt 1732 (Werner, S. 110). Es gab anscheinend zwei Brüder dieses Namens.

Um der Beziehungen willen, die Reinh. Keiser später zu Weißenfels hatte, ist bemerkenswert, daß die Arie Nr. 10 aus „Phöbus“ einen dem bekannten reizvollen Liedchen: „Mein Rätchen ist ein Mädchen“ ähnlichen Text besitzt: „Mein Rätchen ist ein gar artig Mädgen, In groß und kleinen Städtgen find ich kein solches Mädgen, als wie mein liebstes Rätchen“. In den übrigen Strophen werden nicht immer gerade geschmackvoll alle möglichen Eigenschaften des guten Rätchens gerühmt. Die Vergleiche sind von einer Spinnerin genommen. Die Musik bleibt weit hinter der Keisers zurück. Schon die Molltonart und die ziemlich eintönige Melodik geben etwas Gedrücktes, was auch das quasi Parlando Durchjagen der Schlußworte: „als wie mein liebstes Rätchen“ nicht bessert.

II.

Ein Bindeglied zwischen Nürnberg und Krieger, das zu erwähnen wir absichtlich aufsparten, bildet der Spitalkantor Nikolaus Deinl, ein Schüler Johann Philipps. Das Zeugnis, das er 1685 erhielt, ist eine der wenigen erhaltenen schriftlichen Äußerungen des Meisters.

Deinls Leben war bisher nur aus der 1719 eingereichten autobiographischen Skizze in Matthesons Ehrenpforte bekannt (DEB VI 1, S. XXX). Das Ms. Amb. 4^o, 624 enthält auf S. 680 eine ausführliche Biographie. Ihre Angaben lassen sich an Hand der Kirchenbücher und der Spitalakten nachprüfen. Wir geben nun dem alten Buch mit seiner gemüthlichen Breite das Wort:

„Nikolaus Deinl, Collega und Cantor der Schul zum h. Geist war geboren in Nbg. ao. 1665 den 16. Jun. Pater: Ulrich Deinl, Cantor und Collega der Schul zu St. Jakob¹. Mater: Fr. Regina, eine gebohrne Mannerin: Susceptor: Nicolaus Poner, Merc.² ao. 1666 Mens. Decembr. starb sein Vatter³ u. hinterließ eine schwangere Wittwe, von welcher er in aller armseligkeit löblich und christlich erzogen worden.

Sie schickte ihn anfänglich zu h. Conr. Büttner, Collega an der Jacob-Schul, von dar kam er zu h. Schweher⁴, endlich aber zu St. Lorenzen, da er

¹ Lebenslauf Amb. Ms., S. 678. Vgl. Eitner III 165, Nürnberg, Zion, S. 47. — Geb. zu Welden 17. Aug. 1636, Leinewebersohn. Schule Welden, dann Spitalschule Nbg. In Altdorf 1659 u. 1660 immatrikuliert (Matr. Nr. 10042·10116). Mangels von Mitteln Studium abgebrochen. Heirat 16. Febr. 1663, Tochter des Konrektors Mich. Manner an hl. Geist (Vor. Verkündb. 1. Febr. 1663, S. 136), drei Kinder; das erste sehr früh geb. und jung gest. (Vor. Taufb. u. Man. 25. Juli 1663; 16. Juni 1665 (Nikolaus); 14. März 1667). 1666 Kantor bei St. Jacob, stirbt aber schon 6. Dez. 1666 (Vor. Lorenb.). Vorgänger war Günther Mittelhäuser, 1661–66 Kantor (nach hdschr. Zusätzen im Nbg. Zion; vgl. DEB VI 1, S. XXXIII), kommt nach Egidien (1666–83?). Dessen Nachfolger an beiden Stellen, Joh. Gg. Schwehr (s. u.). Den unmittelbaren Nachfolger Deinls kenne ich noch nicht.

² Offenbar aus dem Vor. Taufb., 16. Juni 1665. Dort heißt der Vater Musicus, der Pater. Poner, Handelsmann. Vgl. Vor. Kaufman. 1665.

³ Vor. Lorenb., 6. Dez. 1666: Der erbar und Wolgelehrt Ulrich Deinl, verordneter Cantor und Schuldiener bey St. Jacob, in der Carthausen. [begr.] Johannis.

⁴ Joh. Georg Schweher (Schwehr, Schwehe, DEB VI 1, S. XXXIII), Sohn des Joh., geb. 1643: Altdorfer Matr. 1656, Nr. 9602; heiratet 1671 eine Tochter Horns und wird Kantor bei

nebst der Latinität die fundamenta so wol in der Vocal- als Choral-Music bei H. Cantor Horn¹ und nach dessen Absterben bei H. Stöckel² u. weil er nunmehr ein guter Diskantist war, von H. Rekt. Gräßmann zu einem Frühmesser gemacht, ihm auch in s. studiis alle Hülfe versprochen wurde. H. Capellmeister Schwenmer nahm Ihn folgendes wegen s. trefflichen Naturells zur Music in die Singstunde u. recommendirte ihn H. Georg Caspar Becker, Organist bey St. Egidien, zu Erlernung der Fundamental- u. Instrumental-Music, durch dessen getreuen und kurzen Unterricht er gar bald fähig worden, Ihn selbst in öffentl. Kirche zu vertreten. Er gieng dabey die Classes in der Lorenger-Schul gar durch, ließ sich auch privatissime informiren und nahm bey H. Duscher u. Nerrettern in Philosophicis, in Stylo, auch in der Poesie Unterweisung, weil zumal ohne diese letzte in der Composition nicht fortzukommen³. ao. 1681 d. 17. Nov. starb s. Fr. Mutter, worauf Ihn H. Rekt. Gräßmann zu sich, als s. Sohnes Praeceptorem, in d. Haus genommen. nach diesem kam er zu Fr. Ursula Müllerin, ihre 4 Söhne zu informiren, wovon der jüngste, H. Joh. Matthäus Müller, nachgehends in der Spitaler Schul s. Collega worden⁴. Sich noch vester zu setzen hat er bei H. Becker die Composition erlernt, u. zu denen gebräuchlichsten musicalischen Instrumenten sich völlig applicirt, so daß er die H. Organisten auch bey den fürnehmsten Capital-Musiquen vertreten konnte.

a. 1685 d. 28. Nov. wurde er von dem H. Grafen zu Pyrbaum zum Organisten u. Collega an d. Schul daselbst gnädigt berufen, worauff er ao. 1686 den 19. Januarii in die Ehe getreten mit Jfr. Clara, Paulus Vogels, unter H. Hauptmann Harsdörfers Fouriers Filia, mit welcher er von dem H. Superintendenten zu Pyrbaum copuliert worden⁵. Er zeugte mit ihr 2 Kinder: ao. 1687 d. 27. Januarii ein Töchterlein, welches tod zur Welt kommen, u. ao. 1691 d. 18. Maii noch ein Töchterlein, Anna Elisabetha, welches frühzeitig verstorben⁶.

ao. 1689 d. 14. Augusti verfügte er sich mit Genehmhaltung s. gnädig. Herrschafft wieder nach Nbg. u. wurde a. 1690 d. 27. Augusti Organist in Wöhrd, a. 1693 d. 12. Maii aber bekam er, nebst dem Organisten-Vicariat bey den Hochzeiten, die Organisten-Stelle bey Unserer Frauen⁷. Endlich wurde er

St. Jacob (Amb. Ms. S. 807; ähnlich Lipowski, Bayr. Mus.-Lex. 325). 1683 coll. Seb. VII u. Cant. Eg. für Mittelhäuser, 1693 coll. VI u. Cant. Seb. für den zur Ruhe gesetzten, 1694 gestorb. J. H. Augenstein. — 1704†. Nachfolger Joh. Walwert — 1727. Ihm folgt Schwehrs Sohn Joh. Christoph 1672—1727 als Cant. Seb. — Ob diese Schwehr mit den bei Eitner IX, 108. 278 unter Stephani genannten zusammenhängen, wäre erst festzustellen.

¹ Joh. Horn (Amb. Ms. S. 772), geb. 1599 zu Kulmbach . . . 1663 coll. IV u. Cant. Lor., gest. 1675. — Ein Sohn, Joh. Christoph, heiratet 1659 die Tochter des Neustädter Organisten Andr. Kirchberger. Dem Alter nach könnte er der beim Friedensfest 1649 mitsingende Altist Joh. Horn sein (EJMG VII, 111).

² Eitner IX, 294. Nach dem Münch. Zion von 1659—1680†, Cant. Laur. Sein Porträt im StrA. — Wilh. Stöckel, Kindermanns Schüler, ist Sohn des Pfarrers von Bruck, Erasmus St. (Amb. Ms., S. 800).

³ Am 29. Juni 1680 immatriculiert sich Nicolaus Deintel Noribergensis in Altdorf (Matr. Nr. 11871). Die Namensform tritt öfters so auf, in den SpA bis 1707.

⁴ Nach SpW 1705, S. 175 ist er bis 22. Okt. Cantor u. Coll. Jac., von da an coll. V Spit. und erhält die Direktion des einen Chors beim Weihnachtsfesten.

⁵ Lor. Traub., 19. Jan. 1686 (ähnl. Verkündb. 1686, S. 115): Der Erbar u. gelehrte Nicolaus Deintl. Hochgräfl. Wolffsteinischer Organist und Schulbedienter zu Pyrbaum, des Erbar und Wolgelehrten, Ulrich Deintl genes. Cantoris der Schul bey St. Jacob Seel. Ehef. nachgel. Sohn. J. Clara [. . . wie oben]. — Nach freundl. Mittheilung des Pfarramts Pyrbaum ist dort unterm 19. Jan. 1686 ähnlich eingetragen.

⁶ Lor. Taufb., 18. Mai 1691.

⁷ Vorgänger: J. S. Richter. — Ein gelegentliches Lob des neuen Organisten Ratsprot. 1693, III 104 (DLB VI, S. XXVIII).

a. 1694 d. 27. Julii von dem damaligen Spital-Pfleger, H. Jobst Christoph Kressen als Organist in die Kirche zum H. Geist im N. Spital berufen¹.

Inmittelst hat er durch den berühmten Sachsen-Weißenfelsischen Capellmeister und Organisten, H. Joh. Philipp Krieger, vermittelst eines weitläufigen Briefwechsels, sich von neuem in d. Composition lassen unterweisen, welcher denn bekennt, daß er unter die beste Virtuosen mit zu rechnen, welche in Teutschland zu finden seien.

ao. 1699 d. 31. Augusti wurde er in quintam, als Collega Scholae ad Sp. S.² u. a. 1705 in quartam Classe, vorher aber a. 1701 den 7. Maii zum

¹ SpW 1694, 27. Juli, S. 371: Uff seliges Absterben Martin Grünwalds, welcher erst vor 1/2 Jahr an des nach St. Lorenzen promovirten Johann Löhners stelle zum Organisten in der Spital-Kirche angenommen worden, solle Nicolaus Deintel, Organisten zu unßerer Frauen, so krank darniederlieget, angesaget werden, daß des Herrn Spital-Pflegers . . . Herrl. ihm aus denen Competenten . . . hierzu würklich befristiget hätten . . . —

Martin Grünwald, des Bartholomeus Balthasar Sohn, Organist bey St. Clara, erhält SpW 30. März 1694, S. 343, die Nachfolge Löhners. Das Vor. Totenb. meldet am 20. Juli bereits seinen Tod. Er wohnte anscheinend im elterlichen Haus der Breiten Gasse „gegen den schwarz adler über“. Seine Schwestern beziehen den ausfrändigen Gehalt. Vgl. SpW 9. Nov. 1694, S. 381. Am 21. Jan. 1695 erhebt Deintel zum erstenmal das Geld. Sp.-Cassab. 1694. S. 366.

Der Name Grünwald ist der Nürnberger Musikgeschichte nicht fremd. Doch weiß ich nicht, ob Zusammenhänge mit Martin bestehen. Der älteste des Namens ist der Instrumentist Georg Gr., zwischen 1569—81. Auf einem Deckel von Amb. 2^o, 204a wird er übrigens als Dichter von „Es woll Ihr Gott geneidig sein“ bezeichnet. Zu den an ihn geknüpften Problemen vgl. A. Kopp, Ztschr. f. deutsche Philologie 47 (1916—18), 290ff. Volksliederbuch f. gem. Chor, Anm. zu Nr. 348. — MfM 1901 (23), 28.

Peter Gr. hieß der Schwiegervater von Joh. Andr. Herbst (DB V, S. XXXIII. LXXXII. CVI, L. Valentin, Gesch. d. Musik i. Frankfurt, S. 130). Seb. Traub. 16. Nov. 1614 (ähnl. Vor. Verkündb. 23. Okt. 1614): „Der Erbar und Wohlgelehrte Hans Andreas Herbst, fürstlich hessischer bestellter Capellmeister, zu Bußbach, des Ersamen Michel Herbstens Händlers selig hinterlassener Ehlicher Son, Jungfrau Johanna des Ersamen und Kunstreichen Peter Grünwalds, Orgelmachers selig hinterlassener ehlicher Tochter, den 16. Novembris“. — Der Name des Waters ermöglicht, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit, den Geburtstag von Joh. Andr. Herbst anzugeben. Ein Michel Herbst und Frau Ursula erscheinen in den Sebalder Taufbüchern am 2. Mai 1690 mit Zwillingen und bereits am 9. Juni 1688 mit einem Endres. Dahinter suche ich den Komponisten; störend ist nur das Fehlen des andern Vornamens Johann. — Der Schwager Herbsts, Nikolaus Grünwald, trieb die Kunst seines Waters. Valentin a. a. D., S. 130, 137. MfM 1924 (VI), 82. Einem Hans Grünwald von Nürnberg werden Saiten abgekauft. Valentin, S. 99.

² SpW, 31. Aug. 1699, S. 693. Für den nach Lauf ernannten Suadifan bestellt man, „damit die Musick vornehmlich möge erhalten werden, den bisherigen Organisten bey dem Spital Nicolaus Deintel“. Nachfolger wird Joh. Georg Mayer, der ab 1700 in den Rechnungen erscheint (1. Zahlung: 22. Jan. 1700, Sp.-Cassab. 1699, S. 391). Einen SpW über seine Ernennung fand ich nicht. Nach SpW 1706, 15. Okt., S. 214 ist er verlobt mit der Schwester des Consulents Drezel. Er scheint identisch mit dem Ratsmusikerspektanten für H. W. Barth, 1690, Stadtpfeifer noch 1696 (DB VI 1, S. XII; II 1, S. XXIII). In den SpM ist er bis einschl. 1718. Sein Nachfolger ist der Org. von St. Clara Georg Fuhrmann (geb. 1677, gest. 12. Febr. 1724, nach Weißbeck), bis 1724 (SpW 3. März 1724, S. 127). Ihm folgt Hieronymus Rochus Bläicher, Org. von St. Leonhard.

Joh. Rud. Suadifans abenteuerlicher Lebenslauf steht Amb. Ms., S. 510; angeblich auch in den von mir vergeblich gesuchten, von Waidau 1783 herausgegebenen „Wöchentlichen Unterhaltungen zum Nutzen und Vergnügen“. Vgl. DB VI 1, S. XII, XXXI. Seb. 1653 zu Dein an der Moldau; Vater Johannes bald director Chori musici in Budweis, dort früh gestorben. Sohn erst Franziskaner (interessant SpW 1696, S. 482), 1677 Primiz, dann Magister chori musici Prag, Stellungen bei Abtlichen. Flucht nach Dresden und Übertritt 1681, wieder in Ordensgewalt 1682, neue Flucht. Dann Nürnberg. Nach Auftreten in einem bei Gabr. Ebner gehaltenen Musikkonzert empfiehlt ihn Schwemmer an den Musikdepotierten Führer. So Stadtenorist bei St. Maria 13 Jahre. heirat 1684, durch Gabr. Nügels Verwenden Bürger 1688. 1689—91 Stadtmusikerspektant. 1691 coll. V. Spit.-Sch. (SpW 29. Jan. 1691, S. 169, bisher hypodidasculus et calefactor der Spit.-Sch.); 1699 Rektor Lauf, gest. 1735.

Cantorat berufen¹. Seine Krankheit war ein Darmgicht, woran er endlich ao. 1725 d. 4. Mai gestorben aet. 59 Jahr, 9 Monat u. 17 Tag.² Die Sermon u. Lebenslauff verfertigte auf geschenehes Ersuchen H. Mich. Dietelmair³ Dispos. Sebald. über apocal. XV. 2. 3 ex quo Thema: der Triumph-Gesang der Heiligen 1.) die Sänger, welche denselbigen angestimmt 2.) den Inhalt, wie er gelautet. Seine hinterla. Wittwe starb a. 1742 Q d. 30. Mart. aetat. 82“.

Der Lebenslauf stimmt völlig zu Mattheson. Bisher hat man in verzeihlich falscher Interpretation Deintl erst 1697 Spitalorganist werden lassen. Aber die Worte bei Mattheson „nach verfloffenen 4 Jahren“ rechnen nicht vom direkt Vorausgenannten, sondern von der anfangs erwähnten Jahreszahl 1690 an.

Unerwähnt ist der Unterricht bei Krieger vor 1685. Denn die Stelle, wo der Meister genannt wird, deutet auf spätere Zeit, vielleicht die Pause zwischen der Rückkehr von Pyrbaum und der Anstellung in Nürnberg. Das „von neuem“ könnte den ersten Unterricht voraussetzen. Beim zweiten Male erhielt Deintl nur briefliche Unterweisung. Fernunterricht ist also auch schon dagewesen. Offenbar hat Krieger wieder ein Zeugnis ausgestellt, das der Verfasser des Lebenslaufs wohl ziemlich wörtlich wiedergibt. Gegenüber dem ersten klingt das Lob wesentlich gesteigert. Galt es doch jetzt nicht mehr dem studiosus, sondern einem bereits beamteten Mann. Für den kritischen Beurteiler sinkt damit freilich sein Wert.

Deinls Nachfolger wird Johann Kandler, „wegen seiner guten Wissenschaft, die zu solchem Dienst erfordert wird“ (SpW, 1. Juni 1725, S. 145)⁴.

Deinls Namen fand ich einigemale in Epicedien⁵. Er unterzeichnet stets Collega

¹ SpW 13. Mai 1701, S. 815. Große Stellenverschiebung: „ist dem infimo Nicolaus Deintel das Cantorat, weilm . . . Keiner dasselbe auf sich zu nehmen begehrt, conferirt worden“. Der bisherige Konrektor und Kantor Michael Dürr (s. ob. S. 149), jetzt Rektor, behält in seinem Gehalt „12 fl. pro directione Chori . . .“ — „In Anlehnung der assistenz bey dem Music-Chor sollten die . . . Sürchen (ob. S. 149) als ehemaligen Tertio gereichten 10 fl. ferner bleiben . . . dem Gainto Deindel 130 fl., auch wegen des Cantorats und Vorsingens [in der Donnerstagspredigt] 18 fl. (d. h. 14 + 4) zusammen 148 gereicht werden“.

² Totengeläutbuch (Staats-Arch.), Pfarrei Lorenz, Mon. Maii 1725. 8. Der Erbar achtbar und Wohlgelehrte Nicolaus Deintl, wohlverdienter Cantor und Collega der Schul zum H. Geist im N. Spital im Wespennest. d. 12. Junii Testam. registr.

Die Testamentsakten sind nicht mehr vorhanden. Auch sonst ist im Staatsarchiv nichts über Deintl bekannt. Das Wespennest ist eine Gasse am Katharinenbau.

³ Die Leichenrede ist nicht gedruckt, wie aus Will, Gel. Lex. I unter Mich. Dietelmair hervorgeht.

In Wernigerode und Stolberg ist sie laut febl. Mitteilung der betr. Bibliotheken jedenfalls nicht. Das Ersuchen an Mich. Dietelmair (1677—1739) war wohl durch musikalische Beziehungen veranlaßt. War er doch in der Vokal- und Instrumentalmusik ein Schüler Wetters, in der Viola da Gamba, worauf er Meister war, auch vieles darauf komponierte, Gabriel Schügens. Sein Vater Carl war ein ausgezeichnete Lautenspieler, auch Mitglied eines Musikfränzchens. Will, Gel. Lex. I, 249, 251.

⁴ Er führt das Amt bis zu seinem Tode 1743. SpW, 6. Sept. 1743 ernannt Joh. Gg. Nerreter, „Adstant und Vorsinger bey St. Egidien“, nach einer Prüfung durch Kapellmeister Zeidler und Kantor Seiz. Aber er stirbt bereits Ende 1744. SpW, 8. Jan. 1745, S. 815 bestimmt seinen früheren Mitbewerber Gg. Ad. Dillinger, „Adstant und Vorsinger bey St. Egid“, zum Kantor. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, die durch einen selbst genommenen Urlaub entstehen, wirkt er bis zum Tode 1780 (Will, Gel. Lex. V, 227).

⁵ W. II, 20, 797 für Carl Siegm. Grundherr, 1705; W. II, 20, 992 für Joh. Paul Paumgartner, 1707; W. II, 20, 1075 für Joh. Carl Schlüsselfelder, den letzten seines Stammes. Nur Sam. Fabers Text der Trauermusik J. S. Richters ist erhalten, 1709.

und Cantor der Schul zum H. Geist. Aus dem carmen für Schlüsselfelder spricht, auch abzüglich der dabei üblichen Übertreibung, ein warmer, persönlicher Ton:

„Ich will allein zuletzt von meinem Gönner sagen: Gott lohn der hohen Gnad / die Er zu mir getragen“.

Die übliche Not seines Standes wird Deinl oft hart bedrückt haben, zumal er anscheinend nicht ganz fester Gesundheit war. Erwachsen in harter Schule des Lebens, vereint er tüchtiges musikalisches Können mit gründlicher wissenschaftlicher Bildung. Anerkennung seiner Fähigkeit bleibt nicht aus. Seine Behörde geht auf seine Wünsche ein. Man schafft Abhilfe, wenn der Spitalbeck vor seinen Fenstern Schweine sengt (SpB, 1697, S. 506), wenn die Vorbereitungen zu anatomischen Sektionen des Dr. Treu seine Gemütsruhe, und die Tritte zahlreicher, schaulustiger Besucher die Stille seines Museions stören (SpB, 1721, S. 100). Bei alledem war Deinl eine friedfertige Seele, selbst wo er materiell geschädigt war. Michael Dürr bezog auch als Rektor noch von den pro directione Chori ausgesetzten 12 fl. die Hälfte. Seit seinem Kantorat waren diese Einkünfte mit seiner Person verwachsen und man wollte sie dem verdienten Manne wohl nicht ganz nehmen. Denn seit Anstellung des Joh. Matth. Müller ging für die Direktion des einen Chors schon etwas ab, anscheinend die Hälfte. Solche Dinge drohten aber leicht ein Gewohnheitsrecht zu werden und da regt sich bei Deinl die pflichtgemäße Sorge um das Recht nicht seiner Person, sondern seines Amtes. In vornehmer Weise bricht er gleich jedem kollegialen Verdruß die Spitze ab,

„er habe solches ex amore pacis geschehen lassen, und wolle so lang er melter H. Rector das Leben hat, . . . Ihm solche 6 fl. einnehmen lassen. Nach dessen Ableben aber . . . solle es einem Cantori, wie es vor alters auch gewesen ist, wieder verbleiben und zu gute kommen“. SpB, 1714, S. 428.

Am 17. Febr. 1716 tritt dann Dürr,

„weil er nicht mehr capabel, dem Music-Chor mit vorzustehen, seine gehabte Helffte dem Cantori Deinl“ ab.

Übrigens haben schon bei einem vorausgehenden Rektor diese mehr erseffenen, als verdienten Einnahmen zu spitzigen Beschwerden geführt und zwar von seiten Löhners,

„daß der Rector Scholae die 12 fl. pro directione Chori erhebe und doch nicht dirigiere, der Cantor [Dürr oder sein Stellvertreter Sirc?] aber seine eigne Composition hergebe und der Gemeinde damit beschwehrlich falle“.

Es war sicher ein Kampf von Modern gegen Alt. Löhner siegte:

„worbey . . . die von dem Rectore dem Organisten Johann Löhnern, der ein guter Componist ist, durch güttlichen Vergleich überlassene Bestellung der Music . . . confirmirt“ (SpB, 12. Juni 1691, S. 184).

Freilich war damit eine Minderung der musikalischen Gottesdienstgestaltung verbunden¹.

¹ Löhner wurde 1681 zunächst als Vicarius des kranken Spitalorganisten Hieronymus Treßel, eines Bruders von Georg Treßel, angestellt. SpB, 2. Dez. 1681, vgl. Will, Gel. Ver. IV, 442. Treßel trägt vor, „daß er wegen oftmaliger unbäßlichkeit das Orgelschlagen in Beeden Kirchen nicht recht verrichten könne, als wolte Er hiemit einen Vicarium Johann Lehner, Burgern und Musicum alhier (mit welchem Er sich solcher mühe des Orgelschlagens halber um ein recompens vergleichen wolle) vorschlagen“. „Umß seines guten Gezeugnüs willen“ wird Löhner behalten. Zu beachten ist, daß er nicht Organist bei Unser l. Frauen heißt (Matth.). Am 8. Juni 1682 bezieht er nach dem Cassabuch den ersten Gehalt. 1683 scheint er endgültig angestellt, da er allein in den Rechnungen geführt wird.

Deinl genöß auch Vertrauen, sonst hätte man ihm nicht die Spitalkollekturverwaltung aufgetragen (SpW, 1715, S. 472). Ein Urteil der Öffentlichkeit über ihn ist nicht erhalten und so ist leider erschöpft, was die Quellen uns zur Charakterzeichnung an die Hand geben.

Dem Musikleben an der Spitalschule wird Deinl seine Note aufgeprägt haben. Denn nach Löhners Weggang war er dort sicher eine überragende musikalische Persönlichkeit. Wir erfahren von Privatschülern in der Musik durch einige beiläufige Bemerkungen in Biographien. So unterrichtet er den elf Jahre jüngeren Lob. Münch „getreulich im singen und schlagen“ (Amb. 4^o. 694/702 = Würfel, Lor., S. 67). Mich. Krenz, Spitalschüler, beschließt 1700, sich „bei H. Cantor Deinl in der Musik fester zu setzen“ (Würfel II, Wöhrd, S. 244). Joh. Gg. Ludwig, ein Pfarrerssohn aus Henfenfeld, geb. 1699, übte sich bei Kantor Deinl im Komponieren 1715 (Würfel III, S. 440). An der Art unserer Quellen liegt es sicher, daß wir nur von Geistlichen hören. Auch andere Kreise werden Schüler gestellt haben. Aber man merkt an der spärlicheren Erwähnung der Musik auch das allgemeine Abnehmen musikalischen Bildungsverlangens.

Zwei Musiker nennt Mattheson noch, die Deinls Unterricht genossen hätten: die Kantoren Pemsel in Floss und Stolzenberg in Regensburg. Über jenen hat mir das Staatsarchiv Amberg freundlichst ein Aktenstück mitgeteilt. Der evangelische Schulmeister Johann Nikolaus Pemsel bittet am 29. August 1754, die Regierung in Sulzbach möge einen Druck auf die Kirchenpröbste von Floss ausüben, damit ihm nach 44 Jahren Dienstes endlich der Gehalt erhöht werde¹. Mehr wissen wir, dank Matthesons Ehrenpforte, S. 348 und Anhang, S. 37 über Christoph Stolzenberg. Er besuchte von 1701—03 die Spitalschule, war Frühmesser und hatte Kinderleichen zu besingen. Daher stammt wohl die erste Berührung mit Deinl. Das Schicksal führte ihn nach einiger Zeit wieder nach Nürnberg, wo seine erworbenen musikalischen Fähigkeiten ihm ermöglichen, als „observator chori musici, bey den Kinderleichen zu dirigiren“, verwendet zu werden. Deswegen widmete er sich bei Deinl der Komposition und der Instrumentalmusik, trat auch in Musikkränzen auf. 1711 wird er Kantor in Sulzbach. Seine weiteren Schicksale kümmern uns hier nicht².

Von Löhner hat außer den DB VI 1, S. XXIX erwähnten Trauermusiken die StB noch die für Gall von Räglniz, 6. Jan. 1696 (W. II, 2^o, 1037) und für Andreas Unglent, 11. Aug. 1697 (W. II, 4^o, 1153), letztere gemeinsam mit Erlebach (s. ob. S. 152), ohne die Musik. Die für Mar. Martha Besserer und Joh. Weinmann sind auch in Zwidau, Nr. 576. Möglich ist, daß Mor. 4^o, 436 den Text eines von Löhner komponierten Liedes enthält: „Der beurlaubte Welt- und erneuerte Himmels-Sinn: bey . . . Antretung des 1679sten Heil-Jahrs / zu Ehren Einer namhaftten Kränzleins-Gesellschaft von sonderbaren Musik-Liebhabern . . . Eingweißt vorgestellt von J. L.“ (Anfang: Nichts kan doch die Seel vergnügen.) Will, Gel. Lex. VI, 330 erwähnt noch: „Erden Prob zum Himmels Lob einstimmig . . . herausgegeben Nürnberg 1678, quer 8^o“.

Hieronymus Treßel, bisher Organist bei St. Jakob, Sohn des Sebaldusorganisten Valentin Tr. (SpW, 1656 f. 153), wird angestellt SpW, 7. Sept. 1635 für Schedlich. Die Lücke DB VI 1, S. XXI ist damit ausgefüllt. Die SpW, 25. Okt. 1661, f. 110; 9. Mai 1664, f. 185; 3. Nov. 1665 erwähnen seine Mitarbeit beim Umbau der Spitalorgel.

¹ Mettenleiter, Musikgesch. d. Oberpfalz, S. 144, hat nichts über Pemsel. — In Amberg übrigens, wie im Hauptstaatsarchiv München, war nichts über Deinl zu finden.

² Mettenleiter, Musikgesch. d. Oberpfalz, S. 195, falsch. Musikgesch. d. Stadt Regensburg, S. 224.

Von Werken Deinls, die uns am meisten interessieren würden, berichtet Jétis, Biogr. univ. III, 263: Il a laissé beaucoup de compositions manuscrites pour l'orgue et pour l'église. Woher er diese Wissenschaft hat, deren Bestimmtheit bei seinem sonst ungenauen und dürftigen Artikel über Deinl überrascht, sagt er nicht. An sich ist es leicht, handschriftliche Werke in jener Zeit vorauszusetzen. Die Spur eines solchen vermag ich aufzuzeigen. In den Nürnberger Frag- und Anzeig-Nachrichten wird am 3. Febr. 1758 neben Erlebachs Historia Passionis in Partitur und Stimmen¹ und anderem angeboten: Nicolaus Deinl: Historia Passionis in III Actus abgetheilet, nebst einer sauberen Partitur. Die Verbindung mit Erlebach sieht nicht wie Zufall aus. Vielleicht entstammt beides dem Nachlaß Deinls. Die Witwe war allerdings schon 16 Jahre tot.

Das einzige bekannte Druckwerk Deinls hat bereits A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels I, 142 namhaft gemacht, nach ihm Zahn, die Melodien des ev. Kirchengesanges VI, 293. Das war Seiffert DLB VI 1, S. XXI entgangen. Es handelt sich um zwölf Arien im Anhang zu Wilh. Deßlers „Herzwallende und von heiliger Lieb erregte Funcken der Liebe Jesu. Nürnberg 1712“. Die Berliner Bibliothek, die nach Citner III, 187 das Werk besitzen soll, machte mir eine Fehlannonce. Es ist mir nicht geglückt, des Werkes sonst habhaft zu werden.

Mit Deßler, dem Konrektor seiner Schule, verbanden Deinl kollegiale Beziehungen. So erklärt sich die Mitarbeit. Deinls Arien werden sich kaum weit von der Art der übrigen Nürnberger entfernt haben, die geistliche Lieder vertonten, wie B. Schultheiß², der frühere Mitarbeiter Deßlers, Joh. Löhner u. a.

Der Tod hat Deinl wenige Monate nach seines Lehrers Ende abberufen. Das Gedächtnisjahr rechtfertigt es also, wenn im Widerschein des Größeren auch das Leben des Kleineren beleuchtet wurde. Wenn dabei Bausteine zur lokalen Musikgeschichte abfielen und ab und zu Verbesserungen an den bereits errichteten Mauern vorgenommen werden konnten, wird der Zweck dieser Darlegungen erreicht sein.

¹ Vgl. ob. S. 151. — Die Frag- und Anzeig-Nachrichten enthalten eine Menge kleiner Notizen zum Nürnberger Musikleben, die ich hoffe gelegentlich verwerten zu können.

² Von Ben. Schultheiß ist in StB noch vorhanden: W. I, 4^o, 1150 Herz-Brüderlicher Glückszuruf . . . abgefungen von Benedict Schultheiß / Musicae Studioso [19. Mai 1679]. W. II, 2^o, 971. Trauermusik für Mar. Salome Neumann. 28. Febr. 1682 . . . In seine Stimmen eingerichtet / durch B . . . Sch . . . / Musices Cult. (zwei Orchesterlieder mit vorausg. Sinfonia).

Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß

Ein Beitrag zur neueren Harmonik

Von

Roland Zenschert, Wien

Die Kadenzbehandlung gehört zu den schwierigsten Problemen der tonalen Kunst überhaupt, denn die Ausgestaltung der Kadenz bildet einen Prüfstein für die Originalität eines Komponisten. An ihr wird der Nichtkünstler zunächst scheitern, an ihr wird der Mangel an Erfindung zunächst offenbar. Die Kadenz ist durch jahrhundertelangen Gebrauch eine abgegriffene Formel geworden und ist doch wiederum für den Schaffenden nicht zu entbehren, da sie ein durchaus notwendiges Mittel darstellt, den Verlauf einer Komposition durch Herausarbeiten von Ruhepunkten zu gliedern und ihr Ende durch Hervorrufen eines Schlußgefühls überzeugend zu gestalten. Nun ist allerdings eine prinzipielle Veränderung oder Umgestaltung der Normalkadenz in gewissem Maße noch möglich, wie die modernen Meisterwerke beweisen, doch bei weitem nicht in solcher Mannigfaltigkeit, wie es ihre überaus reiche Anwendung erwünscht machte. Es gilt daher besonders hier — was Ernst Kurth¹ für die Produktivität des Genies im allgemeinen in Anspruch nimmt — nicht allein die Fähigkeit der „Weiterbildung zu komplizierterer Arbeit“ zu entfalten, sondern auch — und dies vielleicht in erster Linie — die Kraft zu bewahren „allereinfachste harmonische Erscheinungen in völliger Ursprünglichkeit erstehen zu lassen“. Mehr das Wie als das Was spielt hier eine Rolle. Nichtsdestoweniger muß den Musikforscher all das mehr interessieren, was eine „Weiterbildung“ erkennen läßt. Und dies soll daher auch in den folgenden Ausführungen in erster Linie Berücksichtigung finden.

Bevor wir daran gehen, die Umbildung der Kadenz bei Richard Strauß einer Untersuchung zu unterziehen, müssen wir uns über die Voraussetzungen einer solchen Umbildungsmöglichkeit klar werden. Die moderne tonale Musik — die atonale muß natürlich hier ausgeschaltet bleiben — hat durch ihre Weiterschweifigkeit in harmonischer Beziehung den Hörer daran gewöhnt, auch über weite, der Grundtonalität nicht angehörige Strecken die Einstellung auf die Haupttonart zu bewahren, so daß ihn gewissermaßen ein ideeller, in Wirklichkeit unhörbarer Tonalitätsorgelpunkt durch ein ganzes Musikstück leitet. So vermag der geübte Hörer in einer Symphonie über weitestgehende Modulation der Durchführung hinweg bei Eintritt der Reprise oder über einen oder mehrere Mittelsätze in fremder, weitabliegender Tonart hinweg bei Beginn des letzten Satzes die Rückkehr der Haupttonart wiederzuerkennen und erst jetzt den Reigen der musikalischen Geschehnisse in seiner Abrundung zu beurteilen, so vermag er sogar in dramatischer Musik, trotz aller noch so bedeutsamen harmonischen Zwischenereignisse den roten Faden einer bestimmten Tonalität, wie er manches Werk durchzieht, — man denke beispielsweise an das allmächtige *E*dur in den Meistersingern — zu verfolgen. Nun ist durch die jahrhundertelange Praxis die Kadenzformel ein so geläufiges Gebilde geworden, daß sie auch in abgekürzter, veränderter,

¹ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik*.

ja korrumpierter Form noch verständlich bleibt, wenn nur ein oder das andere charakteristische Merkmal noch durchschimmert. Es verhält sich hier ähnlich wie bei der Sprache. Alltägliche und konventionelle Redewendungen bleiben auch in den oft unglaublichsten Verunstaltungen noch verständlich. So ermöglicht einerseits die gesteigerte Fähigkeit, innerhalb einer Tonalität sehr fernliegende Klänge aufzufassen, andererseits die zwingende Wirksamkeit der auch nur angedeuteten Schlußformel eine individuelle Umbildung der Kadenz.

In den folgenden Ausführungen finden die von Hugo Riemann geschaffenen harmonischen Funktionszeichen Anwendung, da sie die natürlichen Beziehungen der Klänge zueinander viel klarer zum Ausdruck bringen als die rein schematischen Stufenbezeichnungen. Doch wird zur Vermeidung eventueller Mißverständnisse unter das Funktionszeichen noch der Klangbuchstabe gesetzt, der große Buchstabe für den Durklang, der kleine für den Mollklang. $E^7 = e\ gis\ h\ d$ (Dominantseptimakkord); $a^6 = a\ c\ e\ fis$ (Subdominante mit der charakteristischen Sext, *sixt ajoutée* des Rameau) usw.

Wir können bei Richard Strauß in allen Schaffensperioden das Bestreben beobachten, der Kadenz immer eine neue, interessante Seite abzugewinnen, neue Wege abseits der vielbegangenen Straße zu finden. Als erstes Mittel der Veränderung der normalen Kadenz wollen wir die chromatische Rückung eines der ausschlaggebenden Kadenzierungsakkorde in seiner Gänze betrachten, und zwar einen solchen Fall, wo der Akkord sowohl in seiner normalen als auch in seiner verkehrten Lage auftritt. Es handelt sich hier meistens um Veränderungen des Quartsext- oder des Dominantseptimenakkords. Seltener jedoch wird die „charakteristische Dissonanz der Subdominante“ in dieser Weise chromatisch verschoben. Die folgende Stelle aus Elektra (Notenbeisp. I) zeigt uns gleich die interessante Erscheinung, daß neben der Originalgestalt des Dominantseptimenakkords (1) zwei chromatische Rückungen dieses (2 und 3) vorkommen, also neben A^7 auch $A\sharp^7$ und G^7 . In dem unterlegten System wird die auf die Normalkadenz rückgeführte Gestalt gezeigt. Die Auslassung des Taktes 5 ist bei der Rückführung insofern vollkommen gerechtfertigt, als dieser Takt im Original nur als Einschubsel zu betrachten ist, das durch das Experimentieren auf dem Dominantseptimenakkord notwendig wird.

Notenbeispiel I. Elektra 5 [34].

The image displays a musical score for Elektra 5 [34], consisting of two systems of staves. The top system shows the original notation with a treble and bass staff. The treble staff begins with the instruction *molto espr.* and a dynamic marking *p*. The bass staff contains chords. Above the treble staff, there are markings for measures 4, 2) *calando*, 3) 1) 2) [34]. The bottom system is labeled "Rückgeführte Form." and shows the same musical material with the chromatically shifted chords (A sharp 7 and G 7) indicated by brackets and the letter 'h' in parentheses below the notes.

12 Gleich dieses erste Beispiel zeigt, wie tiefgreifend die Veränderung der Kadenzwirkung sein kann, wenn eine solche Akkordrückung vorgenommen wird, und wie schwach und nichtssagend die rekonstruierte Kadenzform wirkt. Auf die chromatische Rückung bei 4) wird erst im weiteren Verlauf der Ausführungen zurückzukommen sein. Als zweites Beispiel dieser Art folgt eine Stelle aus Don Quixote, die den Dominantseptimenakkord in zwei Formen bringt, auf G_{is} und in der Normallage auf A:

Notenbeispiel II. Don Quixote [1] 2.

Gerade im Don Quixote ist das Experimentieren mit der Kadenzformel so mannigfaltig, daß es noch gesondert zu untersuchen sein wird. Um auch ein Beispiel für die Versetzung eines Quartseptakkords zu geben, verweise ich auf eine Stelle aus op. 32, Nr. 3, Liebeshymnus (Takte 23–26). Dort bringt eine Kadenz in Desdur zwei Gestalten des Quartseptakkords, nämlich a–b–fis und as–des–f. Ein ähnlicher Fall findet sich in der Salome, nur wird da der versetzte Quartseptakkord zwischen den leitereigenen Dominant=Quartseptakkord und =Septimenakkord gestellt und diese beiden Klänge durch einen Orgelpunkt verbunden. Dadurch wird der abgerückte Akkord getrübt (Ab. III +).

Notenbeispiel III. Salome [179].

Häufig tritt aber nun der versetzte Kadenzakkord auf, ohne daß die leitereigene Form neben ihm mehr erscheint. Der Klang wirkt also nur noch durch seine absolute Zusammensetzung ($\frac{6}{4}$, $\frac{7}{5}$ und $\frac{6}{5}$) kadenzierend, nicht aber durch seine Basis (Stufe), auf der er ruht.

Aus Raummangel einerseits, andererseits aber aus dem Bedürfnis, die mannigfaltige Anwendung der hier angedeuteten harmonischen Komplikationen in der Kadenz durch möglichst viele Beispiele zu belegen, sehe ich mich gezwungen, im folgenden für jede der dargestellten Möglichkeiten nur ein oder zwei Notenbeispiele zu bringen, dafür aber immer noch eine Reihe von Stellen zu zitieren, die das Bild verdeutlichen helfen. Die zitierten Takte sind in den Partituren und Klavierauszügen mittels der

beigefügten Kennzeichen leicht auffindbar (z. B. 5 [1] = 5 Takte vor Kennziffer [1]; oder [67] 3 = 3 Takte nach [67]).

Notenbeispiel IV. Rosenkavalier I. Akt 4 [203].

The musical score is presented in four staves. The top two staves represent the original performance, with a 'cresc.' marking in measure 2 and a 'dim.' marking in measure 4. The bottom two staves represent the 'Rückgeführte Form' (retrograde form), with a '+' sign in measure 2 indicating a deviation from the original. The key signature is B-flat major.

In dem vorstehenden Beispiel können wir deutlich die Akkordrückung beobachten. Im Sinne der Folge $D_4^6 - D_5^7 - T$ finden wir in den Takten 2—4 die Akkordfolge $E_4^6 \ F_5^7 \ B$ statt $F_4^6 \ F_5^7 \ B$ gebracht. Daneben bietet sich hier aber auch Gelegenheit, auf eine Erscheinung hinzuweisen, die öfters wiederkehrt. Durch die Rückung eines Akkords entsteht im harmonischen Gefüge ein gewisser Riß, der besonders da, wo reiche Kontrapunktik mit Anwendung findet, von übler Wirkung sein kann. Letzterer geht der Komponist nun dadurch aus dem Wege, daß er dem Akkord, der der Rückung vorangeht, eine gewisse Doppeldeutigkeit verleiht und so eine glattere Verbindung herstellt. Ich habe in obigem Beispiel wiederum die rekonstruierte Form unter die authentische gesetzt und wir sehen, daß schon Takt 2 die chromatische Rückung mitmacht, daß aber doch noch ein Relikt der Ausgangsform stehen bleibt, nämlich das B im Bass (+), welches in Hinsicht auf den kommenden Takt nach H verändert werden müßte, aber der normalen Fortführung aus dem vorhergehenden Takt entspräche. Takt 2 besitzt also harmonisch eine Doppelbeziehung, spielt eine Vermittlerrolle. Das B deutet nach rückwärts, alles übrige nach vorwärts. Es wäre daher ganz falsch, in dieser Harmonie mit Ausnahme einer enharmonischen Verwechslung des gis' nach as' einen Septimenakkord über B erblicken zu wollen, sondern es handelt sich hier um einen Nonenakkord der Wechseldominante mit weggelassenem Grundton ($E_7^{9>}$), der in seiner Gänge mit Ausnahme des B höher alteriert ist.

Es folgen weitere Beispiele. Rosenkavalier, I. Akt, [43] 1—4: statt $\left\{ \begin{array}{l} T \ D_4^6 \ D_5^7 \ T \\ E \ F_4^6 \ F_5^7 \ E \end{array} \right\}$:
 $E \ B_4^6 \ H_5^7 \ E$ (hier tritt im ersten Takte innerhalb der E-dur-Harmonie in der Achtelbewegung vorbereitend, aber nur im Vorüberhüschchen einmal der Akkord $b-es-g$ auf!);

II. Akt, 2 [127]: statt $\left\{ \begin{matrix} D_4^6 & D_5^7 & T \\ \mathbb{E}_4^6 & \mathbb{E}_5^7 & \mathbb{A} \end{matrix} \right\} \mathbb{F}_4^6 \mathbb{E}_5^7 \mathbb{A}$; Salome (Tanz), 2 [8]: statt

$\left\{ \begin{matrix} T^0 & D_7^9 & T^0 \\ \text{gis} & \text{Dis}_7^9 & \text{gis} \end{matrix} \right\}$: gis \mathbb{E}_7^9 gis; Feuersnot, 2 [231]: statt $\left\{ \begin{matrix} {}^0S^6 & D_4^6 & \mathbb{D}_7^{9>} & D_7^9 & .8. & T \\ \text{es}^6 & \mathbb{F}_4^6 & \mathbb{E}_7^{9>} & \mathbb{F}_7^9 & .8. & \mathbb{B} \end{matrix} \right\}$:

$\text{es}^6 \mathbb{E}_4^6 \mathbb{D}_7^{9>} \mathbb{F}_7^9 .8. \mathbb{B}$. Durch die Rückung wird hier ein Orgelpunkt zerstört, der Orgelp. e . . f . . . |

nun aus der Dissonanz heraus den Sekundschritt aufwärts in die Normallage mitmachen muß. Trotzdem bleibt aber seine Funktion als Orgelpunkt verständlich, da die chromatische Rückung in diesen Fällen nicht in erster Linie eine harmonische, sondern eine — sagen wir — koloristische Angelegenheit ist. Die Funktionszeichen könnten also in den obigen Diagrammen bei den „gefärbten“ Kadenzen auch nur so lauten wie bei ihrer rekonstruierten Form, etwa im letzten Beispiel (Feuersnot, 2 [231]):

$\left\{ \begin{matrix} {}^0S^6 & D_4^6 & \mathbb{D}_7^{9>} & D_7^9 & .8. & T \\ \text{es}^6 & \mathbb{E}_4^6 & \mathbb{D}_7^{9>} & \mathbb{F}_7^9 & .8. & \mathbb{B} \end{matrix} \right\}$. Daher habe ich die Funktionsbezeichnungen immer nur

einmal angeführt. Die Stelle aus Feuersnot zeigt auch, daß die „Rückung“ mitunter mehr als einen Klang erfaßt, was noch durch ein weiteres Beispiel (Ab. V) belegt werden soll:

Notenbeispiel V. Josefs-Legende 1 [24].

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked with a forte dynamic (*ff*) and a decrescendo (*dim.*). It features a complex cadence with chromatic shifts in the bass line. The second system is labeled "Rückgeführte Form." and shows the reconstructed form of the cadence, where the chromatic shifts are resolved into a more standard harmonic structure.

Hier finden wir den Dominantquartsext- und Dominantseptimenakkord um einen Halbton höher alteriert, den letzteren aber hernach auch noch einmal in der Normal-

lage. Statt $\left\{ \begin{matrix} \mathbb{D}^7 & D_4^6 & D_5^7 & T \\ \mathbb{E}^7 & \mathbb{F}_4^6 & \mathbb{F}_5^7 & \mathbb{B} \end{matrix} \right\}$; $\left\{ \begin{matrix} \mathbb{D}^7 & D_4^6 & D_3^7 & D_5^7 & T \\ \mathbb{E}^7 & \mathbb{Fis}_4^6 & \mathbb{Fis}_3^7 & \mathbb{F}_5^7 & \mathbb{B} \end{matrix} \right\}$.

Könnten wir bei allen bisher beobachteten Kadenzten ein chromatisches Ab- oder Aufrücken eines oder mehrerer Kadenzakkorde aus der Normallage feststellen, so sei nun darauf hingewiesen, daß auch größere Verschiebungen der Akkordbasis vorkommen, etwa um eine große Terz, einen Tritonus abwärts oder um eine kleine

Terz aufwärts usw. Diese Veränderungen der Normalkadenz sind von den in den bisherigen Beispielen gezeigten nicht prinzipiell, sondern nur graduell unterschieden. Denn auch hier ist das Klangbild des als Ersatz dienenden, neuen Funktionsakkords, das Verhältnis seiner Einzeltöne zueinander, das gleiche, und nur seine Basierung gegenüber dem leitereigenen Akkord verschieden. Der Quartsextakkord und die Klänge mit den „charakteristischen Dissonanzen“ (D^7 und S^6) haben also infolge ihrer häufigen Anwendung eine so zwingende kadenzierende Wirkung, daß sie von dem musikalischen Hörer auch dann noch als harmonische Funktion aufgefaßt werden, wenn sie nicht mehr auf der ihnen nach tonartlichen Gesetzen zukommenden Stufe aufgebaut sind. Zum Verständnis kann in diesen Fällen noch wesentlich die der Normalkadenz adäquate Stellung innerhalb des Taktes und Satzbaues, sowie eine das Kadenzgefühl unterstützende Melodik beitragen. Das nächste Beispiel (Ab. VI),

Notenbeispiel VI. Ariadne, Oper 1 [72] 3 und 3 [73] 1.

das zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Stellen aus Ariadne bringt, bietet uns Gelegenheit, zu beobachten, wie auf eine Kadenz mit Höherrückung des Quartsextakkords um eine große Terz eine Variante folgt, die den Quartsextakkord chromatisch hochalteriert (A und B). Bei A geht dem „gefärbten“ Akkord der tonale voran. Seine Wirkung ist aber durch den vorher schon lange auf der Quint der Tonika ruhenden Orgelpunkt stark abgeschwächt, weshalb sich der Komponist nach einem anderen, unverbrauchten Mittel umsieht, das er in dem Quartsextakkord A^6_4 findet und später noch durch den Klang Fis^6_4 überbietet. Er erreicht damit über den leitereigenen Quartsextakkord hinaus eine unerwartet starke und zwingende Wirkung im Sinne einer Kadenz. Was hier mit dem Quartsextakkord geschieht, vollzieht sich bei der in Notenbeispiel VII gebrachten Stelle aus Schlagobers mit dem Dominantseptimenakkord. Er erscheint in einer Kadenz nach Ddur in doppelter Gestalt, nämlich über F und A errichtet. Den leiterfremden Klang $f a c e s$ anders zu deuten, dürfte

schwer fallen, zumal seine Stellung zwischen D_4^6 und D_3^7 eine Deutung als versetzte Form des Dominantseptimenakkords nahelegt.

Notenbeispiel VII. Schlagobers, II. Akt, 3 [18].

Rück-
geführte
Form.

Nun kommt es auch bei dieser Modifikation der Kadenz vor, daß nur der versetzte Funktionsakkord auftritt, der leitereigene also nicht mehr erscheint, was nur als ein den entsprechenden Fällen chromatischer Rückung paralleler Vorgang zu betrachten ist. Die übrigen tonalen Akkordstützen sind eben so stark, daß sie auch das Verständnis der Kadenz ermöglichen, wenn einer der Funktionsakkorde nur auf fremder Basis dargestellt wird. An dem folgenden Beispiele sehen wir zudem noch, daß eine solche modifizierte Kadenz auch ans Ende einer Modulation zu stehen kommen kann, was natürlich eine weitere Komplikation bedeutet. Beim vorliegenden Fall muß aber betont werden, daß der „Färbung“ des Funktionsakkords keine modula-

Notenbeispiel VIII. Rosenkavalier, III. Akt [302] 1.

Rück-
geführte
Form.

torische Bedeutung beizumessen ist, wie schon die Rekonstruktion zeigt, die mit normaler Kadenz die Modulation genau so überzeugend herbeiführt. Tatsächlich kommt fast die gleiche Modulation, aber aus Des dur, statt wie hier aus cis moll nach G dur, wenige Seiten vorher schon einmal vor mit normalem Quartseptakkord über D, nämlich bei [295] 5. Es ist in unserem Beispiele die Kadenzkomplikation durchaus Selbstzweck und dürfte einen tonpoetischen Grund haben, da im Augenblick, wo der Quartseptakkord über F erscheint, die Regiebemerkung auf ein Verdunkeln der Bühne hindeutet, das dadurch entsteht, daß die letzten Bedienten im Gefolge der Feldmarschallin mit den Leuchtern den Raum verlassen, wodurch dieser nunmehr durch das spärlich eindringende Mondlicht erhellet bleibt. — Nun liegt es natürlich sehr nahe, daß solche Akkordrückungen auch als technisches Mittel zum Zweck, nämlich als Mittel zur Modulation verwendet werden, indem der versetzte Funktionsakkord der bisherigen Tonart umgedeutet wird in einen tonalen einer anzustrebenden Tonart und seiner neuen Deutung gemäß von Funktionsakkorden der Zieltonart gefolgt wird. Ich begnüge mich damit, im folgenden zwei Beispiele von Modulation durch Akkordverschiebung zu bringen, da die Behandlung dieser Komplikationen nur indirekt mit unserem Thema zusammenhängt. Hierbei muß aber betont werden, daß dieses Mittel, eine fremde Tonart anzustreben, meist nur für vorübergehende Ausweichungen, selten aber allein für endgültiges Festsetzen in der neuen Tonart Anwendung findet, da der

Notenbeispiel IX. Feuerstrot, [217] 5.

Notenbeispiel X. Frau ohne Schatten, I. Akt, 3 [23].

(Die Herrin) schläft. Ich geh zur Jagd.

Übergang zu sehr mechanisch erfolgt, ohne daß eigentlich funktionale Beziehungen zwischen Ausgangs- und Zieltonart verwertet werden und da hier einfach sozusagen Anfang und Ende der Modulation nebeneinandergestellt erscheinen mit Weglassung des harmonischen Übergangsprozesses. Die „Unverbindlichkeit“ solcher ruckweise erfolgenden Modulationen führt dazu, daß sie häufig nur als koloristisches Mittel Verwendung finden und innerhalb eines und desselben Sätzchens angewendet und auch wieder rückgängig gemacht werden. Was also für uns in der Kadenz ein von seiner Normalbasis abgerückter Funktionsakkord war, das wäre hier — auf größere Dimensionen übertragen — im Satz die Versetzung mehrerer Takte aus der Haupttonart in eine fremde, wobei natürlich die „Bruchflächen“ geschickt maskiert werden. Man kann in solchen Fällen kaum behaupten, daß die Haupttonart faktisch verlassen ist. Zwei Beispiele, die diese Technik in äußerst eklatanter Weise erkennen lassen, mögen zur Erläuterung dienen. Zunächst ein achttaktiges Sätzchen aus Don Quixote (Takt 5—13), welches ganz normalen Aufbau zeigt. Wenn wir von der Rückung

Notenbeispiel XI. Don Quixote 7 [1].

pp

Sollten 3 Takte:

rit.

Rückgeführte Form.

— " —

— " —

— " —

um einen Halbton absehen, bzw. die Rekonstruktion vornehmen, ergibt sich die Modulationsfolge: Vorderatz Ddur—A dur; Nachsatz A dur—Ddur. Die Rückung verursacht aber folgende Änderung: Ddur—[Asdur; Asdur]—Ddur. Wegen Raummangels muß ich mir versagen, das ganze Sätzchen zu bringen, und mich damit begnügen, die beiden Bruchstellen anzuführen, die durch die Klammern gekennzeichnet sind. Hier erfolgt die Rückung um einen Halbton, bei der in Notenbeisp. XII zitierten Stelle aus Rosenkavalier um eine übermäßige Sekund. War es im ersten Falle möglich, die Rekonstruktion wörtlich vorzunehmen, so mußte im zweiten infolge des weiteren (im größeren Intervall erfolgenden) Risses bei a) eine kleine Retouche vorgenommen werden, um die Wiederholung des Schrittes as—ges in der Melodie zu vermeiden.

Notenbeispiel XII. Rosenkavalier, III. Akt, 6 [238].

Die Partien vor und nach der hier angeführten Stelle gehören der Tonart Desdur an und ganz episodenhaft erfolgt hier eine kleine Exkursion nach Edur, die ebenso zwanglos, wie sie eintrat, wieder nach Desdur zurückmündet.

Zu unserem eigentlichen Thema, das sich auf die Kadenzbehandlung beschränkt, zurückkehrend, führe ich zu dem im Notenbeisp. VIII gekennzeichneten Fall für Versetzung von Funktionsakkorden um mehr als einen Halbton noch einige Parallelstellen an. Salome, [41] 3: statt $\left\{ \begin{matrix} {}^0S^6 & D^7 & {}^0T \\ c^6 & D^7 & g \end{matrix} \right\}$: $\underline{as}^6 D^7 g$; Rosenkavalier, I. Akt, [180] 1:

statt $\left\{ \begin{matrix} D^6 & D^7 & T \\ B^6 & B^7 & Es \end{matrix} \right\}$: $\underline{Des}^6 B^7 Es$; I. Akt, 2 [260]: statt $\left\{ \begin{matrix} D^7 & D^6 & D^7 & {}^0T \\ D^7 & G^6 & G^7 & c \end{matrix} \right\}$:

$\underline{A}^7 \underline{Des}^6 g^7 c$ (hier tritt noch die weitere Komplikation hinzu, daß eine Zwischendominante zum Quartsextakkord ihrerseits chromatisch aufgerückt ist und nun weder zum latenten normalen noch zu dem Ersatzakkord im normalen Intervallverhältnis steht);

Ariadne, Oper 2 [150]: in Edur, statt $\left\{ \begin{matrix} D^7 & D^9 & D^6 & D^7 & T \\ Fis^7 & Fis^9 & D^6 & h^7 & E \end{matrix} \right\}$: $\underline{Fis}^7 \underline{Fis}^9 \underline{D}^6 \underline{h}^7 \underline{E}$ = \underline{A}^7

(man beachte, zu welchem Textworte der „gefärbte“ Akkord gebracht wird: „Laßt sie weinen, sie hat recht!“); Josefs Legende 1 [156]: in Adur statt $\left\{ \begin{matrix} D^9 & D^6 & D^7 & T \\ h^9 & E^6 & E^7 & A \end{matrix} \right\}$:

$G_7^9 > G_4^6$ bis E_4^7 A (hier erscheinen an Stelle des leitereigenen Quartseptakkords zwei versetzte Formen dieses, nämlich $g e e$ und $gis cis e$); Frau ohne Schatten, I. Akt, 1. Szene 2 [75]: in einer Kadenz nach Bdur statt $\left\{ \begin{matrix} D_4^6 > D_7^7 & T \\ F_4^6 > F_7^7 & B \end{matrix} \right\}$: $F_4^6 > A_7^7$ B.

Die im Bisherigen erörterte Technik der Kadenzumbildung gibt noch mannigfaltige Möglichkeiten zu weiterer Komplikation. Es sei beispielsweise darauf hingewiesen, daß sie auch auf alle Arten von Trugschlüssen anwendbar ist, ferner, daß etwa erst der abschließende Tonikaakkord „gerückt“ wird. Bei der letztgenannten Modifikation ist besonders eine Form sehr beliebt, die ich als Tritonuskadenz bezeichnen möchte. Bei ihr stehen die Grundtöne der Funktionsakkorde, Dominante und Tonika, statt im Abstand einer reinen Oberquarte, in dem eines Tritonus. Vorläufig möge ein Beispiel aus Salome dies illustrieren. Später wird hierauf noch einmal zurückzukommen sein.

Notenbeispiel XIII. Salome, 5 [103].

Die äußersten Konsequenzen dieser Kadenzkomplikationen scheinen mir aber dort gezogen, wo der leitereigene Funktionsakkord — wenn auch nur angedeutet — gleichzeitig neben dem tiefer oder höher alterierten erscheint, und ferner dort, wo mehrere Funktionsakkorde in der gleichen Kadenz um verschiedene Intervalle versetzt sind, etwa der Quartseptakkord um eine große Sekund aufwärts, gleich darauf der Dominantseptimenakkord um eine große Terz aufwärts oder in ähnlicher Weise. Auch solche Fälle finden sich bei Richard Strauß. Ich führe in diesem Zusammenhange zwei durch wenige Takte voneinander getrennte Stellen aus Salome an:

Notenbeispiel XIV. Salome, 2 [361].

Bei Notenbeisp. XIV habe ich unter a) die Stelle in rekonstruierter Form gezeigt, unter b) aber so, wie sie bei gleichzeitiger Hochalteration aller Stimmen lauten würde. Die Originalform selbst zeigt also eine Kombination von a) und b). Die Melodie geht samt der Austerzung tonal normal weiter, der Begleitakkord ist dagegen um

einen Halbton aufwärtsgerückt. — Bei Notenbeisp. XV hat der den Dominantquartseptakkord vertretende Klang zur Basis a, der den Dominantseptimenakkord vertretende ruht auf \flat — ein Septimenakkord mit verminderter Quint — während die Tonikaprim c ist.

Notenbeispiel XV. Salome, 3 [362].

Man tö = = = te die = jes Weib!

Zum Unterschied von den bisher besprochenen Kadenzen, bei denen das Klangbild des jeweiligen Funktionsakkords konserviert bleibt, folgt jetzt eine Gruppe von Fällen, die sozusagen einen Kompromiß darstellen zwischen der Normalkadenz und der oben behandelten chromatischen Tief- oder Hochalteration einzelner Akkorde in ihrer Gänge. Dieser Kompromiß besteht nämlich darin, daß meistens ein, manchmal auch mehrere Töne der Normallage des Akkords stehen bleiben, während die übrigen gleichzeitig alteriert werden. Der beibehaltene Ton ist fast regelmäßig die Terz des Subdominant- oder Dominantklanges, die Sext des Quartseptakkords, also immer ein integrierender Bestandteil des Funktionsklanges. Dadurch wird erreicht, daß mit diesem einen Ton noch eine absolute Beziehung zum leitereigenen Klang aufrechterhalten bleibt, ein Vorteil, der aber dadurch wieder wettgemacht wird, daß der neue Akkord, für sich betrachtet, seinen Intervallverhältnissen nach nicht mehr mit dem leitereigenen übereinstimmt. Denn es wird aus der Mollsubdominante mit der Sext, beispielsweise auf f (f^6) eine Dursubdominante mit Sext auf e (E^6) und umgekehrt, ferner aus dem Quartseptakkord $g c es : fis h dis$, oder, was von besonders einschneidender Wirkung ist, etwa aus dem Dominantseptimenakkord $g h d f$ ein Septimenakkord $as ces es ges$, der durch die Mollterz nicht eindeutig mehr die Dominantfunktion ausdrückt. Nebenbei sei noch bemerkt, daß bei stehenbleibender Mollterz und Mollsext die übrigen Akkordbestandteile in solchen Fällen immer nur tief-, bei beibehaltener Durterz und -sext immer nur hochalteriert werden.

Nun sehe man sich daraufhin Notenbeisp. I bei 4) an. Hier wird der leitereigene Klang der Subdominante mit der Sext $g b d e$ ersetzt durch $ges b des es$. Die Annahme, daß hier etwa $g h' d e$ in seiner Gänge alteriert erscheint, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich, da für das Mollgeschlecht der Mollakkord der Subdominante zunächst in Betracht kommt, es sei denn, die Terz solle in den Leitton weitergehen, was hier nicht der Fall ist. Aus diesem Grunde kann auch die Stelle a) in Notenbeispiel XVI nicht als Beweis herangezogen werden, denn wenn das ganze Thema nach Dur gewendet wird; ist es nicht anders zu erwarten, als daß auch die Dur-

subdominante gebracht wird. Dagegen finden wir aber im selben Beispiel bei b) einen Quartsextakkord als *dis fis*, bei dem also einzig das *fis* als Rudiment des tonalen Klanges stehen geblieben ist, der in seiner Normalform *a d fis* lauten müßte. Bei-

Notenbeispiel XVI. Elektra [92a].

spiel XVII zeigt, daß auch bei dieser Komplikation der Fall eintreten kann, daß die alterierte Form neben der normalen Gestalt des Funktionsakkords erscheinen kann. Dasselbe zeigen weitere Stellen, z. B. Rosenkavalier, III. Akt, 2 [299] (statt

Notenbeispiel XVII. Frau ohne Schatten, III. Akt, 3 [144].

$\left\{ \begin{matrix} D_7^9 \\ A_7^9 \end{matrix} \right\} \neq D_7^7 T = D$: $A_7^9 \overset{9 \triangleright}{\dots} = E^7 \text{fis } A^7 D^7$, Ariadne, Oper [51] 3 (statt $\left\{ \begin{matrix} D_4^6 \\ D_4^6 \end{matrix} \right\} \begin{matrix} D^7 T \\ D^7 g \end{matrix}$);
 $Des^6_4 D_4^6 \triangleright D^7 g$, Frau ohne Schatten, II. Akt [1] 3 (statt $\left\{ \begin{matrix} T \\ E \end{matrix} \right\} \begin{matrix} D^6_3 \\ e \end{matrix} \overset{5}{\dots} T$: $E \text{Es } e$
 $\text{E } E$). Doch findet die Nebeneinanderstellung von leitereigener und alterierter Form

verhältnismäßig wenig Anwendung, offenbar deshalb, weil dabei meist wegen des liegenbleibenden Terztons leere reine Quinten und Quartan zur Parallelrückung gelangen, was wohl zur Erzielung besonderer Wirkungen vorteilhaft sein kann, im allgemeinen aber gern vermieden wird. Es erscheint daher meist der modifizierte Akkord allein (siehe Notenbeisp. XVIII):

Notenbeispiel XVIII. Rosenkavalier, I. Akt [217] 1.

Nachgeführte Form.

Auch braucht dies nicht immer ein Subdominant-, Dominant- oder Quartfertaakkord zu sein, sondern es können auch andere Bestandteile der Kadenz in dieser Weise alteriert auftreten, z. B. die Tonikaparallele (Notenbeisp. XIX, XX), die Subdominantparallele (Notenbeisp. XIX) oder Dominantparallele (Notenbeisp. XVII) usw. In der zitierten Stelle aus Feuersnot, die in verschiedenen Varianten in der Oper öfter wiederkehrt, werden mehrere Kadenzkomplikationen nebeneinander verwendet. Zwei Akkorde treten in der oben behandelten Alteration auf, statt der Klänge emoll und

Notenbeispiel XIX. Feuersnot, Takt 3—9.

Notenbeispiel XX. Ariadne, Oper 4 [206].

h^{moll} wird E^{dur} und B^{dur} gebracht; außerdem erscheint der Dominantseptimenakkord in zwei Gestalten, über fis und über a. Der Klang über fis verdrängt hier gewissermaßen den Quartseptakkord. In Beispiel XX wieder tritt neben eine teilweise Alteration des Tonikaparallellklangs die Rückung des Quartseptakkords in seiner Gänze, statt g^{is}moll und Fis⁶: E^{dur} und F⁶. Im Dienste vortrefflicher Charakteristik wird die Kadenz-„Färbung“ in der Alpenfonie verwendet, gleich zu Beginn des Werkes und in gleicher Weise auch in seinem weiteren Verlaufe. Überdem mystischen Summen, das durch das gleichzeitige, gedämpfte Erklängen sämtlicher Töne der b^{moll}-Tonleiter im Streicherchor entsteht, baut sich, von vier Posaunen und der Bass-tuba gebracht, eine Kadenz auf, die die stumme Majestät einer vom Nachthimmel sich abhebenden Bergsilhouette trefflich symbolisiert:

Notenbeispiel XXI. Alpenfonie [1].

Richard Strauß fügt hier zu den dunkeln Akkorden der b^{moll}-Tonart b^{moll}, e^{moll}, f^{moll} noch weitere, leiterfremde, nämlich d^{moll} und g^{moll}, die durch Alteration des Tonikaparallellklangs Des^{dur} und des Subdominantparallellklangs Ges^{dur} entstanden sind. Besonders der Des^{dur}-Akkord würde hier eine zu milde, fast süßliche Farbe hereinbringen und wird daher durch herbere d^{moll} ersetzt.

Ich zitiere nun weitere Belege für die teilweise Rückung von Kadenzakkorden: Salome, Tanz [P] 8, statt $\left\{ \begin{array}{l} {}^0T \ F \ {}^0T \ F \ {}^0T \ F \ {}^0S^6 \ D^7 \ {}^0T \\ cis \ \mathcal{A} \ cis \ \mathcal{A} \ cis \ \mathcal{A} \ fis^6 \ Gis^7 \ cis \end{array} \right\}$: cis \mathcal{A} cis \mathcal{A} cis \mathcal{A}

F^6 Gis^7 cis (hier ist mit Rücksicht auf den F^6 -Klang bereits der vorhergehende Akkord A dur nach anoll gewendet!); Ariadne, Oper [329] 2, statt $\left\{ \begin{array}{l} T D T Sp \\ Des As Des es \end{array} \right.$
 $\left. \begin{array}{l} D^6_4 D^7 T \\ As^6_4 As^7 Des \end{array} \right\}$: Des As Des D As^6_4 As^7 Des; Josefs Legende [297] 2; hier wird in einer Kadenz nach G dur zunächst der Quartsextakkord um eine kleine Terz aufwärts gerückt und dann der so entstandene Akkord unter Beibehaltung der Sext chromatisch hochalteriert; es erscheint also statt $\left\{ \begin{array}{l} D^6_4 D^7 T \\ D^6_4 D^7 G \end{array} \right.$: F^6_4 Fis^6_4 D^7 G ; Frau ohne Schatten, III. Akt [231] 1, statt $\left\{ \begin{array}{l} T Tp S T \\ C a f C \end{array} \right.$: C a $\overset{5>}{1}$ = As $F^5_{1<} = fis$ C ; Schlagobers, I. Akt [71] 1, statt $\left\{ \begin{array}{l} ^0T^0 S D ^0T \\ h e Fis h \end{array} \right.$: h Dis Fis h . Nun kommt es auch vor, daß zwei Erscheinungsformen des gleichen Funktionsakkords auftreten, aber so, daß der erste Klang einen Vorhalt enthält, der erst dann aufgelöst wird, wenn die übrigen Stimmen die chromatische Rückung vollziehen. Dies geschieht in einer häufig auftretenden Kadenz im III. Akt der Frau ohne Schatten, wo die Komplikation manchmal noch weiter gesteigert wird, indem der abschließende Tonikaakkord versetzt wird. Man betrachte hierzu Notenbeisp. XXII:

Notenbeispiel XXIIa).
 Frau ohne Schatten, III. Akt [135].

b) III. Akt, Takt 1-2.

c) III. Akt [135] 3.

Rückgeführte Form.

Während b) sich aus a) ableiten läßt und in diesem Sinne noch deutbar ist, finden wir bei c) die Kadenz, durch weitere Retouchen bereits vollkommen unkenntlich gemacht, zu einer geheimnisvollen Formel umgebildet und ihrer eigentlichen Bestimmung, eine Tonart auszudrücken, zu umschreiben, entfremdet.

Schließlich muß auch hier der bereits früher erwähnten „Tritonuskadenz“ gedacht werden. Infolge des Umstands, daß der Tonikaakkord hier nur teilweise alteriert erscheint, d. h. die Terz stehen bleibt, haben wir es hier im Gegensatz zu dem in Notenbeisp. XIII zitierten Fall mit einer Verbindung des Septimenakkords mit einem Molldreiklang zu tun. In dieser Form ist die Anwendung der Kadenz

häufiger als in der erstgenannten. Ich führe das charakteristischste Beispiel hierfür an, nämlich die Stelle aus *Feuersnot*, welche schildert, wie durch die Beschwörungsformel Runrads plötzlich sämtliche Lichter der Stadt verlöschen:

Notenbeispiel XXIII. *Feuersnot*, [159] 1.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The music features chromatic movement in the upper staff, with notes beamed together and slurs. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fff* and *p molto rit.* There is a '3' marking above the lower staff, possibly indicating a triplet or a specific rhythmic pattern.

Es bedarf hier keines Hinweises darauf, daß auch diese Art von Kadenzmodifikationen für Trugschlüsse, Ausweichungen und Modulationen Anwendung finden kann in gleicher Weise, wie es oben bei den anderen Kadenzkomplifikationen festgestellt und mit Beispielen belegt wurde. Wie schon die Fülle der zitierten Stellen beweist, die wiederum nur eine Auslese des Vorhandenen darstellen, ist die bisher behandelte Technik der Kadenzmodifikation so häufig angewandt, daß sie nicht als eine zufällige Erscheinung zu werten ist, sondern den Schluß auf eine bewußte Anwendung zuläßt. Es gewährt aber diese Technik eine so mannigfaltige Kombinationsmöglichkeit, daß mit ihr ganz ungeahnte und sehr verschiedenartige Wirkungen erzielt werden können. Sie läuft daher nicht Gefahr, zur Manier zu werden, zumal in den Händen eines Meisters vom Range eines Richard Strauß.

Es bliebe uns jetzt noch übrig, auf einige andere Versuche hinzuweisen, die Kadenz originell und neuartig zu gestalten; dabei muß aber gleich hervorgehoben werden, daß die noch zu erwähnenden Modifikationen durchaus vereinzelt vorkommen und bei weitem nicht eine solche Bedeutung gewinnen wie die oben erwähnten. So können wir dann und wann das Bestreben beobachten, in der Kadenz Funktionsakkorde gegen den Sinn der herrschenden Tonart zu korrumpieren, aber gewöhnlich in der Weise, daß der neu entstehende Akkord, absolut genommen, eine ganz einfache Struktur besitzt, meist einen Dur- oder Mollklang darstellt und so nur durch seine Stellung in der Tonart kompliziert wirkt. Es ist eine bekannte Tatsache, daß Auffassungsdissonanzen die stärkste Wirkung haben, wenn sie sich, rein akustisch genommen, als Konsonanz darbieten, worauf ja die große Bedeutung des Dominantquartsextakkords und des Klanges der neapolitanischen Sext hauptsächlich zurückzuführen ist. Im gleichen Sinne wirken auch konsonante Akkorde, die innerhalb der herrschenden Tonart als mehrfach alteriert bezeichnet werden müssen, stärker als absolut dissonante Akkorde, was in der hier auftretenden Diskrepanz zwischen Perception und Apperzeption des gleichen Bewußtseinsinhalts begründet sein dürfte. Man könnte die hier gezeigten Mittel, die Kadenz zu verändern, aus der zuletzt genannten Technik ableiten. Der Unterschied liegt nur darin, daß die Veränderung sich nicht auf gleichzeitige chromatische Erhöhung oder Erniedrigung mehrerer Akkordbestandteile beschränkt, sondern willkürlicher vorgeht und so beispielsweise aus einem Dominantseptimenakkord über D bloß das Fis beibehält und dieses zum Fisdur-Klang ergänzt

oder aus einem Klang $h d fis$, der funktionell die Tonikaparallele darstellt, den H dur-Akkord macht usw. Dabei liegt solchen neuentstandenen Klängen irgendeine Zwischen-dominantbedeutung vollkommen fern. Es wird durch häufiges Anwenden solcher tonartfremder und zur Umgebung beziehungsloser Akkorde ein merkwürdiges Schillern und Trisieren erzielt, das das Lonalitätsgefühl nicht ernstlich stört und auch teilweise auf die häufig sich ergebende Querstandwirkung zurückzuführen ist. Von dieser merkwürdigen Färbung, die ins Optische übertragen, am ehesten dem Perlmutterglanz verglichen werden könnte, werden nicht nur Kadenzen, sondern zuweilen auch weitere Strecken des harmonischen Satzes erfasst. Um das hier Gesagte zu verdeutlichen, bringe ich einige Beispiele:

Notenbeispiel XXIV. Josefs Legende [116].

The musical score for 'Josefs Legende' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).

Ausführung: G e G e D^7 D^7 D^7 G^7 $E^{7\sharp}$ a

Notenbeispiel XXV. Frau ohne Schatten, III. Akt, [188] 1.
Die Stimmen der Ungeborenen:

The musical score for 'Frau ohne Schatten' shows a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has the lyrics: 'Hört wir ge = bie = ten euch: rin = get und tra = get,'. The piano accompaniment features chords and dynamic markings including 'ppp' (pianissimo).

Rückführung: G D h e D h

Notenbeispiel XXVI. Frau ohne Schatten, III. Akt, 5 [189].

The musical score for 'Frau ohne Schatten' shows piano accompaniment with complex chordal textures in both treble and bass staves. The chords are dense and often feature chromatic alterations.

Rückführung: D h a G c D^9 e A^7 D^9_4 E D h a D D^7 g

Notenbeispiel XXVII. Intermezzo, I. Akt, 5 [264].

1) statt g b es g!

Notenbeispiel XXVIII. Frau ohne Schatten, II. Akt, 3 [85].

Bei der zuletzt angeführten Stelle aus Frau ohne Schatten kommt nur der den Cessdur-Klang vertretende hmoll-Akkord für die eben erwähnte Kadenzkomplifikation in Betracht, während die folgenden Klänge interessante Akkordverschiebungen des Dominantquartsext- und Dominantseptimenakkords zeigen im Sinne der weiter oben gegebenen Ausführungen. Weiter sei eine Kadenzbildung erwähnt, deren Charakteristikum mir in einer verschleierte Portamentowirkung von Akkord zu Akkord zu liegen scheint. Diese Kadenzen gehen von einem tonalen, aber leiterfremden Akkord aus (*T*, *Tp* usw.), führen dann über eine Anzahl von vagierenden Klängen zum Dominantseptimenakkord und Schlußtonikaakkord. Das Wesen der Folge dieser Zwischenklänge besteht darin, daß Töne, die bei normaler Klangverbindung liegen zu bleiben hätten, hier querständig um einen Halbton auf- oder abrücken. Ich habe in den folgenden Beispielen versucht, bei drei Kadenzen in einer Stimme das für diese Technik Charakteristische festzuhalten:

Notenbeispiel XXIX. Ariadne, Oper [74] 3.

Notenbeispiel XXX. Ariadne, Oper 2 [96].

Notenbeispiel XXXI. Josefs Legende [93] 3.

Ferner gibt es Fälle, wo eine Kadenzmelodie ohne Rücksicht auf die Baßformel mechanisch mit Terz- und Sextverdopplungen versehen wird, nach Art eines Organums, was der Kadenz einen erotischen oder antikisierenden Charakter verleiht.

Notenbeispiel XXXII. Salome,
Tanz 2 [9].

Rück-
führung.

Notenbeispiel XXXIII. Frau ohne
Schatten, I. Akt, 2. Szene [17] 3.

Rück-
führung.

Was den Dominantseptimenakkord anbelangt, so erscheint er besonders in der Elektra und in den Werken, die dieser Oper zeitlich naheliegen, häufig in alterierter Form, nämlich mit verminderter Quint. In dieser Gestalt ist er ein Vorläufer des Ganztonakkords und wie dieser auch sehr leicht und mannigfaltig umdeutbar. So kann

im Akkord g h des f eigentlich jeder Ton als Grundton eines Dominantakkords ge-
deutet werden. Der Akkord erhält dadurch folgende vier Deutungsmöglichkeiten:

$G_{\frac{7}{5}}^>$, $Eis_{\frac{7}{5}}^>$ (cis eis f g h) $F_{\frac{7}{3}}^>$ (h dis f a cis) und $F_{\frac{7}{3}}^<$ (f a ces cis g). Bei der letzten
Auffassung finden wir bereits die Quint durch ihre beiden Leitöne ersetzt, wie
dies beim Ganztonakkord der Fall ist ($G_{\frac{7}{5}}^< = g h$ des dis f a). Ich zitiere die Stelle

[42]—[44] aus Elektra, wo Strauß geradezu in solchen Akkorden schwelgt, und ver-
weise nochmals auf Notenbeisp. XXV, wo der Akkord h dis f a zunächst natürlich als
Klang über h empfunden wird, infolge des Tones f aber doch der folgende emoll-
Akkord leichter verständlich wird, da der Dominantklang im Nachhinein auch als
Akkord über g deutbar ist, was durch die Führung der Singstimme g a h c noch er-
leichtert wird. Vom emoll-Akkord also wird man den Klang retrospektiv als $G_{\frac{7}{5}}^<$
(g h dis f a) erklären. Über den Dominantseptimenakkord mit verminderter Quint
und den Ganztonakkord hinweg erscheint mir auch die Versetzung der Dominant-
septklänge um einen Ganzton oder seine Vielfachen weniger problematisch.

Am Schluß meiner Ausführungen über die „Kadenzmodifikationen bei Richard
Strauß durch Komplizierung der Schreibweise“ gelangt, will ich einiger bevor-
zugten Kadenzformen des Meisters gedenken, die, durchaus nicht neu, dennoch mit
erstaunlicher Ursprünglichkeit und immer frischem Reiz durch ihn zur Anwendung
gelangen. Da sei zunächst der chromatische Durchgangston zwischen Oktav und Sep-
time der Dominante erwähnt, der sehr häufig gebracht wird, manchmal auch mit
Terz- und Sertverdopplung versehen wird (siehe Salome [115] 1, [116] 1, Ariadne,
Oper 4 [314] usw.; man beachte bei Notenbeisp. XXXIV wiederum die starke Wir-
kung der Auffassungsdissonanz, die im konsonanten Gewande erscheint: h e gis [as]!)

Notenbeispiel XXXIV. Feuersnot, [106] 9.



Ferner erreicht Richard Strauß durch Anwendung des Dur-Dominantquartseptakkords
in Moll oft starke Wirkung im Dienste der gefühlsmäßigen Ausdeutung eines be-
stimmten Textwortes. So finden sich in der Elektra, auf verhältnismäßig engen
Raum zusammengedrängt, drei vortreffliche Beispiele hierfür ([124a] Elektra zu Drest:
„Ja, ich diene hier im Haus. Du aber hast hier nichts zu schaffen, freu dich und
geh!“ [129a] „Du lebst, und er, der besser war als du . . ., er ist hin!“ [158a]
„Ich weiß, es schaudert dich vor mir, und war doch eines Königs Tochter“).
Eine beliebte Kadenzformel ist weiter die Stufenfolge VI V I, die meist in den Dienst
eines feierlich pathetischen Ausdrucks gestellt ist. So finden wir sie am Schluß der
großen Steigerung in der Einleitung des Zarathustra, in Salome (mit VI. Mollstufe
in Dur) zu den Worten: „Du sollst auf dem Thron deiner Mutter sitzen!“, im Rosen-

Kavalier (Oktavian: „Für sich und mich muß sie sich wehren und bleiben . . .“ Sofie: „Bleiben?“ Oktavian: „Was Sie ist“) und in Josefs Legende 2 [286] (Befreiung Josefs von seinen Fesseln, Erscheinung des Erzengels!) Aber auch im schlichten, volksliedmäßigen Ton ist sie von ausgezeichneter Wirkung (man denke an das Lied „Ich trage meine Minne!“). Bei Darstellung träumerisch-sentimentaler Stimmungen finden wir wiederum öfters die Kadenzfolge $\sharp^9 D^6 D^7 T$ oder bloß $\sharp^9 D^7 T$ verwendet, und zwar wird da mit Vorliebe die Quintsextakkordlage des unvollständigen Nonenakkords der Wechseldominante gewählt, so daß die Bassformel die gleiche ist wie bei der oben genannten Kadenz VI V I. Ich kann nicht umhin, in diesem Zusammenhang eine Stelle aus Rosenkavalier anzuführen, die die Zartheit und den Zauber dieser Akkordfolge so recht deutlich zum Bewußtsein bringt:

Notenbeispiel XXXV. Rosenkavalier, I. Akt 2 [332].

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and contains the lyrics "Jetzt sei er gut und folg' er mir". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a cadence that includes a suspended chord (D7) and a final resolution to the tonic (D). The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Außerdem verweise ich noch auf Stellen aus der Suite Bürger als Edelmann (Schluß von Nr. I), Schlagobers (I. Akt [86] 4) und Rosenkavalier (I. Akt, 4 [53] und 4 [340] —[341]). Bei der zuletzt zitierten Stelle scheint es, als ob der Komponist selbst vom Banne des süßen, einschmeichelnden Akkords \sharp^9 nicht loskomme. Immer von neuem schlägt er ihn an und immer länger horcht er in ihn hinein. Und angesichts der von Jugend und Liebe Abschied nehmenden Marschallin mutet uns dieser Klang an wie ein Lächeln unter Tränen.

Endlich sei noch bemerkt, daß Richard Strauß bei großen, breit angelegten Schlußkadenz gewöhnlich mit der Akkordfolge I VI beginnt, so sehr auch der weitere Verlauf der Kadenz dann oft vom normalen Schema abweicht. Er bedient sich da also eines altbewährten Mittels, eine epilogisierende Wirkung zu erreichen, wie ein ähnliches die Wendung zur Subdominante darstellt ($T(D^7)S$ usw.). Ich erinnere an folgende Schlüsse: Ariadne [332], Josefs Legende [298], Frau ohne Schatten, I. Akt [132], III. Akt [231].

In den vorstehenden Ausführungen wurde versucht, die Kadenzfrage aus dem Gesamtkomplex: Harmonik herauszulösen und gefondert zu behandeln. Auf diese Weise gelang es, das reiche Material so wesentlich zu restringieren, daß es die Behandlung in diesem verhältnismäßig engen Rahmen ermöglichte. Da aber Harmonik im Allgemeinen und Kadenzbehandlung im Besonderen schlecht hin nicht voneinander zu trennen sind, ja die Kadenz sozusagen die Harmonik in nuce darstellt, liegt es auf der Hand, daß die in den obigen Untersuchungen an der Kadenz bei Richard Strauß gezeigten Stilkriterien auch für dieses Meisters Harmonik überhaupt charakteristisch sind.

Die Musikwissenschaft im Kreise der Schulwissenschaften

Von

Heinrich Eckert, Erlangen

Auf der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, die vom 28. September bis 2. Oktober in Erlangen stattfand, war zum ersten Mal auch die Musikwissenschaft in einer besonderen Abteilung vertreten. Der erste Vorsitzende der Sitzung, Geheimrat Stählin, legte in seiner Eröffnungsrede eingehend die Gründe dar, die zur Wiederaufnahme des alten Schulfaches „musica“ in den Kreis der heute anerkannten Schulwissenschaften geführt hätten und begrüßte die Musikwissenschaftler herzlich im Kreise der wissenschaftlichen Schulmänner. Der Vorsitzende der neuen Abteilung, Privatdozent Dr. Becking, behandelte im Anschluß daran grundsätzlich das Verhältnis der Musikwissenschaft zur höheren Schule: Ganz allgemein bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß aus dem musikalischen Kunstwerk der Geist seiner Zeit so vernehmlich spreche, daß es nicht mehr angehe diese Stimme zu überhören. Der Musikunterricht, wenn man ihn recht verstehe, sei daher in ganz hervorragender Weise geeignet an einem wissenschaftlichen Unterricht mitzuwirken, dem es auf Einführung in den Geist fremder und alter Kulturen ankomme. Keine begriffliche Auseinandersetzung vermöchte hier zu solch eindeutiger Anschauung vorzudringen, wie sie das musikalische Kunstwerk vermittelt. Auf solche Weise mit dem Lehrziel der höheren Schulen verbunden, stehe dem Musikunterricht ein Ehrenplatz unter den Fächern der Mittelschulen zu.

In der Folge berichtete Prof. Keftenberg über die preußische Schulmusikreform und formulierte besonders eindringlich die Hemmnisse, die dem erspießlichen Wirken des Musikunterrichtes in den oberen Klassen noch entgegenstehen. Prof. W. Fischer erzählte kurz von den österreichischen Verhältnissen, während Regierungsrat Wicke mit dem sympathischen Versuch der thüringischen Regierung bekannt machte, durch Verbindung von Aufbauschule und Konservatorium Orchestermusiker auszubilden, die nicht des besseren Erwerbes wegen die Tätigkeit im Orchester mit der im Cafe oder Kino vertauschen. Über die in Bayern in Vorbereitung befindliche Neuregelung der Ausbildung für die Musiklehrer höherer Schulen sprach Prof. M. Koch. Er verlangte mit besonderem Nachdruck eine gründliche Reform der Gesangspflege an den höheren Schulen und eine ernsthafte gesangspädagogische Ausbildung der Lehramtsanwärter. Als Ergänzung zu diesem Programm wollte Dr. Scherber seine Forderungen angesehen wissen: Die Reform dürfe sich nicht mit einer Verbesserung der gesangspädagogischen Methoden begnügen. Das Lehrziel dürfe nicht in der Ausbildung musikalischer Dilettanten bestehen, sondern es müsse versucht werden, den Schülern eine musikalische Allgemeinbildung zu vermitteln, welche sie befähige dargebotene Kunstwerke mit Verständnis zu hören und in sich aufzunehmen. Nötig sei hierzu vor allem vieles Musizieren ausgesuchter und besonders geeigneter Werke und Einführung in ihr Verständnis. Dieser Aufgabe sei aber nur der Lehrer gewachsen, der neben dem notwendigen praktisch-musikalischen Können eine gediegene wissenschaftliche Vorbildung besitze. Der Referent empfahl darum für die Ausbildung der künftigen bayrischen Studienräte für das musikalische Lehramt eine gut geregelte Zusammenarbeit zwischen Universitäten und Musikschulen. Er befand sich mit dieser Forderung im Einklang mit dem allgemeinen Sinne des Kongresses und berührte sich mit den Ausführungen H. Höckners, der über das musikalische Ideal der Jugendbewegung und der deutschen Landerziehungsheime sprach und mit dem gehaltvollen Vortrag Prof. Scherings, der in wohlabgewogener Weise, aber darum gerade besonders eindringlich auf die wissenschaftlichen Aufgaben des Musiklehrers hingewiesen hatte, die dieser nur dann bewältigen könne, wenn seine wissenschaftliche Ausbildung vollwertig sei. Eine vom Vorsitzenden der Abteilung eingebrachte und in Sinne dieser Referenten gehaltenen Entschlie-

wurde darauf einstimmig und einmütig angenommen. Sie bezieht sich zunächst auf die bayrischen Verhältnisse und lautet:

„Der Musikunterricht der höheren Schulen, der nicht nur Gesangs- und Instrumentalunterweisung sein darf, sondern die geistigen Werte der Musik in einer dem Bildungsziel der höheren Schule entsprechenden Weise fruchtbar machen soll, verlangt von dem Unterrichtenden wissenschaftliche Kenntnisse und Fähigkeiten, die nicht in seminaristischer Ausbildung erworben werden können. Es ist vielmehr unbedingt notwendig, daß der Anwärter des Musiklehramtes eine wissenschaftliche Ausbildung aus erster Hand empfängt, die ihn instand setzt, seine wissenschaftliche Aufgabe als selbständiger Gelehrter zu bewältigen. Wir warnen daher davor, an die musikalisch-praktische Ausbildung der Musiklehrer ein kurzes musikwissenschaftliches Studium nur lose anzuhängen, sondern empfehlen mit allem Nachdruck eine Regelung, welche mit der durchaus notwendigen und in keiner Weise zu vernachlässigenden Ausbildung in der musikalischen Praxis und in der Pädagogik des Musikunterrichtes ein vollwertiges Universitätsstudium in planvoller Weise verbindet und die Lehrberechtigung von der Ablegung eines den übrigen Prüfungen für das höhere Lehramt entsprechenden Staatsexamens abhängig macht.“

Den offiziellen musikalischen Aufführungen des Kongresses lagen sämtlich musikwissenschaftliche Probleme zu Grunde. Der starke und einmütige Beifall, den sie fanden, konnte wohl als Beweis dafür gelten, daß für die gelehrten Besucher der „Genuß“ durch die „Wissenschaftlichkeit“ nicht geschmälert wurde. Die musikalische Leitung aller Veranstaltungen lag in Händen Dr. Beckings, sämtliche Ausführende waren, mit Ausnahme des Choralchores und der Bühnensänger, augenblickliche oder ehemalige Mitglieder des Erlanger collegium musicum. Die Festsaufführung im markgräflichen Theater stand in ihrem musikalischen Teil im Zeichen Telemanns und brachte dessen Overtüre zu „Damon“, das Konzert für 4 Violinen und das genau zweihundert Jahre alte Intermezzo „Pimpinone und Vespetta“ in der Einrichtung Dr. Beckings. Ein einführender Aufsatz, der das Werk in seiner deutschen barocken und zugleich aufklärerischen Eigenart gegenüber der acht Jahre jüngeren „Serva padrona“ Pergolesis charakterisierte, wurde allen Teilnehmern eingehändigt. Die Bearbeitung folgt dem Original aufs genaueste und beläßt alle Wiederholungen und damit den Reiz des barocken Theaters. Die italienischen Arienstücke wurden ins Deutsche übertragen und der Baß schlicht und Cembalo-mäßig ausgesetzt, das Orchester bestand aus acht Streichern und Original-Cembalo: Die Oper bewies erstaunliche Durchschlagskraft; der barocke, altertümlich gediegene Aufbau, zusammen mit dem „modernen“ Detail, dem schier unerschöpflichen Fluß immer neuer, feiner und burlesker Einfälle, ergab ein Bild von einzigartiger Charakteristik. Das Werk wird demnächst an verschiedenen Bühnen gegeben werden.

In die Klangideale von Händel bis Beethoven führte ein Konzert mit historischen Klavieren — aus dem Besitz des musikwissenschaftlichen Seminars — ein. Händels Violinkonzert (Sonate a 5) und Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert zeigte das Cembalo als Generalbaß- und als Soloinstrument im Orchester, kleinere Stücke von Bach und Fur ermöglichten den Vergleich zwischen Cembalo und Klavichord. Man ermaß den Gewinn, aber auch die Größe des Verlustes bei Einführung des uncharakteristischen und unursprünglichen Klanges der Hammerklaviere. Ein Langentensflügel, der in Mozarts F dur-Klavierkonzert (Köchel Nr. 413) unerwartete Qualitäten entfaltete, ließ noch etwas von der alten barocken Dauerspannung nachzittern. Der Streicherflügel aus dem Beethovenschen Wien hatte nichts mehr davon, er gab abstrakten, vergeistigten „humanitäts“-Klang.

Eine dritte Aufführung wurde eingeleitet durch Prof. v. Ficker mit mehrstündigen Darlegungen über „Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben“. Vor nahezu 1100 Hörern wurde hier praktisch der Beweis erbracht für die Unentbehrlichkeit musikwissenschaftlicher Forschungen auf allgemein geistesgeschichtlichem Gebiet. Der Vortrag, der inzwischen in der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literatur-

wissenschaft und Geistesgeschichte" erschienen ist, zeigte an Hand eines reichen musikalisch-geschichtlichen Materials eine Fülle neuer Gesichtspunkte für die Beurteilung des Mittelalters auf, die unsere Anschauung von der Kultur jener Zeit entscheidend beeinflussen und wohl noch ausgiebig diskutiert werden dürften. Die praktische Darstellung wurde eröffnet mit Teilen aus dem Osteroffizium (nach der Vatikanischen Ausgabe) in überaus gepflegtem Vortrag eines kleinen Choralchores regensburger Kirchenmusiker unter Leitung von Prof. Weinmann. Es folgte das „Halleluja Pascha“ des Leoninus, zwei Bamberger Motetten und ein Konduktus, das Rondeau „rose lis“ und die Motette „amour e biauté parfaite“ von Machaut, neben dem Choral und dem Dufay'schen „Salve regina“ wohl der eindruckvollste Teil des Programms. An je einer im italienischen, französischen und englischen Stil gehaltenen Komposition des Ave regina-Textes wurden die Hauptwurzeln der burgundischen Tonkunst gezeigt, die mit Chansons von Binchois und Dufay und mit einem unveröffentlichten Kyrie aus Cambrai und Trient und dem großen „Salve regina“ von Dufay vertreten war. Für die englische Musik des 15. Jahrhunderts sprach ferner noch Dunstaple mit dem „beata mater“, für das deutsche Lied: „Der Tag, der ist so freudereich“. Die unveröffentlichten Werke waren nach Photokopien des Erlanger musikwissenschaftlichen Seminars von Dr. Dèzes übertragen worden. Über Quellen und Texte gibt ein ausführliches Programmheft, das auch die Übersetzungen, sowie ein farbiges Faksimile des Dufay'schen Kyrie enthält, Auskunft. Die Aufführung, an der auch Studentrat D. Discher leitend beteiligt war, bildet das Ergebnis jahrelanger Versuche des Seminars. Sie bemühte sich um möglichst getreue Reproduktion der historischen Aufführungsbedingungen und schloß jede Art von Modernisierung bewußt aus. Die teilweise mit Hilfe von alten originalen oder nachgebauten Instrumenten aus dem Besitz des Germanischen Museums Nürnberg und des Erlanger Seminars erreichten Klangbilder waren durchweg völlig einleuchtend. Insbesondere dürfte die Notwendigkeit die hohen Kontratenöre in den spätmittelalterlichen Werken mit hohen Männerstimmen zu besetzen, jedem deutlich geworden sein, der einmal den Versuch mit Knaben- oder Frauenalt gemacht hat. Die Freiheit der Einzelstimmen war gewährleistet durch Verwendung taktstrichloser Notation, auch für die Sänger. Zu bedenken wäre höchstens, ob das homogene Ensemble aus vier herabgestimmten Bratschen und Geigen, das sich für die Instrumentalwerke Heinrich Isaaks vorzüglich eignet, nicht doch die burgundischen Chansons übermäßig idealisiert und ihnen nicht zu viel von der ursprünglichen Fantastik nimmt. Gewiß wird man auch von dem Versuch, die Bamberger Motette „brumans est mors“ stark zu besetzen, wieder zurückkommen und, ähnlich wie in den anderen Motetten, eine kleine Anzahl Mitwirkender, schnelles Tempo und französisch pointierten Rhythmus vorziehen.

Am letzten Tage des Kongresses kamen endlich jüngere Forscher mit neuern Methoden und Ergebnissen zu Worte. Dr. Steglich zeigte Grundlagen des Hörens im Barock, Dr. Müller-Blattau stellte, gestützt auf musikalisch-statistische Indizien die Persönlichkeiten Handels und Bachs gegenüber, Dr. Danckert gab in einem Vortrag über „Natur und Geist im musikalischen Kunstwerk“ völlig neuartige Gesichtspunkte zur Phänomenologie der Musik. Eine Führung durch die Instrumentensammlung des Germanischen Museums Nürnberg und die Klaviersammlung J. E. Neupert in Bamberg beschloßen die Tagung.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, so wird von nun an die Musikwissenschaft ihren alten Platz im Kreise der Schulwissenschaften auf den Kongressen deutscher Philologen und Schulmänner wieder dauernd einnehmen.

Bücherschau

- Neues Beethoven-Jahrbuch. Begr. u. hrsg. von Adolf Sandberger. Jahrg. 1. gr. 8^o, 227 S. Augsburg [1925], V. Gilsler. 10 Nm.
- Verhge, Wilhelm, u. Walter Böge. J. S. Bach 1685—1750 und sein Wirken in Cöthen 1717—1723. Ein Führer durch d. Bachabteilung d. Cöthener Heimatmuseums. (Schriftenreihe des Cöthener Heimatmuseums.) 8^o, 47 S. Cöthen-Anhalt 1925, Verlag des Heimatmuseums. 1 Nm.
- Vie, Oscar. Franz Schubert. Sein Leben u. sein Werk. (Deutsche Lebensbilder.) 8^o, 162 S. Berlin 1925, Ullstein. 4 Nm.
- Calliano, Gustav. Karl Millöcker in Baden. Geb. 29. April 1842 in Wien, gest. 31. Dez. 1899 in Baden. Persönliche Erinnerungen. (Badener Bücherei 1.) 8^o, 8 S. Baden bei Wien 1925, Verein Niederösterr. Landesfreunde.
- Cornelius, Carl Maria. Peter Cornelius, der Wort- und Lieddichter. (Deutsche Musikbücherei. Bd. 46. 47.) 8^o. I. Von Mainz bis Wien, 431 S. II. München, 321 S. Regensburg [1925], G. Vossfe. je 4 Nm.
- Dahms, Walter. Schumann. (Klassiker der Musik.) 15. u. 16. Aufl. gr. 8^o, 446 S. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt. 12 Nm.
- Litner, Robert. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon. Bd. 7. (Neudruck.) Leipzig [1925], Breitkopf & Härtel. 12 Nm.
- Elster, Alexander. Musik und Erotik, Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik. (S.-A. a. d. 2. Aufl. des „Handwörterbuch der Sexualwissenschaft“. 58 S. Bonn 1925, A. Marcus u. C. Webers Verlag. 2 Gm.
- Das Schriftchen bietet in den zwei Anfangsabschnitten des 1. Kapitels und im 3. Kapitel eine sehr dankenswerte skizzenartige Zusammenfassung dessen, was über das psychologische Problem des Zusammenhanges zwischen Sexualität und Musikalität — die Musik hier durchaus im allgemeinen betrachtet — von verschiedenen Denkern, Biologen, Psychologen (auch vom Verf. selbst), Soziologen, Ästhetikern und Ethikern gesagt worden ist. (In der ästhetischen Beurteilung der Musik neigt Verf. zu Schopenhauer.) Der Aufbau dieser Teile verrät in allem den gewiegten Wissenschaftler; sobald jedoch — wie es der Gegenstand in den übrigen Abschnitten und Kapiteln der Abhandlung erheischt — Sonderfragen der Musikwissenschaft berührt werden, verliert die Darstellung an Sicherheit und Klarheit, fällt sogar manchmal in unkorrekte Ausdrucksweise. „In diesem Kirchengesange [dem Gregorianischen] war ja von Rhythmus so gut wie keine Rede“ — heißt es auf S. 27, wo Verf. wahrscheinlich an den cantus planus der späteren Jahrhunderte [11. usw.] denkt. Der Satz sollte lauten: „In diesem Kirchengesange war ja von einer rhythmischen Abwechslung, Belebung, so gut wie keine Rede“. Daß der gregorianische Gesang — in welchem geschichtlichen Stadium immer — „von geringstem melodiosen . . . Charakter“ (S. 28) gewesen wäre, kann kaum behauptet werden, falls wir das Wort „melodios“ nicht in einem sehr einseitigen Sinne gebrauchen. Wenn Verf. die altgriechische dorische Tonart mit „d moll“ identifiziert (S. 25), so zeigt er sich in der Musikgeschichte nicht eben sehr bewandert. Wir lesen S. 38: „Daß von der absoluten Musik nicht Gleiches [wie von der Opern- und Programmmusik] für die speziellen Beziehungen zur Erotik gelten kann, liegt in ihrem mehr mathematisch-abstrakten Charakter begründet“ [bei „mathematisch“ spukt noch immer der schlecht angebrachte Leibniz]. Das mag gelten für die Auffassung von jemanden, der nichts von musikalischer Hermeneutik weiß. Es wäre richtiger, nur von der größeren Schwierigkeit zu sprechen, der man bei der inhaltlichen Deutung eines textlosen Tonwerkes begegnet, im Vergleich zum Verfahren bei einem Programmwerke.
- A. Molnár.
- Giacomo, Salvatore di. Il Conservatorio di Sant' Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini. (I quattro antichi Conservatorii di Napoli. MDXLIII—MDCCC.) Neapel 1924, Remo Sandron. 20 L.

- Grace, Harvey. The Organ Works of Rheinberger. 8°. London 1925, Novello & Co. 5/— sh.
- Großmann, Walter. Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae von Johannes de Muris. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Mittelalters. 8°, IV, 100 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 3 Nm.
- Zaas, Robert. Gluck und Durazzo im Burgtheater. (Die Opéra Comique in Wien.) Amalthea-Bücherei, Bd. 45.) 8°, 216 S. Wien [1925], Amalthea-Verlag. 4.50 Nm.
- Hain, Karl. Ein musikalischer Palimpsest. (Veröffentlichungen der Gregorian. Akad. zu Freiburg in der Schweiz, hrsg. von Prof. Dr. Peter Wagner. XII. Heft.) gr. 8°, 75 S. mit 33 Lichtdrucktafeln. Freiburg i. d. Schw. 1925, Druck der Päpstl. Kanisiusdruckerei (Selbstverlag: Vikar Karl Hain, Wälach bei Zürich).
- Jaft, Harry Gregory. The Singer's Art. 8°, 131 S. London 1925, Methuen. 6/— sh.
- Jeppesen, Knud. Der Palestrinastil und die Dissonanz. Mit Notenbeispielen. 8°, XIV, 270 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 8 Nm.
- Klein, Herman. Fifty Years of Musical Journalism. 8°. London 1925, Cassells. 21 sh.
- László, Alexander. Die Farblichtmusik. Mit Tafeln u. Textabbildungen. 8°, IX, 75 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 15 Nm.
- Leipoldt, Friedrich. Handausgabe der Gesamtschule des Kunstgesangs. A. Die Entwicklung der Singstimme vom Kopftone aus. B. Die Entwicklung der Singstimme von der Sprechtonlage aus. 4°, 71 S. Leipzig 1926, Dörffling & Franke. 5 Nm.
- Lütge, Wilhelm. Hans Pfitzner-Biographie. Mit einem Bildnis des Tonmeisters und einem Verzeichnis seiner Werke. 8°, 75 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1.20 Nm.
- Mahrenholz, Christhard. Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk. 8°, VIII, 144 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 Nm.
- Michalitschke, Anton Maria. Theorie des Modus. Eine Darstellung der Entwicklung des musikalischen Modus u. der entsprechenden mensuralen Schreibung. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 51.) 8°, 118 S. Regensburg [1923], Gustav Bosse. 2.50 Nm.
- Müller, Erich H. Heinrich Schütz-Biographie. Mit ein. Bildnis u. ein. Verzeichnis s. Werke. 8°, 64 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 1.20 Nm.
- Pirrou, Robert. La vie intérieure de Robert Schumann. 8°, 237 S. Paris 1925, Henri Laurens. 18 Fr.
- Rapee, Erno. Encyclopedia of music for pictures. 8°. New York, Belwin. 6 \$.
- Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen. Mit Erläuterungen von Arnold Schering. 3. Aufl. 4°, VIII, 16, 334 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 10 Nm.
- Schäpke, Rudolf. Eduard Hanslick und die Musikästhetik. 8°, IV, 74 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1.20 Nm.
- Spatario, Joanne. Dilucide et probatissime demonstratione de Maestro Zoanne Spatario musico Bolognese contra certe friuole et uane excusatione de Franchino Gafurio... [Bologna 1521]. Im Fass. mit Übersetzung hrsg. von Johannes Wolf. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M., 7.) 4°, 16, 26 S. Berlin 1925, Martin Breslauer. 10 Nm.
- Sunyol, Dom Gregori M^a, O. S. B. Introducció a la Paleografia Gregoriana. 4°, 400 S. Abadía de Montserrat (Barcelona), 1925. 25 Pts.
- Van Doren, Dom Rombaut, O.S.B. Etude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall (VIII^e au XI^e siècle). [Univ. de Louvain, Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie. 2^{me} série, 6^{me} fascicule.] 8°, 160 S. mit 3 Tafeln. Löwen 1925, Uystpruyt.
- Weingartner, Felix. On conducting. Translated by Ernest Newman. 2. ed. gr. 8°, 56 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 2.50 Nm.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Saydn, Michael.** Kirchenwerke: eine Antiphon, ein Offertorium, neun Gradualien, eine Motette. Bearb. v. Anton Maria Klafsky. *DLB*, XXXII. Jahrg. 1. Teil, Bd. 62. Wien 1925, Universal-Edition.
- Klassiker des Lautenspiels.** 1. Fantasiaen u. Tänze für sechschürige Laute, aus der Blütezeit der Lautenmusik gesammelt u. mit Vortragsbezeichnungen versehen v. Julius Giesbert. [In Tabulatur.] qu. 8°, 24 S. Bonn [1925], Ed. Giesbert.
- Deux Livres d'Orgues** parus chez Pierre Attaignant en 1531. Transcrits et publiés avec une introduction par Yvonne Rokseth. XX u. 58 S. Paris 1925 [Breitkopf & Härtel, Leipzig].
- Organum.** Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke . . . hrsg. unter Leitung von Max Seiffert. 4. Reihe, Orgelmusik. Leipzig 1925, Kistner-Siegel.
- Heft 1: Scheidemann, Heinrich, 15 Präludien u. Fugen. 4.50 Nm.
- Heft 2: Präludien von Jakob Prätorius, Melchior Schildt, Johann Decker, Christian Flor, und eine Canzon von Marcus Otter. 2.50 Nm.
- Heft 3: Beckmann, Mathias. 14 Präludien, Fugen u. Toccaten. 6 Nm.
- Heft 4: Böhm, Georg, 5 Präludien u. Fugen. 4 Nm.
- Heft 5: Reinken, J. A., Toccata; Christian Ritter, Sonatina. 2 Nm.
- Heft 6: Tunder, Franz, 4 Präludien. 2.50 Nm.
- Heft 7: Brundhorst, A. M., Präludium; Kneller, Andreas, Präludium und Fuge; Leyding, Gg. Dietr., 2 Präludien. 3.50 Nm.
- Heft 8: Bruhns, Nikolaus, 3 Präludien und Fugen. 3.50 Nm.
- Heft 9: Lübeck, Vincent, 4 Präludien und Fugen. 4.50 Nm.
- Heft 10: Anonymi der norddeutschen Schule: 6 Präludien und Fugen. 3 Nm.

Mitteilungen

Am 29. Nov. starb in Stuttgart, 85jährig, Pfarrer Dr. phil. h. c. und Dr. theol. h. c. Gustav Bossert, der sich durch seine Forschungen über die Stuttgarter Hofkantorei auch um die Musikgeschichte hochverdient gemacht hat.

Am 6. Nov. hat Dr. Jacques Handschin an der Basler Universität seine öffentliche Antrittsvorlesung über „Aufgaben und Ziele der Musikwissenschaft“ gehalten.

Die Neue Schweizerische Musikgesellschaft hat am 14. Nov. ihre Jahresversammlung für 1925 in Zürich abgehalten. Zu den bisher bestehenden Ortsgruppen in Basel, Winterthur, Zürich, Bern-Freiburg-Solothurn tritt eine fünfte in Genf, die ihre Anregung Henri Sagnebin verdankt, und deren Präsident Alex. Mottu, Vizepräsident Robert Bery, und Ehrenpräsident Georg Becker ist. Die Ortsgruppe Winterthur bereitet den II. Band des Jahrbuchs der Gesellschaft vor. Nach Beendigung der Tagesordnung hielt Prof. Dr. Peter Wagner einen Vortrag über „Morgen- und Abendland in der Musikgeschichte“.

Zu Dr. Beckings Besprechung der H. J. Moserschen „Geschichte der deutschen Musik“ II, 2 (ZfM VIII, 51 ff.) sendet Prof. Dr. Moser folgende Erwiderung:

Nur mit großem Widerstreben antworte ich auf diese zweite Beckingsche Kritik meines Buches; ich wüßte Zeit und Nervenkraft wahrlich besser anzuwenden als auf polemische Abwehr. Aber ich kann unmöglich durch Schweigen um des lieben Friedens willen den Anschein aufkommen lassen, als erkennte ich die von Dr. Becking gerügten Mängel an.

Wenn B. meint, ich wolle ihn von den Kernproblemen abdrängen, so ist das ein Irrtum. Nur waren das, was er Kernprobleme nennt (und worauf ich ja auch, soweit es die Knappheit

des Raumes gestattete, eingegangen zu sein glaube), allgemeine Behauptungen, denen man höchstens die gegenteilige Meinung entgegenstellen konnte, ohne daß m. E. nach der einen oder anderen Seite in dieser Sphäre so exakte Beweise möglich sind, wie sie zur glatten Feststellung von Recht oder Unrecht notwendig wären. Deshalb mußte ich an einer Reihe greifbarer Einzelfälle zu zeigen suchen, welcher Art die Technik und geistige Einstellung waren, die meinen Kritiker zur schroffen Ablehnung meines Buches kommen ließen. Auch heute steht mir kein anderer Weg zur Verfügung, und einige Fälle erscheinen mir so kraß, daß ich gegenüber der Beckingschen Beteuerung seiner bonafides dann nur die eine Erklärung finde, daß B. aus einer Art von typologischer Idiosynkrasie heraus mein Stil, meine Denkweise, ungefähr alles was ich mache und bin, auf die Nerven fällt. Nur muß ich dann eben künftig diesen Richter als besungen ablehnen und werde auch ohne sein Placet weiterarbeiten „des Besten, so ich kann“.

Zur Illustration meiner Auffassung nur kurz folgendes: S. 55 Anm. 1 sucht B. mir auf den fünf Seiten, die ich E. T. A. Hoffmann widme, zehn „tatsächliche Irrtümer“ nachzuweisen, um mein Ansehen als zuverlässiger Wissenschaftler zu erschüttern. Von diesen zehn „Fehlern“ gebe ich nur den ersten zu, den Druckfehler des Geburtsjahres 1778 statt des allbekanntesten 1776. Aber dann: es soll nicht feststehen, daß Hoffmann in Berlin Reichardts Schüler gewesen ist? Erwin Kroll, auf den mich Beding verweist, hat aber ZfM IV, 532 Anm. dafür eine ganze Reihe von Beweisen, sogar E. T. A. Hoffmanns eigenes Zeugnis, angeführt — sollte B. als dem Herausgeber der musikalischen Werke Hoffmanns dieser große Jubiläumssatz einer Autorität wie Kroll aus dem Gedächtnis entschwunden sein? Drittens hätte ich die Duetttinen ungenau datiert — meine Angabe lautet 1812/13; Kroll schreibt aber a. a. D. S. 540 ausdrücklich „die 1812 für Julia Marc komponierten (1813 von Schliesinger in Berlin verlegten) Duetttinen“. 4. Wenn meine Angabe über die Entstehungszeit der Klavier-sonaten, die ich in der Tat G. v. Westerman entnommen, unrichtig ist, so fällt das doch nicht mir zur Last, sondern G. v. Westerman — diesem aber dürfte ich wohl als einem Spezialisten und in der vertrauenerweckenden Ausgabe des Münchener Dreimaschenverlages folgen. Übrigens sagt auch Kroll a. a. D., sie stammten wohl noch aus der Plocker Zeit, was also ebenfalls auf 1803 führen würde. 5. Meine Datierung des „Julius Sabinus“ soll falsch sein; aber gerade Kroll schreibt (ZfM IV, 542, 3. 5) wie ich „1807“, so daß die Behauptung B.'s „in der Literatur überall richtig“ fehl geht. 6. Behauptet B., die gemischten a cappella Chöre Hoffmanns seien keine Marienhymnen; Kroll nennt sie aber sowohl ZfM IV, 541, wie in der „Musik“ 1922 „Hymnen an (bezw. auf) die heilige Jungfrau“. Das wird doch wohl nicht eine der heiligen 11 000 von Köln gewesen sein? 7. soll ich ein Klavierquintett mit einem Streichquintett verwechselt haben, doch auch diesen etwaigen Lapsus, über den sich die Herren Hoffmannspezialisten untereinander unterhalten mögen, muß ich auf Kroll (ZfM IV, 536) abladen. 8. Den „Canonicus von Mailand“ betreffend: wenn einer auf einen komischen französischen Text einen Einakter komponiert, soll man das nicht kürzshalber eine „französische Oper“ nennen dürfen? 9. Daß die Klavierphantasie von 1803 verschollen ist, wußte ich schon vor der langen Auseinandersetzung von Kroll (a. a. D., S. 532) genau so gut wie mein Kritiker. Wenn aber Kroll zu erzählen weiß (a. a. D., S. 538), daß sie „von der gewöhnlichen Sonatenform abweichend, im doppelten Kontrapunkt gearbeitet war“ — anscheinend eine eigene Angabe Hoffmanns —, so lasse ich mir den Ausdruck nicht verbieten, daß das „kabbalistisch fessle“. Das vielleicht stärkste Stück leistet sich aber B. beim 10. Punkt, wenn er behauptet, Hoffmanns Bachkritiken beständen nur in meiner Fantasie. Träume ich das vielleicht, daß in der — mir im Augenblick allein zur Hand befindlichen — Auswahl E. T. A. Hoffmannscher musikalischer Schriften von E. Jstel (Greiner und Pfeiffer) S. 266/67 groß und breit eine in der Tat „lernige Kritik“ über Bachs „Englische Suiten“ steht? Weiter verweise ich auf Hoffmanns Worte über die (damals noch für echten Bach geltende) a cappella-Messe, und Kroll spricht auch davon, daß Hoffmann „herrliche Worte . . . seiner Zeit vorausseilend, für die Kunst Seb. Bachs fand.“ Was bleibt also übrig von dem ganzen Gebäude B.'scher Beschuldigungen? Die Geburtszahl 1776 statt 78; d. h.: ein Kartenhaus.

Ähnlich ist die Methode, mit der B. meine Diktion lächerlich zu machen versucht. Wenn man ein Buch von 550 Seiten auf Superlative hin verzettelt und dann ein Duzend davon auf eine Stelle zusammenpreßt, dann muß das selbstverständlich grotesk aussehen; aber man kann mit diesem Kunstgriff noch ganz andere Bücher als das meinige hinrichten. Und die „(!)“, mit denen B. manche meiner Ausdrücke behängt, können mich ebenso wenig von der Richtigkeit seines Verfahrens überzeugen. Es ist ein ziemlich wohlfeiler Effekt, wenn ich E. T. A. Hoffmann einmal den „Gespensterhoffmann“ nenne, dahinter ein ironisches Ausrufungszeichen zu setzen. Die Gänsefüßchen, zwischen die ich das Wort stellte, zeigten doch wohl zur Genüge, daß der Ausdruck von mir weder stammt noch ernst genommen wurde. Wenn ich aus dem Finale der Beethovenschen Neunten „rasenden Jubel“ heraushöre oder von Beethoven als dem „sieber-entrückten wunderlichen Musikus rede“, so kann ich wirklich nicht den Vorwurf gelten lassen, daß ich mich gegenüber dem, was „uns heilig und unantastbar sein sollte“, „gehengelasen“ hätte. Es würde mich interessieren zu erfahren, wer noch außer Herrn B. so eifrig ist, keinen „rasenden Jubel“ aus dem Finale der Neunten herauszuören; und für die zweite Beanstandung verweise ich auf den Bericht Schindlers, wie er in der Zeit der Arbeit an der Missa in D Beethoven völlig verstört angetroffen habe, ebenso auf Wagners Aufsatz über seine Dresdener Einstudierung der Neunten: daß die Zeitgenossen den letzten Beethoven damals allgemein als halbire betrachteten hätten. Ich weiß sehr wohl und pflichte dem bei, daß man Beethovens Werke auch mit der Sonde des Anatomen, innerlich vollkommen unbewegt, auf Konstruktives hin untersuchen kann. Aber es wäre doch elend, wenn darüber verboten sein sollte, nun auch der elementaren menschlichen Wirkungen seines Gesamtschaffens zu gedenken. Und ich erachte es als mein Recht, solche Höhepunkte im vielhundertjährigen Ablauf mit aller mir verfügbaren Wärme und — meinetwegen sogar — Pathetik zu schildern. Will B. einen „klassischen“ Beethoven aus Schraubchen und Näderchen zusammensetzen, so bleibe ihm das unbenommen; ich werde mich durch all seine Ausrufungszeichen nicht hindern lassen, mich hier und in diesem Zusammenhang auch fürderhin als „hemmungsloser Beethovener“ zu geben. Die Dinge haben eben mehr als nur eine Seite, und wenn Becking auch erst einmal in die Lage kommen sollte, ein Werk von rund 1500 Seiten zu publizieren, so wird er vielleicht die Beobachtung machen, daß bei solchen Dimensionen die Höhepunkte stärkere Akzente verlangen. Eine „Sinfonie der Tausend“ braucht eben auch Posaunen, die man nicht von einer Kammermusikästhetik aus beurteilen darf. Ebensonenig gedenke ich sein Kolleg über deutsche Stillehre zu belegen; wenn ihm ein Wort wie „fabelhaft“ abgebraucht erscheint — mir ist's das eben nicht. Und wenn ich gewiß auch schönere Epitheta kenne, so sei doch auch dieserhalb betont: wer Tausende von wichtigen Kunstwerken in einem Buch zu besprechen hat, muß notgedrungen ein reicheres Vokabular heranziehen; wer sich in einem Heft von 100 Seiten auf ein paar Duzend beschränken kann, darf sich eher in der Blässe eines akademisch wohlabgetönten Wortvorrats gefallen. Ich habe meinem Kritiker schon auf dem Berliner Ästhetischen Kongress gesagt: wenn er uns künftig verbieten will, „Kampf zweier Themen“ zu sagen und statt dessen nur eine „Auswirkung zweier Kräfte“ (oder so ähnlich) noch gestattet, so erscheint mir das wesentlich nur als ein Streit der Worte um ein und dieselbe Sache — man beraube doch nicht aus lauter Theoretikerpurismus unsere Sprache jeder Bildhaftigkeit! Niemand wird glauben, daß die zwei Themen mit Spießen und Stangen aufeinander einbauen sollen.

Um nochmals auf das Stoffgebiet meines ersten Bandes zurückzukommen, so hat mich die Art sehr interessiert, wie B. seinen durch nichts zu beweisenden Vorwurf der Denkmälerverfälschung zu retten versucht. Ich soll (ZfM VIII 53) in dem Beispiel aus Walther v. d. Vogelweide den Tatbestand durch Weglassen eines „d“ verdunkelt haben, weil mir „dieser Ton alles umwerfen würde“. Nein, der Ton würde mir nicht das Mindeste umwerfen, denn wenn ich ihn für angebracht hielte, hätte ich einfach so übertragen:



Aber es ist doch aus dem Metrum völlig klar, daß dieses „haben“ einfilbig ist, also das zweite d zu Unrecht in der Handschrift steht, so daß Beckings — an sich äußerst abwegiger — $\frac{5}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ -Takt bei sämtlichen anderen Textparallelen (Wilmans, Sprüche 95) ohnehin in Wegfall käme. Für die verschliffenen Vokale bei „übele“ und „schulde“ hat die Münstersche Handschrift ja doch auch keine besonderen Töne. Bei dieser Gelegenheit auch noch eine Antwort an E. Jammers, der mir (ZfM VII 510) glaubt das Fehlerhafte meiner achthebigen Interpretation an einer andern Waltherschen Zeile nachweisen zu können. Selbstverständlich fällt es mir keineswegs bei, zu rhythmisieren:

Für trüren und für ünge: 2 2 müete ist niht so guot,

wohl aber:  usw.

Wie solt ich den ge = min = nen, der mir üb = le tuot.
für trü = ren und für un = ge = müete ist niht so guot.

Und Becking gegenüber, der sogar E. Sievers und F. Saran persönlich bemüht, sei erklärt: es ist mir nie eingefallen und würde mir nie einfallen, die Vierhebigkeit schlechthin als Merkmal deutscher oder germanischer Provenienz zu beanspruchen, und ich kann nur wiederholen, daß ich es auch weit wegweise, die Alleingeltung der Vierhebigkeit für deutsche mittelalterliche Liedtexte zu behaupten. Was ich will, ist doch ein viel Allgemeineres: der Nachweis, daß trotz alles engen Anschmiegens der modusfreien Choralnote an die Hebungen des Textes gerade die „Lesehebungen“ der Worte nicht das allein Formgebende sind, sondern daß vor ihnen noch eine allgemeinere musikalische Taktigkeit steht, die z. B. den Säsuren eigene Hebungsdauer zuweist, auf gut Deutsch: daß Pausen auch Musik sind. Oder daß an jedem Verse (ein paar „freie Rhythmen“ Goethes vielleicht ausgenommen) das Metrum nicht Ergebnis der Wortfüllung, sondern deren präexistenter musikalischer Grundriß ist; daß z. B. die Nibelungenlangzeile zwar sechs „Hebungen“, aber acht „Takte“ besitzt. Wenn mir dabei die Vierhebigkeit in Deutschland stärkstens zu überwiegen scheint, so glaube ich nichts anderes begangen zu haben, als was Becking einem R. v. Liliencron, P. Runge, A. Heußler und seinem eignen Lehrer Niemann genau so vorwerfen mußte. Ich weise in diesem Zusammenhang auch auf die Einleitung zu der sehr verdienstlichen Arbeit des Roetbeschülers Gerhard Pohl „Der Strophenbau im deutschen Volkslied“ (Palaestra Nr. 136, 1921) hin, der z. B. eine von anderer Seite als siebenhebige bezeichnete Langzeile ebenfalls als Achtakter erklärt. „Gesangs- und Sprechvortrag können metrisch zusammenfallen“, sagt ein andermal Heußler — aber (kann der Sinn der Stelle doch nur sein) sie müssen es nicht, trotz aller oft nahen Anschmiegung. Und ich kann nur wiederholen, daß ich ja auch gelegentlich Vierhebeler auf Sechstakter erweitert habe — damit wollte ich sie doch nicht entdeutschen. Die musikalische Metrik derartiger Texte wird wohl immer einigermaßen fraglich bleiben, und wir täten klüger daran, einträchtig an ihrer weiteren Klärung zusammenzuarbeiten, als daß da Verdikte vom Muster „barock-himmelnde Wendung à la Dedekind“ gefällt werden (die obendrein nur eine sehr geringe Vertrautheit mit dem wirklichen Dedekind befürchten lassen). Wenn Becking mich ferner (a. a. O. S. 54) in bezug auf die nordeuropäische Heimat des Durgedankens glaubt aus dem Sattel heben zu können durch den Hinweis, es hätten „höchstwahrscheinlich“ italienische Laudi schon früher dieselbe Melodik gehabt, so sind solche unbewiesenen Vermutungen selbstverständlich billig und beweisen nichts. Die älteste Lauenhandsschrift, die von Cortona, entstammt erst dem 14. Jahrhundert; das wohl einzige, in Italien vor Spervogel nachzuweisende Durlied: O Roma nobilis war ein auch in England anzutreffender Gesang offenbar außeritalienischer Rompilger — also ist es wohl nichts mit den südeuropäischen Durlauden vor dem „melodischen Dur“ (Kurt Huber, D. Ursprung) unserer Minneweisen. Übrigens bemerke ich, daß z. B. Rud. Ficker in seinem trefflichen Erlanger (!) Vortrag (Oktoberheft 1925 der Dt. Wjschr. f. Litgesch. u. Geistesw.) in der Frage der nordischen Herkunft des Harmonieempfindens längst nicht soviel vorsichtige Zurückhal-

tung wie ich walten läßt, indem er z. B. das mehrstimmige Blasen auf bronzezeitlichen Luren unbezweifelt läßt, und ebenfalls im Beckingschen Erlangen hat J. Müller-Blattau in bezug auf Vierhebigkeit und Durmelodik, soweit ich sehe, auch keine andern Wege als ich eingeschlagen.

Becking beruft sich auf Max Dvořáks „zentrale“ Gotik des 13. Jahrhunderts, die nichts von „verkrampter Gebärde“ wisse. Obwohl ich Dvořáks Erkenntnisförderung auf diesem Gebiet hoch verehere, so scheint mir mit seiner Meinung doch noch nicht das letzte und alleinültige Wort zum Thema gesagt zu sein. Es würde mir als Kompetenzüberschreitung vorkommen, wollte ich hier ausführen, warum mir schon seine Herleitung der Gotik zu einseitig erscheint. Vor allem aber fragt es sich mir, ob die „frille“ Gotik des 13. Jahrhunderts wirklich „zentral“ heißen darf; ob nicht jenes nordalpine Cinquecento, für das Kurt Gerstenbergs Buch kürzlich den Begriff „Sondergotik“ geprägt hat, statt einer „späten“ und „entarteten“ eine gleichberechtigte, ja vielleicht sogar die erst vollreife und wahrhaft ausgeprägte Epoche der Gotik neben jener ersten heißen darf. Und hier kann doch wohl jener von mir betonte ekstatische Zug, der zur nachfolgenden Renaissance in deutlichem Gegensatz steht, keinesfalls geleugnet werden.

Auch Beckings Versuch, mir betr. des Empire gedankliche Unklarheit nachzuweisen, halte ich für gescheitert. Einmal ging aus dem Zusammenhang meiner Darstellung hervor, daß ich den Begriff nicht so eng datiert meinte, vom Tage, da Beethoven das Eroica-Titelblatt zerriß, bis Napoleon nach Elba ging. Sondern Beethovens „Jahrzehnt von Abukir bis Aspern“ (das ich bei Goethe jenes „von Walmy bis zum Erfurter Fürstentag“ nennen könnte) sollte etwas weit Allgemeineres umschreiben, dessen westlerische Grundlage aus Sandbergers Studien über die Grétry-Eberubini-Bouilly-Beziehungen Beethovens klar wird, das aber bei ihm selbstverständlich ganz andere Erscheinungsformen annehmen mußte als bei einem Vogler, Duffek, Hummel oder Neukomm. Der Widerspruch liegt nicht bei mir, sondern in dem Antagonismus zwischen jenen Künstlerpersönlichkeiten: die Machimpulse der napoleonischen Zeit spiegeln sich bei jenen Oberflächlingen bloß als heroische Salonpose, bei Beethoven als klassisches Heldenideal im verklärenden Lichte deutscher Humanität, aber der gemeinsame Nenner bleibt.

Es widerstrebt mir, noch weiter d. s. Kritik mit dem Leser durchzugehen. Möge er weiterhin vom hohen Noß des wahren großen Historikers herab das Urteil sprechen über meine angeblich subalterne Sammeltätigkeit im beängstigend überfüllten Schaumuseum — das soll mich nicht kümmern. Die Welt ist groß genug, um sehr verschiedenartige „Kinder Evae“ zu tragen — man kann ja einander gut künftig aus dem Wege gehen.

Heidelberg.

Hans Joachim Moser.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt des Verlags Bruno Meyer & Co.-Königsberg bei, über H. Güntler, Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert.

Dezember	Inhalt	1925
		Seite
	Programm der „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG“	129
	Gerhard v. Keupler, Sinnesäußerungen und Musikästhetik	131
	Benedikt Szabolcsi (Budapest), Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte II	140
	Nudolf Wagner (Fürth), Beiträge zur Lebensgeschichte Johann Philipp Kriegers und seines Schülers Nikolaus Drinl	146
	Roland Tenschert (Wien), Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß	161
	Heinrich Eckert (Erlangen), Die Musikwissenschaft im Kreise der Schulwissenschaften	183
	Bücherschau	186
	Neuausgaben alter Musikwerke	188
	Mitteilungen	188

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenermayerstraße 39

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

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft

8. Jahrgang

Januar 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motetten-Handschrift

Von

E. J. Kofmann, Haag

Der Aufmerksamkeit W. de Breeses verdanken wir die Kenntnis der folgenden Fragmente, die er als Vorsatzblätter eines Exemplars von J. Herolti *Sermones discipuli* in der Bücherei des Klosters Herenthals (Belgien) entdeckte und deren Photographum er mir zur Feststellung und Bearbeitung überließ.

Es sind zwei aufeinanderfolgende Blätter einer unbekanntenen Pergamenthandschrift des 14. Jahrhunderts, 23 × 17,5 cm, auf beiden Seiten beschrieben, Musik und Texte altfranzösischer Motetten enthaltend. Fol. 1^r beginnt mit *la beltat de mi dosn ensament* d. i. dem Schluß der provenzalischen Fassung von *Mout m'abelist*, enthält darauf: *Je ni puis plus durer* und *Par un matin bis et li dis*. — fol. 1^v enthält den Schluß des vorigen Gedichts und darauf zwei mir unbekanntes: *Quant l'aloete saut* und *Trop font vilonie bis foli*. — fol. 2^r setzt mit *selon mon semblant* deutlich das letzte Gedicht von fol. 1^v fort und läßt darauf folgen: *Onques n'amai tant* und *Qui loiaument sert s'amie bis sans vanter*. — fol. 2^v beendet dieses Gedicht und läßt folgen: *Al departi plourer la vi* und *Trop longement m'a failli*, und zum Schluß noch die anderthalb Verse: *Grevé m'ont li mal d'amer miex*.

Das Fragment H[erenthals] enthält also:

H 1. *Molt m'abellist* . . .
Tenor: *Flos filius*.

= prov. N 12; afrz. M LXV, LC 733; gedruckt Raynaud, *Recueil I* 308. — Tenor f. Aubry et Gastoué, *Recherches sur les tenors lat.* Paris 1907, Nr. 33. — Musik in NM ungedruckt.

H 2. 3. *Je ni puis plus durer* . . .
Tenor: *Justus*.
Par un matin me levai . . .

= N 16, W fol. 209 (240), M XV, LC 752. 751; in all diesen Hff. vierstimmig und in verschiedener Reihenfolge; gedr. Raynaud, *Recueil I* 25, 24. — Tenor l. c. Nr. 56. — Musik: *Je ni puis* . . . in WNM ungedruckt; *Par un matin* . . . in WNM; M gedruckt in

- H 4. Quant l'aloete saut . . .
 Tenor: Qui conservaret.
- H 5. Trop font vilonie . . .
 Tenor: Regnat.
- H 6. Onques n'amai tant . . .
 Tenor: Sancte Germane
- H 7. Qui loiaument sert s'amie . . .
 Tenor: Letabitur.
- H 8. Al departi plourer l'a vi . . .
 Tenor: Docebit.
- H 9. Trop longement m'a failli . . .
 Tenor: Pro patribus.
- H 10. Grevé m'ont li mal d'amer . . .
 [Tenor: Johanne.]
- Couffemaker, L'Art harm. p. XCVIff. H zeigt einige Abweichungen, aber im ganzen dieselbe Melodie.
 Text unbekannt. — Tenor in FW₁ W₂ f. Ludwig, Repertorium I 28, 84, 169. — Musik unbekannt.
- Text unbekannt. — Tenor in M XXVI, FW l. c. Nr. 81 und Ludwig, Rep. I 26, 83, 113, 183. — Musik unbekannt.
- = RN 1, W fol. 219a, weitere Hff. f. Ludwig, Rep. I 208; gedr. Rayn., Rec. II 48. — Tenor nicht identisch mit dem Organum-Tenor in Ludwig, Rep. I 34, 63, 163. — Musik in WRN und als einstimmiges Lied in Hf. Vatican. Christine 1490 ungedruckt.
- = RN 2, W fol. 219, M CLXV; gedr. Rayn., Rec. I 181. — Tenor l. c. Nr. 63. — Musik in WRNM ungedruckt.
- = RN 5, W fol. 248¹, MüA (Archiv 5, 190); gedr. Rayn., Rec. II 49. — Tenor auch in M l. c. Nr. 22. — Musik in WRN ungedruckt.
- = RN 4, W fol. 199¹, A 56, M XLV dreistimmig, LC 740, C 39, D 243; gedr. Rayn., Rec. I 65. — Tenor l. c. Nr. 79. — Musik in AWRNM, A gedruckt in Aubrys Ausgabe der Bamberger Handschrift I 56, II 195; zu dieser Notierung zeigt H nur unwesentliche Varianten. Druck aus C f. Ludwig, Rep. I 199.
- = RN 6, W fol. 218², M CLXXII; gedr. Rayn., Rec. I 185. — Tenor l. c. Nr. 54. — Musik in WRNM ungedruckt.

Ein Blick auf diese Zusammenstellung zeigt schon, daß die neue Handschrift in Familienbeziehung zu der Gruppe RN (Chansonnier Roi und Noailles, s. Ludwig, Repertorium I, 285—305) steht. H 6—10 entspricht fast durchweg der Reihenfolge RN 1—6, nur sind RN 4, 5 umgestellt und fehlt RN 3 wie in allen bekannten Handschriften. Die Vermutung wird durch das äußere Bild der Handschriften bestätigt: das Facsimile von R, welches in Aubrys Ausgabe der Bamberger Hf. (III pl. VIII) mitgeteilt wird, und das wegen der Gleichheit für N mit gelten soll, gibt in Format, Schreibweise, Initialen, Notenform so genau H wieder, als wäre es dieselbe Handschrift, nur daß H nicht vier, sondern fünf Notenlinien verwendet. Und die Worttexte (die Musik von RN ist noch nicht veröffentlicht) bestätigen diese Verwandtschaft durchaus; das zeigt der folgende Vergleich (der von der in Raynauds Recueil gedruckten Textgestalt ausgeht und die dort gebrauchten Siglen übernimmt):

H 1. [Molt m'abellist] provenzalisch, wie sonst nur in N; Abweichungen von N: 3. dosn. — 4. concen sens et et valour; die beiden et stehen unter zwei verschiedenen Noten. — 5. recor son sens. — 6. dolor. — 7. jor. — 8. joi et baudour. — 9. alegement.

H 2. Je ni puis plus durer sans vous. 44 = N. — 45 = N. — 47 = NM. — 54 = NM.

H 3. Par un matin me levai. 22. por alegier. — 25 = M. — 28 = NM. — 29 = LC, N. — 30 = N. — 31. et li dis. — 35 = LC, N. — 38 = M. — 39 = M. — 41. biaux dous sire non ferai. — 43. cui jou aim.

H 6. Onques n'amai tant. 2. se ce peust. — 4. portant por tout (unter zweimal denselben Noten) deduit. — 5 = N. — 7 = N. — 8 = N.

H 7. Qui loiaument sert s'amie. 2. set. — 5. ensi. — 6. recouer. — 9 = MR.

H 8. Al departi plourer la vi. 1. Al departi.

H 9. Trop longement m'a failli. 1 = DRN. — 3 = DRN. — 4 = DRM. — 6 = DR. — 9. eshardi. — 10. die ma cansons. — 11. iert il ades ensi. — 12 = ADRM.

H 10. Grevé m'ont li mal d'amer.

Die beiden Blätter gehören also einer bis jetzt unbekanntten Handschrift an und nicht etwa der zerstückelten Hs. MüA, da diese gegenüber dem Repertoire von RN eine andersgeartete Zusammensetzung aufweist (Ludwig, Repertorium I 283).

Die zwei neuen Texte lauten:

- | | |
|--|--|
| <p>H 4. Quant l'aloete saut
et monte en haut
por la douçour d'esté,
k'oissellonnet
5 parmi le gaut
sent renvoisiet
et baut,
matin me levai
en l'ausnoi m'en alai;
10 a fine amor pensai,</p> | <p>dont je ne sai,
se nul bien aurai.
mais les angoisses entrai
ja! que jamais tele n'aurai.
15 Robeçones, qui m'encontra,
me conforta,
ki a haute vois cantoit
O! G'irai toute la valée auoec
Maroit.</p> |
|--|--|

14 ja] nicht sicher, die zweite Hälfte des a gleicht einem r. Vielleicht hat der Schreiber, durch das folgende jamais verführt, ein m folgen lassen wollen und sich unterbrochen. Ein starker Akzent liegt auf dem kurzen Wort, denn es wird durch eine abwärtsgehende Folge von sechs Noten f e d c h a bezeichnet. — 18 Derselbe Refrain in M, in zwei Gedichten auf den Tenor Manere (Raynaud, Nr. XXX); der Reim chantoit: Marot wie in dem ersten derselben, die Melodie des Refrains wie in dem zweiten (vgl. Couffemakere, L'Art harmon. p. XXXV und 43).

- | | |
|---|---|
| <p>H 5. Trop font vilonie
cruel et pesant,
qui la departie
d'ami et d'amie
5 vont querant.
n'ainc plus grant foli[e]
[fol. 2^r] selonc mon semblant
ne vi en ma vie</p> | <p>c'on d'amor guerpie
10 por mauaise gent.
bien voil de moi saries tant,
jou ne [ment],
car felon talant
ont poi conissant,
15 qu'ils ne les sentent mie
les dous maus que jou sent.</p> |
|---|---|

11 12 Verteilung unsicher, nach ne (oder ue) ist Raum gelassen für eine Note mit Text; jou ne ment als Parenthese in einem unbeholfenen Satz ist nur ein Einfall. — 15 Vileine gent, vos ne les sentés mie Les doz maus que je sent ist der Endrefrain in M LIV und in Baudoin de Conde her. Scheler I 374. F. Ludwig macht mich darauf aufmerksam, daß derselbe Refrain, mit derselben Melodie wie in M, sich auch in Raynaud Nr. 1212 und 839, Strophe 5 findet.

Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 und 5

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

G. F. Hofmann hatte die Freundlichkeit, mir die Photographien des Fragments H zugänglich zu machen. Mit seinem Einverständnis lasse ich den Versuch einer Übertragung der zwei hier singulären Motetten, H Nr. 4 und 5, die als Nr. [515a] und [447a] in mein Repertorium einzuordnen sind, hier folgen. Nr. 4, die erste bisher nachweisbare Motette über den dem Gr. Ecce sacerdos entstammenden Tenor Qui conservaret, geht auf die Klausula F Nr. 197 (Qui conservaret Nr. 7; Rep. 1, 1, 84) als melismatische Quelle zurück; für Nr. 5 ist eine derartige Quelle bisher nicht bekannt und im Hinblick auf den unregelmäßigen Tenorbau (Wiederholung nur der Anfangsnoten am Schluß) auch unwahrscheinlich. Leider teilt Coder H mit den ihm verwandten Hff. R und N auch die die Übertragung stark erschwerende Eigentümlichkeit, daß die Tenoraufzeichnung sehr nachlässig, bisweilen völlig verderbt ist. Läßt sich der Tenor von Nr. 4, dessen Rhythmisierung in zweimal 30 gleichmäßigen simplices Irrtümer in der Schreibung begünstigt¹, leicht emendieren, so muß die Ausfüllung der Lücke am Schluß des Tenor Regnat in Nr. 5 noch offen bleiben. Die Hf. ist in Quadratnotation aufgezeichnet; für die Rhythmik der Moteti ist also aus den rhythmisch undifferenzierten Notenformen, die aus der Übertragung leicht zu rekonstruieren sind, nichts zu entnehmen. In der Übertragung der Klausula sind (wie in meinen Klausula-Übertragungen ZfM V, 450 ff. und in G. Adlers Handbuch, S. 200 ff.) tractuli ohne Pausenbedeutung durch Häkchen und die Ligaturschreibung des Duplum durch Bogensetzung wiedergegeben. Die Zäsur- und Pausenstriche fehlen in H Nr. 4 und 5 in den Moteti ganz; in den Tenores sind sie auf der Photographie nicht überall mit Sicherheit zu erkennen. Auch die Moteti weisen in H bisweilen kleine Lücken auf.

I.

Motetus H No. 4	
	Quant l'a - lo - e - te saut et monte en haut por la dou - gour d'e - sté,
Duplum F No. 197	
	Qui con - ser - va - ¹ ⁵ ² ¹⁰
Tenor F und H 7	
	F: Qui con - ser - va - H: Qui conservaret.

¹ Hier ist ausnahmsweise auch einmal in F, wenigstens in der 1. Durchführung, die Schreibung nicht ganz korrekt.

11

k'oi-sel-lon-net par-mi le gaut sent ren-voi-si-et et baut, ma-tin me le-

10

15 ret. 20

ret. 3

12

vai, en l'au-snoi m'en a-lai; a fine a-mor [je] pen-sai, dont je ne

4 25 5 6 30

13

sai, se nul bien au-rai. Mais les an-gois-ses en-trai ja! que ja-

13

35 40

a

14

mais te-le n'au-rai. Ro-be-go-nes, qui m'eneon-tra, me con-for-ta, ki a

9

45 50

¹ Der tractulus hier in F ist überflüssig. — ² F wiederholt nach e irrig de (ebenso H in der 2. Tenordurchführung; vgl. Anm. 7 bei *). — ³ F legt irrig ret erst unter ein zu streichendes zwischen 2 tractuli nach e bei ⁴ geschriebenes zweites e unter; die 2. Tenordurchführung in F ist dagegen korrekt geschrieben. — ⁵ Beachte den Tenorschluss a c a, der statt des Ganztonschlusses der gewöhnlichen romanischen Melodiefassung (a b a) den Schluß mit der kleinen Terz bringt, der, im allgemeinen für die germanische Praxis charakteristisch, hier (und auch sonst sehr häufig) auch im Pariser Notre Dame-Repertoire erscheint (vgl. P. Wagners Vortrag auf dem Leipziger Kongreß 1925: Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang in: Musica sacra 55, 1925, 293 ff.). — ⁶ Die Pause fehlt in H. — ⁷ Der Tenor lautet in H:

c e e d c e e d c | d e d e d e d e e d | e f d e c b a c a c c e d e d e * d e c d e d e d e e d |.

Nach der 5. Note fehlt also d; die beiden ersten tractuli sind zu streichen; vor der 2. Durchführung ist ein tractulus zu ergänzen; der Schluß von * an ist entfällt. — ⁸ Die Schreibung von e d als 2 simplices mit tractuli ist inkorrekt. — ⁹ Die tractuli in L. 6 und 47, denen in der Motette Versenden entsprechen, sind beachtenswert. — ¹⁰ Infolge der falschen Textunterlage des Tenors in F fehlt vor a auch im Duplum der tractulus. — ¹¹ Eine Note fehlt. — ¹² Eine Note mit ihrer Textsilbe fehlt. — ¹³ Freier vorzutragen; in F als breitere simplex zwischen 2 tractuli geschrieben; Tenor: Latnote mit Fermate. — ¹⁴ Hf.: g. — ¹⁵ Hf.: f. — ¹⁶ Der Refrain kehrt, wie schon oben bemerkt, mit der gleichen Melodie auch als Motetus-Schluß einer Doppelmotette über dem Tenor Manere wieder:

Da seine älteste Fassung der Schluß einer Notre Dame-Clausula ist, gehört er zu der von mir Rep. 1, 1, 155 ff. charakterisierten Gruppe von Refrains, die aus dem liturgischen Repertoire in das weltliche übergingen. — ¹⁷ F zeichnet im Duplum durchweg h vor; doch ist mindestens in L. 7 und 9 h zu lesen; in L. 4, 13, 16f., 20 und 22 ist beides möglich. H schreibt h nur in L. 5 und 41 vor; an der zweiten Stelle soll es wohl auch in H bis L. 48 gelten.

II.

2 3

ti - e d'a-mi et d'a-mi - e vont que - rant. N'ainc plus grant fo - li - [e] se - lonc

5 α

mon sem-blant ne vi en ma vi - e c'on d'a-mor guer-pi - e por ma-vai-se

10 β

4

gent. Bien voil de moi sa-ries tant, jou ne [ment], car fe - lon ta - lant

15

5

ont poi co - n[o]is - sant, qu'il(s) ne les sen-tent mi - e les dous maus que jou sent.

20 α 24

¹ Der Tenor ist in H völlig entstellt; er ist vielfach eine Terz zu hoch aufgezeichnet und sehr lückenhaft; die Ausfüllung der Lücke Z. 17—20 ist mir noch nicht gelungen. In den Notre Dame-Organen und den lateinischen Motetten folgen auf die ersten 6 Töne des Liedes β (a c c b a G) die Töne a b a als Schluß der Silbe Reg und der Ton G zur Silbe nat; in den St. V-Melismen Nr. 33 und 34 und den daraus abgeleiteten französischen Motetten [447] und [446] Lonc le rieu und Duskes (Rep. 1, 1, 151, 293 und 295) und in der Motette [445] Nus ne set (ib. 292) folgen dagegen auf a c c b a G bzw. a c c b a a G als Schluß der Silbe Reg die Töne E F G bzw. E F G a G. Beide Tonfolgen scheinen hier nicht zu passen, ebenso wenig etwa das Wiedereinsetzen des Liedes α bereits in Z. 17.

Tenor-Fassung in H: E G | a b b c G | a a b c d | c b a | b b | E F G | b b | G a | a b a |
 lies: E E | F G G | a E | F G G | a b | a G F | G G | E E F | G G | a E F | G G | a b a |
 G F | b b c | e e | b a G | E G a | b b | c G a | b b |.
 G F | G G a | c c | b a G | [?] | E E F | G G | a E F | G G |.

— ² Die Note steht in der Hs. ein wenig tiefer als die Noten vor- und nachher; doch ist wohl ebenfalls G, nicht F gemeint. — ³ Note und Silbe fehlen in der Hs. — ⁴ Note und Silbe fehlen in der Hs.; Ergänzungsvorschlag von E. F. Rossmann; vgl. oben. — ⁵ Der Refrain (A) kehrt mit ab-

weichendem textlichem und musikalischem Anfang am Schluß des Motetus [125] (Mo 5, 98) über dem Tenor *Hec dies* (B), als Refrain des geistlichen Lieds *D' une amour coie et serie* von Gautier von Coincy (Ray. Bibl. Nr. 1212; ich gebe die Fassung der Melodie in Paris B. N. frç. 22928; C; Text nach Poquet, *Les miracles de la s. Vierge* 1857, 391) und als Refrain der 5. Strophe des Lieds *Je ne sai tant merci crier* von Colart le Boutellier (Ray. Bibl. Nr. 839; mit der Notation erhalten in Paris B. N. frç. 12615; D [Text gleich B, C und E] und 844; E) wieder. Der ursprüngliche Modus der Melodie ist offenbar der 3., wie in B bis E; die Fassung A befriedigt rhythmisch wenig, kann aber schon des Tenors wegen nicht als 3. Modus gemeint sein.

A



qu'ils ne les sentent mi - e les dous maus que jou sent.

B



Vi-lei - ne gent, voz ne les sentes mi - e les doz maus que je sent.

C



Vi-lai - ne gens, vous ne les sen - tez mi - e les douz maus que je sent.

D



E



Vi-lain - nes gens, vos ne les sen - tez mi - e les douz maus que ie sent.'

Wiener deutsche Parodieopern um 1730

Von

Robert Haas, Wien

Die Anfänge einer Wiener Volksoper unter Karl VI. lassen sich bis zum Herbst 1728 zurückverfolgen¹. Am 11. Mai dieses Jahres hatten Franz Borosini und Karl Sellier das Kärntnertortheater übernommen und die Pflege der italienischen Oper ins Auge gefaßt. Mit dem 23. Oktober 1728 ist dann die Widmung des ersten greifbaren Textbuchs datiert, die der Turiner Patrizier und Theaterdichter Michelangelo Voccardi di Mazzera an den Prinzen Eugen richtet:

„Il sol pensiero, Serenissimo Principe, di dedicare all' Altezza Vostra una qualche fatica, avrebbe fatto sudare i primi ingegni della nostra Europa, e dopo aver consumate più veglie in studiose ricerche, le avrebbero tutte giudicate imperfette determinando di presentarle ad un Principe, che seppe unire in se stesso con vincolo portentoso il Valore dell' Armi alla coltura delle Scienze più raguardevoli.

All' aprirsi di questa nuova Scena, che porta in fronte il Privileggio delle Grazie Cesaree, non poteva offerirsi più decoroso, e convenevole prospecto del Gloriosissimo Nome di V. A. Serenissima, come un riverbero di quell' Augusta Maestà, che rende felici i suoi popoli, e ammiratori i Nemici, non che i stranieri.

Questa mia debole Musa nel presentarsi ai piedi di V. A. Serenissima tanto coraggio prende, che lasciando in disparte le zampogne imbandirebbe le Trombe per celebrare quella Generosa Clemenza, con cui vi degnate, Serenissimo Principe aggradire le cose più piccole, ed ingrandirle col vostro sguardo benignissimo, che umilmente imploro à favore di questo tenue componimento. Non voglio già seguitare l'orme antiche de' Scrittori ampliando questi foglj col Panegirico dell' infinite, innumerabili Eroiche Gesta seminate a' passi di gloria dall' A. V. Serenissima. Solo la pregherò degnarsi ricevere fra la corona di applausi di un mondo questi umilissimi attestati della più debole penna dettati però da quel profundo, impareggiabile zelo, e rispetto, con cui hò l' onore di sottometermi all' Altezza Vostra Serenissima. Vienna 23. Ottobre 1728“.

Das Eröffnungsstück Voccardis behandelt die Rückkehr des triumphbedeckten Bacchus aus Indien über Naxos und seine Vereinigung mit der verlassenen Ariadne unter dem Titel „Bacco trionfante dall' Indie“. Es ist von Donato Cupedas Wiener Oper „Bacco vincitor dell' India“ von 1697 unabhängig, denn Cupedas von Badia vertonter Text — gedruckt in Wien bei Kürner, vorhanden in der Musiksammlung an der Wiener Nationalbibliothek unter Signatur 406739 B. M. S. Nr. 22 — spielt in Indien und hat des Bacchus Liebe zu Uxirea zum Vorwurf. Zu Voccardis Libretto war von Borosini ein deutscher Komponist herangezogen worden, Franz Pircker, der wohl als Kapellmeister und Komponist auch weiter bei der Stadtoper wirkte. 1736 taucht er dann als Geiger im Orchester der Mingotti in Graz

¹ Näheres in meiner Abhandlung „Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie“, Studien zur Musikwissenschaft, Wien 1928, 12. Heft.

auf¹, wo er sich 1737 mit Marianne von Geyersack vermählte, die als Marianne Pirker oder Pirker bald zu den beliebtesten Sängern der Zeit gehörte². Franz Josef Karl Pirker besorgte für Mingotti auch die deutschen Übersetzungen der welschen Opern, so z. B. 1738 die Verdeutschung von Hesses „Alexander in Indien“, wobei Metastasio's Text von obengenanntem Voccardi bearbeitet war. (Diese Bearbeitung wurde 1777 in Berlin unter dem Titel „Cleofide“ wieder aufgenommen.) Pirker war am 29. März 1700 in Salzburg geboren, nahm an den Kunstfahrten und Abenteuern seiner Gattin teil und starb am 1. Februar 1786 in Heilbronn. Schubart nennt ihn einen der treffendsten und lehrreichsten musikalischen Kunstrichter. Sein Anteil an der Musik zum Wiener Bacchus war allerdings eingeschränkt durch die Aufnahme italienischer Arien³. Die Textanfänge der Gesänge, unter denen der Chor nicht weniger als sechsmal hervortritt, seien hier mitgeteilt:

- I 1: „Non veglia così canto il Pastorello“ (Arianna),
 „Al gran Nume trionfante“ (Coro),
 I 2: „Jo v'intendo luci belle“ (Bacco),
 „Queste che son sì belle“ (Coro),
 I 3: „Farfalletta — Vezzasetta“ (Ariadne),
 I 4: „Siegue il suo fido — la Rondinella“ (Zerfandro),
 I 5: „Dolce amor — tutto fastoso“ (Zfiride),
 I 6: „Dall' affanno che mostrate“ (Medaspe),
 I 7: „L' augellin da pianta in pianta“ (Ariadne),
 II 1: „Se non fosse il tuo gran Nume“ (Coro),
 „Precipitose al mar sen vanno“ (Bacco),
 II 3: „Barbaro, se mai credi“ (Ariadne),
 II 4: „Vinceste, sì vinceste“ (Bacco),
 II 5: „Bell' ombra t' adoro“ (Zfiride),
 II 6: „Non è in poter d' un core“ (Ariadne),
 III 1: „Per dar pace a i vostri Cori“ (Coro),
 „Amico il fato“ (Zfiride),
 III 2: „Torni all' alma“ (Amore),
 III 3: „Sento da dolce face“ (Ariadne),
 III 4: „Cadrà cadrà quest' alma“ (Medaspe),
 III 5: „E cessata la tempesta“ (Coro),
 „Se non costasse al cor“ (Ariadne),
 „Scintillate amiche stelle“ (Coro).

Die deutsche Übersetzung fürs große Publikum besorgte der Lizentiat der Rechte Heinrich Kademin, der ähnliche Arbeiten auch später lieferte. Er war schon 1708 und 1709 in Wien gewesen, wird 1723 in Breslau als Theaterprinzipal nachgewiesen und muß unter Vorosini im Kärntnertortheater eine gewichtige Stimme gehabt haben. In späterer Zeit wird er der Liebling Kaiser Karls VI. genannt.

Die Bindung der wälschen Operngesellschaft an die Wiener Stegreifposse legte die Einführung der Venezianer Musikkomödie nahe, der *Musica bernesa*, deren

¹ Erich H. Müller, Angelo und Pietro Mingotti, Dresden 1917, S. 15.

² A. Krauß, Marianne Pirker, „Musik“ 8, 2. Jahrg., Heft 23, 1902, S. 344 ff.; Alois Josef Hey, Marianne Pirker, Aus dem Musikleben des Steierlandes, Graz 1924, S. 34 ff., und J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, 2. Bd., Stuttgart 1891, S. 33.

³ Nach dem Argomento heißt es im Buche: „S'averte il Leggitore che per degni motivi si sono messe alcune canzonette già cantate in Italia“.

Hauptwirkung die Opersatire bildete. So wurde schon 1730 ein Gelegenheitsstück nach Wien verpflanzt, das 1727 in Venedig gegeben worden war, also allen Reiz der Neuheit bot. Der Venezianer Librettodruck, den die Sammlung Schatz in Washington besitzt, ist betitelt: „La fama dell' onore, della virtù, dell' innocenza in carro trionfante. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nel carnovale dell' anno 1727 . . . Venezia, Aloise Valvasense“, umfaßt 22 Seiten Kleinformat und wird von einer Widmung Montebaldo Bovis eingeleitet, in der es heißt, daß das Dichtwerkchen „fù composta in tre minuti e mezzo d'ora“. Salvatore Apolloni ist als Komponist genannt. Viel führt die Burleske nach einem Druck bei Marino Rossetti vom Teatro S. Samuele, Fiera dell' Ascensione 1717 an, als Textdichter nennt er Marco Miani, nobile Veneto, es werden auch Balletteinlagen von Antonio Rizzi und die mit dem Stück verbundenen Intermezzi „La Cantatrice“ erwähnt. Die Aufführung lag in Händen der „Comici“ und diese Darstellungsweise wird uns in Wien, wo Hannswurst mitwirkte, besonders lebhaft vergegenwärtigt. Der Wiener Text sei im folgenden nach dem in Meiningen erhaltenen Exemplar wiedergegeben, dessen Benutzung ich der gütigen Vermittlung des Herrn Pastor Th. Linschmann zu verdanken habe. Es hat Kleinformat und umfaßt 16 Seiten. Der Titel lautet:

Musica
Bernesca
Intitolata
La
Fama dell' Onore e
dell' innocenza,
In
Carro
Trionfante.
Typis Andreae Heyinger, 1730.

Das Personenverzeichnis enthält zugleich in scherzhafter Aufmachung Besetzungsaufgaben:

Pirlinpino, Triumviro.

Il Signor Pantalone de' Bisognosi. Virtuoso di Cantina della Lanterna Magicha.

Irene, Madre di Pirlinpino.

La Signora Biscroma Leuti, Virtuosa di Campagna, della Contessa Merletta Sprezzatutti.

Massimo, primo Ministro.

Il Signor Hanns-Wurst, Virtuoso di strada del Conte Pasticcio.

Fabio, Generale dell' armi.

Il Signor Quinta-chiave, Virtuoso di Gabinetto della Signora Baronessa Sugatutti.

Trottolo, Servo di Corte, giardiniere Boja.

Il Signor Gradelin Battocio, Virtuoso della Caverna del Niente.

Orso.

Il Signor Articiocho Strambera, preso per raccomandatione di Monsieur del' Appeti, suo Protettore.

Die Handlung ist als harmloser Scherz vom Verfasser flüchtig hingeworfen und ganz auf das karrikierende Spiel berechnet. Der Opernheld Pirlinpino, gesungen vom Pantalone der commedia dell' arte (also in Wien von Leinhaas), gerät im Lauf

der Knappen drei Akte in die typischen dramatischen Verwicklungen der opera seria. Die Exposition bringt eine der im Opernwesen beliebten Jagdszenen mit einem Bärenauftritt, — ähnlich wie Henslers „Donauweibchen“ später mit einer Bärenjagd des Ritters Albrecht von Waldsee beginnt — wobei neben dem seinen Mut bewährenden Pirlimpino der Diener Trottole tausend Ängste zur Schau stellt. (Gesungen wurde diese Dienerrolle vom Darsteller des Gradelinotypus.) Hauptbeteiligter der Intrigen spinning, die schablonenhafte, abgeleierte Spannungseffekte der opera seria lächerlich macht, ist Hannswurst (Prehauser) als verleumdeter und gefallener Minister, der vom Bösewicht Fabio¹ in einer Schlummerzene des Triumoirn auf die unwahrscheinlichste Art und Weise beschuldigt und gestürzt wird. Die Mutter Pirlimpinos, Irene, verteidigt ihn heftig, worauf der Sohn sich leicht bestimmen läßt, ihr den Giftbecher zuzusenden, den sie trinkt, ohne Schaden zu erleiden. Der Schluß wird durch plötzliche Umstimmung und Kampf erzielt. Bei Fabius und Irene nimmt das Personenverzeichnis direkte Anlehnung an Marcellos Theater nach der Mode. Die komische Wirkung wird durch die Dialektsprache der Verse erhöht.

Als Proben seien drei Stellen der Burleske herausgegriffen, und zwar zunächst die Bärenzene.

Pirlimpino: Perchè corer così con tanta furia?

Trottole: L' Orso, che me dà pressa.

Pir.: Dov' ello?

Tr.: El ghò da drio.

Pir.: Adesso mostrerò la mia braura.

Tr.: Attendi o gran Sign. no aver paura.

Pir.: Conteme xelo grandò,
Xelo fiero, rabbioso, e indiavolao?

Tr.: Uditemi, ò Signore
Ch' io lo descriverò tutto in un fiao.

Giero à un Albero puzao,
Che la testa me gratava
Per la pizza, che me dava
El bisbetico mio amor.

Vedo l' Orso in quel momento
Mà credè che dal spavento
Hò impenio tutti i Calzoni
Che me soffega el Fettor.

Pir.: Oh che buffon. Mà l' Orso
Vien via sbruffando; Pirlimpin corragio.
Canagia sfondradona
Te farò tirar l' ultima ben presto
Che del Gran Pirlimpino braccio è questo. (Viene l' Orso.)
Renditi vinto, e per tua gloria basti
Il poter dir, che contro me pugnasti,
Mà sento, che son stracco, e che g'ho sonno,
Voi repossar i ossi
E voi dormir fina, che el zorno è chiaro
E che no me disturba el me cattaro.

¹ L. Nafi, *I comici Italiani*, Florenz 1897, meldet im 1. Bd., S. 583 — nach Fr. Bartoli — daß der Bologneser Giovanni Camillo Canzachi in Wien unter Karl VI. ein sehr geschätzter Stegreifspieler war, der nicht nur italienisch, sondern auch deutsch spielte. Sein Fach war ursprünglich der „Dottore“. Leinhaas war bekanntlich Venezianer. Für Irene kam die „schöne Lorenzin“ in Betracht.

Ghe piu Orsi
 Via fè presto
 Mi son lesto
 Le vegni à cavarve i occhi.

Ferner folgendes komische Liebeslied Fabios, das auf den Stil der Bernardoniade hinweist:

Qual porchettino	Così mio cuore
Ch'è tutto ansioso	Ch'è tutto amore
Tutt' amoroso	Il tuo bel volto
Colla porchetta	Desia d' amar.
Brama di star:	

Endlich die Kerkerzene Massimos, wo der Hanns Wurst in Ketten liegt, eine kurze, aber dankbare Spielszene.

Mas.: Così senza delitto
 Deggio portar lo smisurato peso
 Di queste così grosse aspre Catene?
 O Destin, o fortuna, o pietra, o sassi,
 O Cielo, o Terra, o Inferno,
 O Primavera, o Autunno, o Estate, o Inverno.
 Soffri in pace invito core
 Il rigore
 Della tua nemica stella.
 E fra l' ombre invendicato
 Vanne amante sventurato
 A cantar la Falilella.

Nach diesem Muster arbeitete Kademin den Text zu einer deutschen Musica bernesca aus, zu der „römischen Lucretia“, die 1731, also im Todesjahr des Verfassers auf die Bühne kam. Es handelt sich dabei um den bisher ersten, textlich voll greifbaren Versuch einer Wiener deutschen Komödie mit Arienschmuck, wobei es allerdings dahingestellt bleiben muß, — weil die zugehörige Musik noch fehlt — ob der Versdialog auch ursprünglich gesprochen wurde. Für seinen gesungenen Vortrag spricht nicht bloß die Gattungsbezeichnung im Titel, sowie der eben erörterte allgemeine Zusammenhang, sondern auch die Tatsache der vollständigen Überlieferung selbst, die dem Musiktext der Zeit zukommt, während das Sprechtheater und seine Improvisationskunst sich mit Szenaren begnügte. Die im folgenden gebotene auszugsweise Wiedergabe des Stücks soll nun — nebst dem kulturgeschichtlich bedeutsamen Beleg der Sache selbst — die Möglichkeit an die Hand geben, irgendwo vorhandene Musikalien bestimmen zu können, was bei der großen Beliebtheit der Burleske im 18. Jahrhundert leicht der Fall sein kann. Als Tonsetzer käme neben dem erwähnten Pirker auch Ignaz Beyer in Betracht, der 1734 als Komponist des Kärntnertheaters genannt wird.

Das Modell dieser Operntravestie war eine deutsche Oper, ein berühmtes musikalisches Trauerspiel aus der Hochburg deutscher Opernkunst: Barthold Feinds „Die kleinmütige Selbst-Mörderin Lucretia. Oder: Die Staats-Lorheit des Brutus“ mit Reinhold Keisers Musik „praesentiret zu Hamburg den 29. Novemb. 1705“¹.

¹ Dieses Datum enthalten Feinds deutsche Gedichte (1708). Das Textbuch von 1705 gibt nach

Während Hamburg manche Anregung aus Wien bezog, ging die Kaiserstadt der deutschen Oper weit aus dem Wege, ja man sah wohl eher etwas mitleidig auf ihre Bestrebungen herab, die um 1730 auch schon starke Einbuße erlitten hatten. Immerhin war Keisers Oper ein Treffer gewesen, der selbst in Wien hatte von sich reden machen und also ein ausgezeichneter Gegenstand für die vorliegenden Zwecke war. Keisers Opern boten überdies den Wandertruppen des deutschen Schauspiels mehrfach Stoff für ihre Darbietungen, und die Lucretia war auch als Opernstoff geraume Zeit lebendig geblieben, so u. a. noch 1716 in Durlach (1719 in Nürnberg) in der Bearbeitung für Casimir Schweigelsberg, in der derber, possenhafte Aufputz — Colombine, Scaramuz, Römerbegleitung — die dürftig angedeutete Handlung zwischen Lucretia und dem Prinzen Tarquinius überwuchert¹.

Bei der Wiener Travestierung wurde natürlich nur die Hauptfabel der ausgedehnten Tragödie herausgegriffen, die in fünf Akten zu je neun Szenen eine „dreifache Intrigue“ aufrollt. Die krasse Nebenhandlung des unglücklichen Turnus Herdonius, der vor den Augen seiner Gattin Cornelia vom Felsen gestürzt wird, ist ebenso übergangen wie der Konflikt zwischen Brutus und seiner in Sertus verliebten Tochter Valeria, und alle Szenen, an denen Turnus, Cornelia, Valeria und deren Bräutigam L. Herminius teilnehmen, sind beiseite gesetzt, wie auch die lustige Person Feinds, der Heerpauker Trombeus gestrichen ist. — Feind verabscheut übrigens die üble Gewohnheit, den Possenreißer in einer ernstern Oper zuzulassen, erklärt sie aber als unumgänglichen Zwang für einen Hamburger Autor, „da ich sonst dergleichen Actiones denen herumvagierenden Quacksalbern und Arlecchino Italiano anständiger halte“. — Die Hauptszenen des Lucretiastoffes selbst sind aber bei Mademin unverkennbar Feind nachgebildet. Er beginnt mit der Kriegserklärung des Tarquinius gegen Ardea, wobei das Gegenpiel des Brutus exponiert wird (Feind I 4), greift dann die Abschiedsszene zwischen Lucretia und Collatinus auf (Mademin I 4), die bei Feind den ersten Akt beschließt, die Häuslichkeit der alleingeblienen Lucretia (Feind IV 1, 2), in der Collatinus mit Sertus überraschend erscheinen, wird breit ausgemalt (R. II 6—9), die Verführungsszene (Feind IV 7), wie die Sterbeszene im Trauersaal (Feind V 6) sind bei Mademin getreu kopiert. Daneben wird die übrige Handlung frei nach dem Vorbild umgestaltet, die neu zugefügte Person der Lesbia erhält Züge der Valeria, so daß die Liebesintrige der Valeria mit Sertus gewahrt bleibt, ja sie wird außerdem übertreibend auch auf Tarquinius ausgedehnt, die Gefängnissszene des Turnus wiederum ist auf Brutus übertragen. Zur Schilderung des ins Wienerische übersetzten Hauswesens der Lucretia sind endlich noch die Nebenfiguren der Camilla als Beschließerin, und des Leibkutschers Furio eingeschoben. Im Spinnchor und am Schluß der Farse ist übrigens Feind wörtlich zitiert. Trombeus singt in weiblicher Verkleidung folgende Aria, gefolgt von einem „Entrée von Spinn=Mädgen“ (vgl. unten S. 213):

Sonnecq als Tag der Erstaufführung den 23. November an. Vielleicht verzögerte sich die Premiere um einige Tage.

¹ Über die erhaltene Partitur zu dieser Lucrezia vgl. Ludwig Schiedermaier, *SMG* XIV, S. 424 ff.

1.

Spinnt, ihr Mädgen, spinnet fein,
Zieht den Faden dünn und rein.
Herzt und küßt ihn ohne Scham,
Wie euren liebsten Bräutigam.

2.

Dünne Faden, als ein Haar,
Geben Tuch, das zart und klar.
Zimmelt an dem Wocken-Strauß
Nur alle Knospen sauber aus.

3.

Ist die Wolle grob und dick,
Kriegt das Käppen kein Geschick.
Hängen ihr viel Knospen an,
Gehört sie für den Bettelmann.

4.

Will das Rad nicht leise gehn,
Müßt ihr nach dem Angel sehn,
Hebt und senkt so lang den Fuß,
Bis daß es richtig gehen muß.

5

Wer nicht fleißig dies Gespiel
Vor der Mahlzeit treiben will,
Kriegt auch von der Suppe nicht,
Die in der Küche angericht.

Ferner bezieht sich Rademins Schluß (s. unten S. 218) auf Feinds Opern- ausklang, wo nach dem letzten Auftritt vor dem „Ehren-Mal der Lucretia, mit einem prächtigen Trauer-Gerüst, bei welchem ihre Leiche von vielen Klag-Weibern verehret wird“ im Anhang zum Klagechor und Klagedienst der Xenien Trombeus das letzte Wort hat mit dem geflügelten Ausruf:

Hab Dank Lucretia, deiner Ehr!
Hinfort ersticht sich keine mehr.

Feind steht überhaupt seinem Stoff merkwürdig kritisch gegenüber. Dieser reizt ihn insbesondere auch aus dem Grunde, weil er keine deutsche dramatische Bearbeitung kennt. „Wir können nicht erachten, was die Deutschen bisher abgeschreckt, ein Schauspiel in ihrer Muttersprache von dieser berühmten Liebesgeschichte zu verfertigen, da doch dieselbe in den vornehmsten herrschenden Sprachen auf den Schauplatz gebracht worden“. So erwähnt er die Venezianer Komödie des Dottore Giovanni Bonnicelli, des Kardinals Giovanni Delfino Tragödie *Lucrezia Romana* (Rom u. Padua 1733) „mit vielen langen Ehren“ und die Schulaktion des Samuel Junius in Straßburg 1599. Die deutschen Bühnenauffassungen des 16. Jahrhunderts von Hans Sachs, Heinrich Bullinger und Jakob Myrer¹ sind ihm fremd. Im Vorbericht

¹ Hans Sachs, „Tragödie von der Lucretia aus der Beschreibung des Livii, hat 1 actus und 10 Personen“, 1527, Neuausgabe im Stuttgarter literarischen Verein, 12. Bd., Tübingen 1879. — Bullinger, „Ein schön Spiel von der Geschicht der edlen Römerin Lucretia, und wie der tyrannisch König Tarquinius Superbus von Rom vertrieben . . . auf Sonntag den andern Tag Märzens im 1533. Jahr zu Basel gehalten“, neu hrsg. von J. Baechtold, „Schweizer Schauspiele des 16. Jahrhds.“, 1. Bd. — Myrer, „Von Servii Tullii Regiment und Sterben, darinnen der schönen Lucretia Historie begriffen; hat 6 Actus und 24 Personen“, hrsg. von M. v. Keller i. 76. Bd. des Literarischen Vereins. — Zur Geschichte der dramatischen Behandlung des Lucretia-Stoffes s. Franz Koch, Albert Lindner als Dramatiker, Forschungen z. neueren Literaturgeschichte, hrsg. v. Franz Munder, XLVII, Weimar 1914, S. 28 ff. — Von italienischen Sprechdramen nennt Allacci noch eine Venezianische Tragödie von Giambatista Mamiani, Abbate di Castel Durante (1625), und eine Neapolitaner Tragödie von Paolo Regio, Vescovo di Vico Equestre: französische Tragödien nennen die Brüder Parfaict von Nicolas Filieul, Rouen 1566, von M. de Myer, Paris 1637, von M. Chevreau, Paris 1637, und Alexandre Hordy, Paris 1616.

Feinds wird zur Psychologie Lucretias gelehrt und ausführlich Stellung genommen, wobei eine sehr realistische Auffassung vertreten ist, die in dramatischer Fassung eine etwa Hebbel nahestehende Lösung des spröden Vorwurfs ergeben hätte, von der natürlich im Stück selbst keine Spur vorhanden ist: „Weil man nun ihr“ — der Heldin — „wie dem meisten Fauenzimmer, eine Furchtsamkeit zuzuschreiben Ursache hat, und vermuten kann, daß sie, nachdem sie aus dem Schlafe gefahren, bestürzt worden, so hat sie ihn entweder aus Bedrohung, Furcht oder Ehrgeiz zu sich gelassen, und, da auf solche Art die Wollust, als Passio infima gereizet worden, so ist eben so unwahrscheinlich nicht, wenn wir glauben, sie habe ihn noch einige Zeit bei sich behalten“. Ihr Temperament wird als „sehr viel Melancholie und nicht wenig Zorn oder Rachbegierde“ gedeutet. „Da schwermütige Gemüter zum Argwohn und Mißtrauen mehr als andere geneigt, kann es sein, daß sie aus Furcht, er möchte sie nach der Vollziehung seines Willens ermorden, ihn noch dazu kareffiret und mehr vergnügt, als er gehofft“. Das Urteil im Ganzen ist ein ziemlich kühles, „daß sie weder sehr zu rühmen, noch eben groß zu schelten sei“, denn „Leute von dergleichen Mixtur sind fähig, noch heute zu Tage bei gegebener Gelegenheit dergleichen zu tentieren“.

Die komische Seite des Stoffes ist schon in Gherardis „Theatre Italienne“ ausgenützt, wo in der Komödie „La Foire St. Germain“ von Reguard und Fuzelier (1695, im 6. Band Gherardis) am Schluß des zweiten Akts ein Zwischenspiel zwischen Lucretia und Arlequin als Tarquinius eingestreut ist. Goldonis „Lucrezia Romana“, Venedig 1737 (in Zattas Gesamtausgabe, Bd. 43) gibt später in türkischem Kostüm gleichfalls nur einen übertragenen Versuch mit dem Motiv.

Nun wollen wir uns Rademins Text zuwenden, an dem insbesondere die hochstehende Ariendichtung überrascht. Das Büchlein liegt wieder in Meiningen, umfaßt 43 Seiten Kleinformat und ist betitelt:

Die Römische
LUCRETIA
Auf dem von Ihro Röm.
Kaysrl. und Königl. Cathol.
Majestät privilegirten
THEATRO
In Wienn.
Im Jahr 1731.
In einer so genannten Teutschen
MUSICA BERNESCA
Vorgestellet
Von inbenannten Persohnen.
Aufgesetzt
Von
RADEMIN.
Wienn, gedruckt bey Andreas Heyinger,
Universitäts-Buchdruckern.

Das Personenverzeichnis greift in den phantastischen Besetzungsangaben die Venezianer Seitenhiebe aufs Modetheater auf und weist mit Hanns Wurst und Scapin deutlich auf das Stegreifpersonal hin:

Unterredende.

Tarquinius Superbus, der letzte König in Rom.

Der Herr Hanns Wurst, Virtuos bei dem unbekanntem Hof von Utopia.

Brutus, General, des Tarquinius heimlicher Feind.

Der Herr Scapin, Keller-Musicus durch die ganze Welt.

Sextus, des Tarquinius Sohn.

Der Herr Re, mi, re, ut, fa, ut, ungelerner Instructor im Zwerge-Cabinet.

Collatinus, Römischer Feldherr.

Der Herr Ungenannt, Virtuos bei dem König Weißnichtwo.

Lucretia, dessen Ehgemahlin.

Die Madame Hochauf, Virtuosa bei dem Herrn von Nirgendshausen.

Lesbia, eine edle Römerin.

Die Frau Hip-Hap, des großen Mogols Leib- und Mund-Sängerin.

Camilla, der Lucretia Beschließerin.

Die Frau Denkelang, Virtuosa bei der alten Welt.

Furio, des Collatini Leibkutscher.

Der Herr Wäreger, Scholar zu Nova Zembla.

Mit verschiedenen Theatralischen Veränderungen und zweien Balletten von Hinkenden und Blinden.]

Die „erste Abhandlung“ beginnt mit einer Massenszene auf dem Kapitol. Tarquinius wird vom Volk gefeiert, worauf er folgendermaßen seinem Unwillen Ausdruck verleiht:

Tarq.: Hört auf mit dem Geschrei; was, meineth, ihr,
 Daß euer König, der beschimpft,
 Um dieses Rufen gebe?
 Nicht einen Pfifferling,
 Bis ihr ihn nicht gerochen!
 Ein schlechtes Volk, nicht weit von hier,
 Das mir zu Dienst muß leben,
 Will meiner Hoheit eine Maulschell geben
 Und ich sollt dieses leiden? Ich?
 Ich sollt aufs Maul mir lassen schmeißen?
 Nein, lieber soll man mich
 In Rom Torwartel, als Herr König heißen.
 Ich schwör bei meinem seidnen Hosensack,
 Bei Bier, bei Rauch- und Schnupftobak,
 Bei Wein und Brantwein,
 Die Schande muß gerochen sein!

Aria.

1. Was tun die alten Weiber nicht
 Auf öffentlichen Plätzen,
 Wenn sie einander ins Gesicht
 Zerlästern und zerfezen?
 Sie zerrn, wann sie gnug gegreint,
 Sich bei den grauen Haaren
 Und ich sollt meinem stolzen Feind
 Nicht in die Haare fahren?
 Nein, nein, ich schwöre Stein und Wein,
 Die Rache muß vollzogen sein.

2. Was tut der arme Korporal?
 Was denken die Befreiten?
 Wann sie der Hauptmann auf dem Pfahl
 Läßt ohne Sattel reiten?
 Er denkt, wie Goldschmids Jung gemeint,
 Sie zeigen ihm die Feigen;
 Und ich sollt meinem stolzen Feind
 Nicht auch die Feigen zeigen?
 Nein, nein, ich schwöre Stein und Wein,
 Die Rache muß vollzogen sein.

Der König befiehlt den Krieg gegen Urdea, an dem Collatinus und der jungvermählte Brutus teilnehmen müssen. Lesbia, „des Bruti neu-bestimmte Frau“, wird als Lucretiens Gespielin ausersehen. Brutus, dessen Galle sich bei der Kriegsnachricht so sehr gerührt, daß er „am ganzen Leibe schwitzt“ — Tarquinius meint zwar, Hitz und Schweiß sei bei ihm nichts Ungewöhnliches und eine Folge des Gersten-saftes — wütet, sowie er allein ist (Szene 2) gegen den Tyrannen. Durch List will er ihn stürzen. Aria in vier Strophen:

1. Wann man Vögel fangen will,
Braucht man keinen Besenstiel,
Will der Fuchs das Huhn weg fischen,
Will die Katz die Maus erwischen,
Brauchen sie behende List,
Bis der Fang geschehen ist.

3. List geht hin und List geht her,
Durch die Städte, übers Meer;
List stürzt Große, List hebt Kleine,
Ohne List ist keiner, keine;
Über List (o schöne List!)
In der Welt nichts Edlers ist.

Der Abschied von Lesbia (Szene 3) gibt das Bild einer Ehe „alla moda“. Er erklärt, daß ihn die Ehre ins Feld ruft, es fehle ihm aber noch ein halb Pfund Rauchtobak, das er gleich kaufen müsse, sie ruft ihm nach, daß ihr an seiner Gegenwart sehr wenig oder nichts gelegen sei. „Ich hab ohne dem pro forma nur die Hand Dir auf die Eh gegeben, Damit ich desto sicherer in dem Ehestand Und desto freier könne leben“. Sie stimmt dann die folgende Ehestandsarie an, deren Thema beliebt war und blieb:

1. Ihr meine Jungfern groß und klein,
Ihr Mädeln alle insgemein,
Laßt euch nicht so betören,
Als ob der liebe Ehestand
Sei eine Ketten oder Band,
Die Freiheit zu verwehren:
Ihr allzugleich
Betrüget euch,
Wann wider besser Wissen
Ihr also wollet schließen.

2. So lang ihr unverheirat seid,
Müßt ihr gemäß der Ehrbarkeit
Die Fensterladen hüten;
Der Vater schilt, die Mutter greint,
Der Bruder selber wird euch feind,
So oft ihr kriegt Visiten:
Auf jeden Schritt,
Auf jeden Tritt
Wird Freund und Feind gar eben
Genau Achtung geben.

3. Begehrt ihr aber freie Hand,
So tretet in den Ehestand,
Da wird euch nichts mehr fränken;
Man schaut auf euch nicht alleweil,
Es heißt: sie hat schon ihren Teil,
Wer will was Arges denken?
Der Ehestand muß,
Ihr mögt zum Schluß
Auch was ihr wollet treiben,
Der Ehrendeckel bleiben.

Bei Szenenwechsel folgt im Zimmer der Lucretia das Lebewohl zwischen Collatin und seiner Ehefrau unmittelbar darauf (Szene 4). Er brüstet sich mit der römischen Tapferkeit, die er mit der Wolfsmilch Roms eingefogen; sie will ihn als Amazone begleiten und beklagt ihren weiblichen Stand:

Lucr.: Die Bärin suchet ihren Bär,
Der Wolf die Wölfin, ja sogar die Katz
Will ihren Schatz,
Den Kater, bei sich haben.
Und ich, ich Bärin sollt' allein
Ohn meinen Bär? ich Wölfin ohne Wolf?
Ich Katz ohn meinen Kater sein?

Boraus der Römer im gleichen, später bei Bernardon beliebten Ton erwidert:

Coll.: Du Bärin, Wölfin, und du liebe Raß,
 Laß mich nur diesmal gehen,
 In kurzer Zeit wird dich auf diesem Platz
 Dein Bär, dein Wolf, dein Rater wiedersehen.

Er zerdrückt eine Träne: „Es muß geschieden sein, Not macht aus Kuhmist Milch“, während Lucretia sich ermannt, um an ihrem Beispiel zu zeigen, „daß in Weiber- rücken auch Heldenherzen stecken“. Ein Lebewohl-Duett schließt ab:

Duett.

1.

Coll.: Lebe wohl, du Preis der Frauen,
 Lebe wohl, Lucretia;
 Jetzt zwar zeig ich dir den Rücken,
 Doch werd ich mit frohen Blicken
 Dich von vorne wieder schauen;
 Ach! wär nur die Zeit schon da.
 Lebe wohl usw.

2.

Lucr.: Fahre wohl, du Kron der Helden,
 Collatine fahre wohl.
 Meine Freud ist, deine Seiten
 In Gedanken zu begleiten,
 Ja, von mir soll Fama melden,
 Wie man treulich lieben soll.
 Fahre wohl usw.

3.

Beide: Lebe (Fahre) wohl, es muß geschieden,
 Ja, es muß geschieden sein.
 Wirst du oft an mich gedenken,
 Und mir deine Seufzer schenken,
 Ist mein Herze schon zufrieden;
 Stellet allen Kummer ein.
 Lebe wohl usw.

Eine zweite Verwandlung führt in einem „Vorhof“ Lesbia mit Sertus zusammen (Szene 5), wobei der Prinz seiner „Henne“ andeutet, er wolle „Hahn im Korbe“ sein. Er erläutert diese Anspielung auf Tarquinius mit folgender Aria „von der Liebe eines Alten“:

1.

Sert.: Wie, wann man junge Hühnlein steckt
 An alt verrost'ne Spießen,
 Die Fetten von den Fingern leckt,
 Das Fleisch nicht kann genießen:
 So ist es, wann ein alter Mann
 Will tanzen, der kaum gehen kann,
 Will Capriolen schneiden,
 Und kann den Schuh kaum leiden.

2.

Wie, wann man frische Hering legt
 Auf einem alten Koste,
 Den guten Wein vom Tische trägt,
 Und trinkt vom sauren Moste:
 So ist es, wenn ein alter Mann
 Will fechten, der kaum stehen kann,
 Verläßt sich auf die Finten
 Und macht doch lauter Quinten.

Der Vater Tarquinius tritt dazwischen (Szene 6), verscheucht den Sohn und sagt unter Liebesversicherungen seiner Freundin Ade. Eine güldene Kette ist sein Angebinde, Lesbia zweifelt aber, ob sie „nicht etwan nur verguldet“. Eine kurze Aria zu zweit schließt den Akt.

Die „anderte Abhandlung“ spielt im römischen Feldlager vor Ardea. Tarquinius zeigt sich als „Held“. Er läuft aus der Szene hervor und stellt mit ihm fliehende Soldaten:

Tarq.: Steht ihr Verzagten; Euer König kann schon laufen,
Ihr aber müßt dem Feind entgegen;
An eurem ganzen Haufen
Ist nicht so viel als an der Kron gelegen.

Collatin belehrt den König (in Szene 2), daß nicht, wie er vermeint, die Feinde eingedrungen wären, sondern daß nur Brutus mit Sertus Handel hätte. Der Streit betrifft einen Orakelspruch über die Nachfolge nach dem König, worauf dieser den Brutus in Ketten schließen läßt und über die Undankbarkeit der Kinder in einer Urie reflektiert (Szene 3):

- | | |
|---|---|
| <p>1. Wie müßt ihr armen Väter euch
Nicht hinterm Ohre krazen,
Wenn ihr nur immer lose Streich
Vernehmst von euren Frazen?
Ihr hofft von ihnen Ehr und Ruhm,
Jedoch ihr seid betrogen,
Und werdet bei der Nas' herum
Sein sauberlich gezogen.</p> | <p>2. Es ist ein ungereimter Schluß,
Wenn uns das Sprichwort lehret,
Fortes creantur fortibus,
Dann mancher wird betört.
Ist er gleich aus der Adler Flug,
So ist der Sohn ein Dohle,
Und also heißt's mit besserem Fug:
Heroum nati noxae.</p> |
|---|---|

Die nächste Verwandlung gibt im „Gefängnis“ einer kapitalen komischen Spielszene Raum. Hanns Wurst-Tarquinius hält über Scapin-Brutus Gericht (Szene 5). Der Malefikan wird vorgeführt, aber behutsam, die Soldaten müssen ihn festhalten, „es ist ein starker Dinkel!“ Seine Verantwortung geschieht in Arienform:

- | | |
|--|---|
| <p>1.
Br.: Ich bin von Heldenart
Und achte keinen Bart,
Er sei wie groß er wolle:
Drum irrest Wüterich,
Wann du gedenkst, daß ich
Vor dir mich fürchten solle.</p> | <p>2.
Bin zwar kein Löwe nicht,
Man sieht mirs am Gesicht,
Doch bin auch nicht von Ragen:
Ich weiß fürtrefflich wohl,
Wie man zugreifen soll,
Man kennt mich an den Prazen.</p> |
|--|---|

Tarquinius leitet die Untersuchung voll Eifer, sein Urteil ist; schrecklich. Hier die ausführliche Gerichtsbarkeit:

Tarq.: Der Delinquent ist obstinat,
Man muß ihn visitiren,
Ob er nicht etwas bei sich hat,
Das ihn des Todes schuldig machen kann.
Greift an . . . (die Soldaten wollen ihn visitieren)
Doch nein, dies Amt wird mir wohl selbst gebühren.
Ein ganz Paket verbotner Schriften! (Zieht einen Brief Tobak aus Bruti Schuback)
Ein Stücklein Brot, mich zu vergiften, (Zieht ein Stücklein Brot hervor)
Ein Feuer-Wörfer, mich zu bombardieren, (Zieht eine Tobakspfeife raus)
Ein Messer, meinen Lebensfaden zu tranchieren? (Zieht ein Messer hervor)
Dies alles zeugt von deinem Durst
Nach meinem Blut;
Wart, wart, ich werde dich klistieren.
Du dicke Blunzen sollst wie eine Wurst,
Die auf dem Kost bei starker Glut
Gebraten wird, krepieren.

Aria.

Crepa razza maledetta, crepa, crepa.
 Dein gemäster, dicker Kanzen
 Müsse gleichen einer Wanzen,
 Bis kein Glied, so groß du bist,
 Mehr von dir zu finden ist.
 Crepa razza maledetta, crepa, crepa.

Was aber tu ich dir
 Vor eine Art des Todes an?
 Zum Henken bist zu schwer, es halt kein Strick;
 Zum Köpfen ist der Hals zu dick;
 Ertränken wär umsonst getan,
 Du ließt das ganze Meer in Hals dir laufen
 Und würdest gleichwohl nicht ersaufen.
 Zum Sieden wärst zwar gut,
 Jedoch dein garstig Blut
 Wird Luft und Lager infizieren;
 Ich weiß schon, was ich tu,
 Du sollst das Leben nicht verlieren,
 Doch wird es ärger als der Tod dir sein:
 Du sollst, so lang du lebst, kein Bier, noch Wein,
 Noch Rauchtobak mehr saufen,
 Und also magst, wohin du willst, fort laufen.
 Dies ist mein Richterspruch.
 Getreue, eurer Obsorg sei er anbefohlen.

Brut.: Der Teufel müsse solchen Richter holen.

Die dritte Verwandlung des zweiten Akts erreicht den Höhepunkt der Burleske. Wir werden in Lucretiens Zimmer und in das Wiener Hausleben der Zeit eingeführt. Eingangs (Szene 6) singen Lucretia, Lesbia und etliche Spinnmädln folgendes Spinnlied (vgl. oben); den Refrain wiederholen alle.

1.

Lucr.: Spinnt ihr Mädln, spinnet, spinnet,
 Bis ihr eure Kost gewinnet,
 Spinnt den Hanef, spinnt das Haar,
 Aber spinnt subtil und klar:
 Die bekommt den schönsten Mann,
 Die am besten spinnen kann.

Alle: Die bekommt usw.

3.

Lucr.: Soll die Arbeit euch ergehen,
 Müßt ihr oft den Faden nezen,
 Wuzeln müßt ihr ihn soviel,
 Bis es nicht mehr helfen will.
 Die bekommt usw.

2.

Lesb.: Zieht den Faden dünne, dünne,
 Bis kein Knoten mehr darinne,
 Denkt, wenn ihr ihn küssen müßt,
 Daß ihr euren Liebsten küßt.
 Die bekommt usw.

4.

Lesb.: Leert den Wickel, füllt ihn wieder,
 Setzt euch fein gelinde nieder,
 Hebt den Fuß bald auf, bald ab,
 Bis der Spuhl die Ladung hab.
 Die bekommt usw.

6.

Beide: Will das Nadel nicht mehr gehen,
 Müßt ihr nach dem Fehler sehen,
 Schmierer müßt ihr es fein wohl,
 Bis es geht, wies gehen soll.
 Die bekommt usw.

Collatin und Sertus treten ungesehen ein (Szene 7), sie belauschen die Hausfrau beim Lagewerk. Zunächst verhört sie den Leibkutscher Furio (Szene 8), den sie ausschilt, weil der Hafer nicht gekauft wurde, wie er wohlfeil war. Er antwortet darauf: „Das Geld war damals etwas rar, und man hat mir nicht länger borgen wollen“ und wird mit der Peitsche hinausgejagt. Sodann wird die Beschließerin Camilla gerufen (Szene 9). Die Kuchelrechnung vom Vortag ist zu hoch (drei Siebzehner), verbraucht sind zwei Pfund Fleisch, um vier Kreuzer Schmalz, um sechs Pfennig Salz, das Gewürz ist noch nicht gerechnet. Lucretia fährt auf und es entspinnt sich folgender freundlicher Wortwechsel:

Lucr.: Noch nicht gerechnet? ei du Trampeltier,
Führt man die Wirtschaft so bei mir?
Sollst du nicht besser Achtung geben?
Cam.: Ei, was? der Henker hol das Leben
Mit der Kalmäuserei, ich wollt, ich hätt das mein,
Ich mag nicht länger hier in Diensten sein.
Lucr.: Ei du infame Bestie, (Gibt ihr eine Ohrfeige)
Du abgetragner Feszen,
Du Wolf, du, solltest du
Den Stuhl mir vor die Türe setzen?
Fort, fort aus meinem Haus
Mit dir, hinaus! (Erßt sie fort.)

Collatin preist den Heldenmut in dieser Frauenbrust und tritt vor. Er erklärt sein Erscheinen mit einer Wette, sie wann immer beschäftigt zu finden und stimmt vor Sertus einen Hymnus an auf die gute Hauswirtschaft.

Aria:

1.

Dort ist die Wirtschaft schlecht versehen,
Wo Herr und Frau zum Haus ausgehn,
Und sich um gar nichts kränken.
Denn, wann die Kage nicht zu Haus,
So tanzt die furchtbefreite Maus
Auf Tischen und auf Bänken.
Ein jeder tut,
Was er vor gut
Befindet, ohn Bedenken.

3.

Die Kammerjungfer (wie man sagt)
Das Stubenmensch, die Kuchelmagd,
Gehn alle ihre Straffen.
Die Ammel, die zum Speck gewöhnt
Sich nach der alten Speise sehnt,
Kann's Mäusen noch nicht lassen.
Das Kindswieb auch,
Nach altem Brauch
Hält mächtig viel vom Rassen.

2.

Hofmeister, Secretarius,
Praeceptor und Discipulus,
Will keiner recht parieren.
Der eine läßt das Haus allein,
Dem andern ist die Stub zu klein,
Der dritte geht spazieren,
Der junge Herr
Weiß nichts mehr,
Als Amo zu studieren.

4.

Der Kammerdiener, Page, Laquay,
Heyduck und Laufer auch dabei,
Hat jeds sein' eigne Gänge;
Der Hauspatron schaut selbst nicht zu,
Die Frau läßt all's in guter Ruh,
Doch gehts nicht in die Länge:
In kurzer Zeit,
D Herzeleid!
Geht alles in die Enge.

Collatin muß wieder ins Lager zurück, Sertus aber hat für Lucretia Feuer gefangen; er versucht bei ihr sein Glück. Lesbia soll ihm „das Wasser zutragen“ (Szene 8). Vor Liebe ist er verwirrt (Aria):

Du hast gemacht, o Liebe,
 Daß ich nicht mehr kann ruhn.
 Jedoch was soll man tun
 Dir kleinem Diebe?
 So viel sag ich unverhohlen,
 Weil du mir mein Herz gestohlen.
 Willst du meine Pein nicht rächen,
 Will ich Hals und Bein dir brechen.

Er verbirgt sich, wie Lucretia „im Nacht-Habit“ erscheint (Szene 9). Ihre Gedanken an den Gatten unterbricht der Verführer mit der Bitte, „einem Fehler nachzugeben, der in der Liebe seinen Ursprung hat“. Dann droht er mit seiner Fürstenmacht, die seinen Willen durchsetzen könne. „Begnüge mich“, ruft er, und greift sie an, „du bist allein, die Zimmer sind versperrt!“ Lucretia aber reißt sich haßerfüllt los und entflieht, von Sertus gefolgt.

Zum Abschluß klagt Lesbia über die männliche Untreue (Szene 10):

1.	2.
Traut nur keinem Mannsbild nicht, Was er immer auch verspricht, Seine lose, schlimme Gosen Ist mit Falschheit abgedroschen, Handelt wider Treu und Pflicht: Traut nur keinem Mannsbild nicht.	Traut nur keinem Mannsbild nicht, Was er immer auch verspricht, Kein Marktschreier so nicht lüget, Wenn er Land und Leut betrüget, Als ein solcher Bösewicht: Traut nur keinem Mannsbild nicht.

3.

Traut nur keinem Mannsbild nicht,
 Was er immer auch verspricht,
 An sein Fluchen, an sein Schwören
 Dürft ihr euch so wenig kehren,
 Als was ein Poete dicht:
 Traut nur keinem Mannsbild nicht.

Die dritte Abhandlung findet Sertus nach der Lat im „Vorhof“. Er besinnt sich:

Wer Rosen abzubrechen,
 Der achtet alles Stechen
 Der Dörner nicht.
 Wer Krebs' zu fangen in die Lacken kriecht,
 Der muß an ihre Scheren
 Sich wenig kehren.
 Ich hab, trotz allem Widerstand,
 Trotz aller Mühe, die Lucretia
 Mit Bitten und mit Drohen angewandt,
 In meiner Liebe obgesieget.

Bedauert Collatin und gedenkt der Gefahren des Ehestandes:

1.	2.
Weg mit dem gezwungnen Wesen, Weg verhaßter Ehestand, Ich hab mir für deine Band' Freie Liebe auserlesen:	Alle Lüren stehn mir offen, Und ich liebe, wo ich bin, Mein frei aufgeräumter Sinn Hat noch stets sein Ziel getroffen.

Freie Lieb ich mir erwähl,
 Mein Geburtsort ist von Flandern,
 Von der einen zu der andern
 Hin zu wandern,
 Ist mein wahres Naturell.

Was ich liebte, liebt auch mich.
 Sollt es aber ja geschehen,
 Daß mein Glück sich sollte drehen,
 Laß ichs stehen;
 Wer will lieben, lieb wie ich.

Der Trauersaal im Hause der Lucretia (Szene 2) vereinigt hierauf die Familie und die Freunde der Heldin zu einer Sitzung, in der diese ihre Schande eingesteht und büßt:

Er nahme, was ich nicht hab geben wollen,
 Doch hätt ichs auch nicht nehmen lassen sollen:
 Die Sach ist klar,
 Was meine Schuld verbrochen,
 Das werd zur Straf durch meinen Tod gerochen.

Aria.

1.

Die Schwanen singen, eh sie sterben
 Ihr eignes Sterb- und Grabeslied,
 Soll ich nun einen Trost erwerben,
 Eh meine Seel vom Leibe flieht,
 So laßt mich durch ein Traurgesang
 Beklagen meinen Untergang.

Mit diesem Dolch . . . doch nein,
 Die Spitze schreckt mich ab . . .
 Die Spitze schreckt mich? . . . Kann es sein?
 Nein! Eine Heldin meinesgleichen
 Muß keiner Furcht, muß keinem Schrecken weichen.
 Wohldann! (Sie will den Stoß vollführen, die andern halten sie ab.)
 Nein, nein ihr Herren nur gemacht,
 Zum Sterben braucht man Zeit, (lacht)
 Der langsam geht, kommt auch allmählich nach.
 Jedoch es muß schon sein:
 Durch das Verschieben wird des Todes Pein
 Nur desto bitterer, die Zeit ist da,
 Der Gwissenswurm erwacht,
 Beherzt, Lucretia . . . (sie ersticht sich)
 Ich sterbe, gute M . . .

2.

Die Ehre und das Leben sehen
 Natürlich einer Fischblas' gleich.
 Tritt man darauf, so ist's geschehen,
 Es braucht nichts mehr als einen Streich,
 Und dann verschwindt gleich einem Rauch
 Die Ehre wie das Leben auch.

Brutus und Collatin schäumen vor Rachedurst. Aria.

1.

Coll.: Zur Rache auf, auf!
 Du höllischer Hauf
 Wirf Schwefel und Pech,
 Und siedendes Blech,
 Laß es zu saufen
 Im Hals dem laufen,
 Der dürstend nach Blut
 Verschlinget mein Gut.

2.

Brut.: Du schwarzer Vulkan
 Der finsternen Bahn,
 Wo Radamint sitzt
 Beim Feuer und schwitzt,
 Schmid neue Waffen,
 Den Hund zu strafen,
 Der unsere Haus-Ehr
 Beschimpfet so sehr.

3.

Coll.: Auf, auf denn zur Rach.
 Brut.: Ich folge dir nach.

Beide: Dergleichen Affront
 Kein Held ist gewohnt:
 Dieser mein Degen
 Soll ihn erlegen,
 Und wann er auch mehr
 Als Jupiter wär.

Diese Rache wird in der Schlussszene im Lager (Szene 3) ausgetragen. Tarquinius bramarbasiert einleitend, es sei jetzt Zeit, „dem Feind die Mauern einzuschmeißen, es heiße nun: Friß Vogel oder stirb, und er werde nicht manquieren, so wenig Freud er mehr mit dem Streit habe, als ein Held zum Streite zu animieren“. Aria:

1.
 Fort, rühret das Spiel,
 Schlagt Lärmen herum,
 Ribum, bum, bum, bum.
 Die Feinde zu schrecken,
 Uns Mut zu erwecken,
 Ist einzig mein Ziel.
 Fort, rühret das Spiel usw.

2.
 Stoßt munter ins Horn,
 Rührt alle Gelenk,
 Teretenck, tenck, tenck.
 Wer Beute will machen,
 Begegnet mit Lachen
 Dem feindlichen Zorn:
 Stoßt munter usw.

Lesbia meldet ihm, was vorgefallen (Szene 4), daß auch alle sich gegen ihn verschworen haben, worauf er erwidert: „Sic transit mundi gloria. Wars aber auch wert, um solche Lumperei, worüber sich kein kluger Mann beschwert, dergleichen Handel anzufangen?“ Dann singt er mit Lesbia ein Liebesduett.

1.
 L. Bleibst Du nur mein,
 L. Bleib ich nur Dein,
 So kann ich schon zufrieden sein.
 L. Was frag ich nach den Kronen?
 Mit Dir will ich eh auf dem Stroh,
 Als ohne Dich, weiß selbst nicht wo,
 In Königs Schlössern wohnen.
 Bleibst Du nur mein usw.

2.
 L. Bleibst Du bei mir,
 L. Bleib ich bei Dir,
 So ist geholfen Dir und mir.
 L. Was frag ich nach der Bürde?
 Der Purpur kriegt gar oft ein Loch,
 Die Krone ist ohndem ein Joch,
 Der Szepter eine Bürde.
 Bleibst Du usw.

Sertus bittet um Pardon (Szene 5), soll aber, wenigstens drei Tage auf dem Esel reiten. Brutus und Collatin bringen vor (Szene 6), die beiden Parteien wetteifern aber in Furchtsamkeit, bis ein Waffenstillstand zustande kommt, unter folgenden Bedingungen:

L. Ich heirat Lesbia,
 Gebt uns den Tag was g'wisses zu verzehren,
 So will ich gern all anderes entbehren.
 Doch bitt ich mir hiebei zwei Punkte aus,
 Vors erste, daß in keinem Haus,
 Ein Mann, dem dies geschehen sollt,
 Was Collatino ist geschehn,
 Sich über seine Frau beschwert,
 Denn auf die Weiß
 Begrabt er seine eigne Ehre.
 Vors zweite, daß auch keine Frau
 Sich eines solchen Zufalls wegen
 Erstechen soll, damit sie bleib bei Ehren.

Wie Collatin von Sextus Satisfaktion fordern will, beschwichtigt ihn Tarquinius: „Mein Collatin, geschehen ist geschehen, denk, daß es andern auch wie Dir pflegt zu ergehen“, worauf dieser sich in Geduld fassen will. Hanns Wurst endet das Spiel mit der Dankagung an Lucretia:

Lucretia, hab Dank vor Deine Ehr,
Inskünftige ersticht sich keine mehr.

Und der Schlußchor singt:

Wir erwarten andre Zeiten,
Dann die Zeiten mit den Leuten
In der Welt verändern sich:
Keine wird sich mehr erstechen,
Zu beschönnen das Verbrechen
Braucht es keinen Hieb noch Stich.
Wir erwarten usw.

Diese lustige Bühnensatire auf das Heldentum der historischen Oper, die ja auch in Wien vorherrschte, mit den vielen Spizen gegen Allzumenschliches der geltenden Gesellschaftsordnung fand ihren verdienten großen Beifall. Der Stil ihrer Ariendichtung, der erheblich auf die spätere Zeit eingewirkt hat, läßt sich in den Arientextbänden der Bernardonzeit in vielen Nachahmungen weiter verfolgen. Die Burleske selbst steht nach Questenbergs Berichten noch 1738 auf der Wiener Bühne, ihr Fortleben greift aber auch nach Süddeutschland über, wo die Wandertruppen daran ein Zugstück gewannen. Das zeigt sich an vier Theaterzetteln aus Nürnberg, die sich erhalten haben und manchen Aufschluß geben.

Am Dienstag, den 13. Mai 1749 führt sie die Schuchische Truppe als opera comique auf, wobei die Besetzung Stegreif- und Lustspielfiguren mischt: Tarquinius-Hanns Wurst, Sextus-Herr Anselmo, Collatinus-Herr Octavio, Lucretia-Jungfer Isabella, Lesbia-Jungfer Colombina, Brutus-Herr Valerio, Camilla-Jungfer Susel, Furio-der kleine Peter. Zum Schluß erscheint schon ein Schulmeister-Herr Murrkopf. Der Vorbericht vom Prinzipal Andreas Weidner, Montags, den 13. September 1751 besagt: „Die eigentliche Absicht dieses Stückes gehet dahin, daß alles auf eine lustige Art tractirt wird. Zu dem Ende die Poesie, Music, und Autores durchaus comique aufgeföhret werden. In Wien, Berlin, Regensburg, Frankfurt¹ und anderen Orten hat es Approbation gefunden; man hoffet, daß es auch hier die gehörige Unterhaltung von zwei Stunden verschaffen werde“. (So lange Zeit konnte es aber doch nur brauchen, wenn es eben ganz durchgesungen wurde?) Die „Specification der gesungenen Arien“ (das deutet wieder auf gesprochenen Vortrag der anderen Teile) bringt 23 Nummern, also um vier Nummern mehr als der Wiener Text, nämlich im 2. Akt nach dem Spinnchor als Nr. 11 „O Elend, Jammer, Angst und Not“ (d. i. eine von Bernardon stammende Wanderarie), als Nr. 12

¹ Herr Dr. Otto Wacher, der die „römische Lucretia“ in seiner trefflichen Studie „Frankfurts musikalische Bühnengeschichte im 18. Jahrh.“ im Archiv f. Frankfurts Geschichte 1925, auf S. 142 erwähnt (vgl. auch seinen Aufsatz „Zur Geschichte der Oper auf Frankfurter Boden im 18. Jahrh.“ in dieser Zschr., Jg. VIII, S. 95), teilt mir freundlichst mit, daß das Stück nach dem Theaterzettel mit dem Untertitel „Scapin, der einfältige König der Latiner, und Hanns Wurst, dessen rebellischer Feld-Herr Brutus“ schon am 9. Mai 1741 von Wallerotis Gesellschaft aufgeföhrt wurde. Dabei wurden 17 Arien gesungen.

„Was, Henker, soll das heißen“, als Nr. 14 „Ungetreue Seele“, in 3. Akt, als vor-
 letzte Nummer 22 „Demjenigen Mann, dem das geschieht“.

Am 9. Juni 1755 wird das Stück von der Ballerotischen Gesellschaft angezeigt
 als „Musica bernasca, worinnen alle Personen ridicule aufgeführt werden — nach
 Art, wie man in Frankreich angefangen, auf seriöse Opern lustige Parodien zu
 machen —“, in seine Darstellung ist aber nun, wohl rahmenartig, des Gryphius
 Schulmeisterkomödie von Peter Squenz einverwoben, wie sowohl aus dem Unter-
 titel: „Der durch Veranstellung des überstudierten Schulmeisters zu Lachersdorff,
 Namens Peter Squenzens lächerlich in einer Musica bernasca celebrierte Geburtstag
 seines Edelmanns, Herrn von Saufewind“, als auch aus der Personenangabe erhellt,
 wo „Tarquinius Superbus in der Person als Koch“, „Sertus in der Person als
 Verwalter“, „Collatinus in der Person des Kornschreibers“, Brutus „in der Person
 des Schulmeisters“, Lucretia und Lesbia als Töchter des Schulmeisters erscheinen.
 1760 endlich bei der Lindschen Truppe ist diese neue Bindung beibehalten und noch
 deutlicher kenntlich: Vorspiel in Versen, betitelt Peter Squenz, der poetische Schul-
 meister oder das mit einem musikalischen Singspiel beehrte Namensfest und Lucretia
 Romana, „von dem berühmten Kademin, gewesenen Liebbling weyl. Kaisers Caroli VI.
 gefertigtes Lust-, Sing- und Trauerspiel oder wegen der allzuviel sich darin befindenden
 Arien und Duetten mit Recht genannte Opera-Comica oder Musica Bernasca“.

In Wien ließ zunächst Kademin selbst der Lucretia 1732 einen zweiten Versuch
 folgen, das parodistische Drama „Kunzvanscad, König der Menschenfresser“,
 nach einem Venezianer Vorbild, mit vielen Arien¹.

Aber es fand sich auch ein junger Schauspieler, Andreas Weidner, derselbe, den
 wir in Nürnberg als Prinzipal angetroffen haben, der eine Nachbildung der Lucretia
 verfaßte und ihre Methode, „durch und durch en ridicule“ zu schreiben und in der
 Musik dazu „einen ganz aparten Gusto“ zu suchen, weiterführte. Die Wiener Stadt-
 bibliothek verwahrt das betreffende Lertbuch (Signatur 15089 A), das 46 Seiten
 Kleinformat umfaßt und folgenden Titel trägt:

BAJAZETH,
 Und
 TAMERLAN.
 Auf dem von Ihro Röm. Kaiserl.
 und Königl. Cathol. Majestät
 Privilegirten
 THEATRO
 In Wien.
 In einer sogenannten Teutschen
 MUSICA BERNESCA,
 Vorgestellet
 Von innen benannten Personen.
 Aufgesetzt
 Von Andreas Weidnern.

¹ Auch diesen Text konnte ich in Meiningen feststellen; ich habe ihn Herrn Dr. Max Pirker
 für die Volksausgabe der Bernardon-Arien (Verlag Strache) zur Verfügung gestellt, wo er demnächst
 vollständig veröffentlicht werden wird.

Nb. Besagte Musica Bernesca, ist nach der Methode der ehemals auf ob-benannten Theatro aufgeführt- und sehr wohl-beliebten Röm. Lucretia eingerichtet, durch und durch en ridicul gesetzt und ein ganz aparter Gusto in der Music dazu genommen worden.

Wien, gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen,
der Röm. Kaiserl. und Königl. Catholischen Majestät
Hof-Buchdruckern, 1732

Die Art und Weise des Personenverzeichnisses ist eng an Mademin angeschlossen:

Unterredende.

Bajazeth, Beherrscher des Türkischen Reichs.

Der H. Hanns-Wurft, fürtrefflicher Musicus in Novazembla.

Lamerlan, das Haupt der Tartaren.

Der Herr Kapitän Bomben-speier.

Andronicus, ein griechischer Prinz.

Der Herr Scapin, Virtuoso in Lilliput.

Ossmann, des Lamerlans Vertrauter.

Der H. Schulmeister von Kumpelskirchen.

Astoria, des Bajazeths Gemahlin.

Die Madam Bon plaisir, Virtuosin bei dem König Balnibarbi.

Irene, Prinzessin von Trapezunt, versprochene Braut des Lamerlans.

Die Madam Sanfaçon, Leib- und Mund-Sängerin bei denen Herrn von Luggnagel.

Das Stück war versehen „mit verschiedenen curieusem Theatralischen Veränderungen, und sowohl ridiculem als sehenswürdigem Balletten“.

Auch hier wandte sich der Verfasser aus Rücksicht gegen die allmächtige Hofoper, wie Mademin, einem für diese neutralen Stoff zu, der aber doch allbekannt und auch in Wien bewährt war. In die italienische Oper war er 1689 in Venedig mit Mark Anton Zianis Musik aufgenommen worden („Il gran Tamerlano“ von Giulio Cesare Corradi), worauf sich in Hamburg gleich im folgenden Jahr Postel auf den wirksamen Vorwurf stürzte (Musik von Förtsch); durchschlagenden Erfolg erlebte dann Piovenes Libretto, Venedig 1710 (Musik von Gasparini), das bei den Opernkomponisten von Hand zu Hand ging (Chelleri, Treviso 1720, Leo, Neapel 1722, Gio. Ant. Gini, nach Gerber Turin 1728, Porpora, Turin 1730, Porta, Florenz 1730, Duni, Rom 1732, Gius. Clemente de Bonomi, Lubiana 1732 usw.). In London machte Nicola Francesco Haym das Textbuch Piovenes für Händel 1724 zurecht, und 1725 kam Händels Oper „in einem Singspiel“ auf den Hamburgischen Schaufplatz.

Wien lernte die beliebte Oper 1730 am Kärntnertortheater kennen; die Bearbeitung weist die folgende Szenen- und Arienordnung auf, wobei die Szenen und Akte im Textbuch wegen der Intermezzomaske nicht gezählt sind:

- (I. 1.) Asteria e Tamerlano.
„Argin fermo, o forte sponda“
(Tam.).
(2.) Asteria.
(3.) Asteria, Bajazet, Andronico.

- * „Venga morte, io non pavento“
(Baj.).
(4.) Asterio, Andronico.
„Mi disprezza il caro amante“
(Ast.).

- | | |
|--|---|
| (II. 5.) Irene. | (II. 7.) Asteria, Bajazet, Andronico. |
| (6.) Irene, Andronico.
„Amabile nel volto“ (Ir.) | * „Parto, oh Dio! a te con-
gno (Baj.).“ |
| (7.) Andronico.
„Sospirar pe'l bel che adoro“. | (8.) Asteria, Andronico.
„Bella Asteria, il tuo cor mi
offenda“ (Andr.). |
| (1.) Tamerlano, Asteria, Irene. | (9.) Asteria.
„Peregrina che in folta selva“. |
| (2.) Asteria, Irene.
„Vedrai il mio Cor“ (Ast.) | (III. 1.) Asteria, Tamerlano, Andronico. |
| (3.) Irene.
„Nasce il rio da lieto Fonte“.
(Gesungen in Graz 1740,
Catone, bei Mingotti.) | (2.) Bajazet, e li suddetti.
„Nel mio seno aver vorrei“ (Ast.). |
| (4.) Tamerlano, Asteria, Bajazet, An-
dronico. | (3.) Tamerlano, Asteria. |
| (5.) Irene e li suddetti.
„Miduol, che non è pena“ (Tam.). | (4.) Irene, Andronico, e li suddetti.
„Tator' freme irato il Mare“ (Ir.). |
| (6.) Asteria, Irene, Bajazet, Andronico. | (5.) Bajazet, e li suddetti.
* „Figlia mia non pianger“. Duett.
* „Cangi le sue vicende“. Coro. |

Die mit * bezeichneten Texte finden sich auch (nach Erich Müller) im Textbuch Mingottis, Hamburg 1748. Die Szenenfolge steht Hayms Einrichtung nahe, obwohl der Wortlaut von Haym, der vielfach Piovone genau nachschreibt, abweicht; die Arien sind ganz unabhängig. Die Nebenrollen, die schon Haym einschränkte, sind abermals um den Vertrauten Tamerlans, Leone, vermindert. Asteria ist, wie bei Piovone (und Haym) Bajazeths Tochter.

Weidner schaltet frei mit dem Stoff, dem er nur in den Hauptlinien folgt, er zieht aber den Vertrauten — Dssmann genannt — wieder hervor und erhebt Asteria zu Bajazeths Gattin, um dadurch eheliche Treue und Hauswirtschaft als dankbare Zielscheiben für seinen Witz zu erreichen. Sein Szenen- und Arien-Spiegel lautet nun folgendermaßen (Akt- und Szenenangaben fehlen wieder und sind ergänzt):

- (I. 1.) Tamerlan, Andronicus, Bajazeth, und Asteria als Gefangene.
 1. Duett, Baj., Ast.: „Weine nicht, mein Schatz, nein, nein“. Da Capo.
- (2.) Asteria ab.
 2. Baj.: „Courage, wohl auf!“ 2 Strophen.
- (3.) Tamerlan, Dssmann.
 3. Dssm.: „Wer nicht tanzt nach meiner Pfeife“. Da Capo.
- (4.) Gefängnis. Asteria, hernach Andronicus.
 4. Ast.: „In der Liebe treu zu bleiben“. 3 Strophen.
- (5.) Andronicus.
 5. „Verachtung löscht die Liebe“. 2 Strophen.
- (6.) Lager. Irene mit Mähren.
 6. „Scherzen, Lachen, Hochzeit machen“. Da Capo.
- (7.) Irene, Dssmann.
 7. Ir.: „Wer leichte glaubt, wird leicht betrogen“. 3 Str. m. Da Capo.
- (8.) Dssmann.
 8. „Wer Gelegenheit pflegt wohl in Acht zu nehmen“. 2 Strophen.
- (9.) Bajazeth, rückwärts auf einem Esel, Andronicus.
 9. „Wann Tamerlan der Henker ist“. Da Capo.
- (10.) Asteria und Bajazeth.
 10. Ast.: „Zweifle nicht an meiner Treue“. Da Capo.
- (11.) Tamerlan, Bajazeth, Asteria.

- (12.) Andronicus und die Vorigen.
 11. Duett, Aft., Baj.: „Du bist und bleibst mein“. Da Capo. Tanz.
- (II. 1.) Saal. Lamerlan, Andronicus.
 12. Lam.: „Wer nicht Courage hat“. 2 Strophen.
 (2.) Aferia und die Vorigen.
 (3.) Irene und die Vorigen.
 13. Jr.: „Wer sich so betrogen sieht“. 3 Strophen mit Da Capo.
 (4.) Bajazeth, Andronicus.
 14. Baj.: „Weiber feind als wie das Wetter“. 2 Strophen.
 (5.) Irene, Aferia.
 15. Aft.: „Lieber tot, als ungetreu“.
 (6.) Dssmann, Irene.
 16. Jr.: „Schönster Mund, wenn ich dich frage“. Da Capo.
 17. Duett: „Liebster Engel! willst du kommen“. Da Capo.
 (7.) Dssmann.
 18. „Die spröden Mädgen kommen mir“. 3 Strophen.
 (8.) Irene. Lamerlan, Aferia, hernach Bajazeth.
 19. Baj.: „Ein Weibsbild und ein Dudelsack“. Da Capo.
 (9.) Irene und die Vorigen.
 20. Jr.: „Räche dich, betrognes Herze“.
 (10.) Dssmann und die Vorigen.
 21. Duett, Aft., Lam.: „Laßt uns gehen, laßt uns eilen“. Da Capo.
 (11.) Bajazeth.
 22. „Ihr armen Männer traut
 Nur euren Weibern nicht!“ 5 Strophen. Tanz.
- (III. 1.) Dssmann, Irene.
 23. Jr.: „Dich alleine werd ich lieben“. 4 Strophen mit Da Capo.
 (2.) Dssmann.
 (3.) Andronicus.
 24. „Ihr Grillen, gute Nacht“. 3 Strophen.
 (4.) Dssmann, Andronicus.
 (5.) Symphonie. Lamerlan und Aferia bei der Tafel, Bajazeth in dem Käfig.
 25. Aft.: „Gedoppelt süße“. Da Capo.
 26. Duett, Baj., Aft.: „Ach ich sterbe! gute Nacht“. Da Capo.
 (6.) Dssmann, Andronicus, Irene und die Vorigen.
 27. Lam.: „Blitz, Hagel, Donner, Feuer-Flammen“.
 28. Jr.: „Wer mit Lust zu Felde gehet“.
 29. Choro: „So scherzen die Herzen“.

Auch aus diesem Scherzspiel seien einige Proben vorgelegt. Die Arienpoesie ist als Mittelglied zwischen Kademin und dem Stil um Bernardon von Bedeutung, obwohl sie — ebenso wie der Versdialog — oft schwach und farblos ist, auch gern von Hamburg her Segelwind nimmt. Mit ihrem komischen Vergleich steht und fällt z. B. Bajazeths kurze Arie (19):

Ein Weibsbild und ein Dudelsack
 Seind unbeständige Sachen,
 Das Beste, so man findet
 Bei ihnen ist nur Wind,
 Mit welchem sie sich heut zu Tag
 Gleich wissen groß zu machen.
 Ein Weibsbild usw.

Auf die Freude an der beliebten „Latinizantia“ pocht Irenens kurze Arie (6):

Scherzen, Lachen, Hochzeitmachen
Ist der Jungfern Symbolum,
Noch in meinen jungen Jahren
Möcht ich gerne auch erfahren
Was der Weiber Proprium.
Scherzen usw.

Als Beispiel des komisch-pathetischen Ausdrucks sei Asterias Liebesbeteuerung (10) mitgeteilt:

Zweifle nicht an meiner Treue,
Liebste Seele, schönstes Licht,
Es vergehen unsre Jahre,
Unsre Beine, unsre Haare,
Aber meine Liebe nicht!

Das an einem Gegenstand haftende Couplet mögen die folgenden beiden Strophenlieder auf die holde Weiblichkeit belegen:

Ossmann (18):

- | | |
|---|---|
| <p>1. Die spröden Mädgen kommen mir
Nicht anders wie die Kletten für,
Die machen sich erschrecklich groß
Und gehn vom Stocke schwerlich los,
Doch tritt man nur was näher dran,
So henken sie sich selber dran.</p> | <p>2. Ein Mädgen, das verliebet ist,
Und gerne was von Manns-Fleisch küßt
Stellt sich, wenn man mit solcher spielt
Wie eine, die gar nichts nicht fühlt,
Doch wer nur simulieren kann,
Dem bietet sie sich selber an.</p> |
|---|---|

3. Gibt man ihr einen Liebes-Blick,
So dreht sie gleich den Kopf zurück
Und machet ein Gesicht daher,
Als wanns ein Feld voll Teufel wär.
Doch wer sie nur verlangt zum Weib,
Der hat sie wie den Blüß am Leib!

Bajazeth (14):

- | | |
|--|---|
| <p>1. Weiber seind als wie das Wetter,
Das in dem April regiert,
Ihre Worte wie die Blätter.
Die der Baum im Herbst führt.
Denkt man fest darauf zu stehen,
Baut man auf ein leichtes „Ja“ —
Ach es darf der Wind nur wehen
Und es liegt die Treue da.</p> | <p>2. Also sein der Weiber Herzen
Wie das Wetter im April,
Und wann es der Männer Scherzen
Mir etwan nicht glauben will,
Brauch man sie statt den Kalendern;
Wann das Jahr zu Ende nur,
Darf man sie in nichts nicht ändern,
Denn sie gehn die alte Spur.</p> |
|--|---|

In der Form bevorzugen natürlich mehrere der leichten Scherzlieder den volkstümlichen Rehrreim, der in 2 und 22 z. B. jede Strophe beginnt und schließt, in 7 leichte Veränderungen erfährt.

Aus dem Dialog sei zunächst der Wettstreit Irenens und Asterias über ihre wirtschaftlichen Fähigkeiten herausgegriffen, der beweist, wie sehr Kademin mit seinen Wiener häuslichen Szenen Beifall gefunden hatte. Irene streicht ihre Hausfrauenkenntnisse zuerst heraus (II. 3):

Ich weiß so gut als sie, die Speisen zuzurichten,
Ich weiß die Zeit, wann dies und jens am besten schmeckt,

Wie vor den Magen gut ein stärkendes Konfekt,
 Ich brauche keinen Koch, der mir erst müßte weisen,
 Wie man den Liebsten soll recht appetitlich speisen,
 Ich weiß, daß eine Wurst mit Sauerkraute mäßt',
 Wie lange man ein Ei im Wasser fieden läßt,
 Daneben weiß ich auch, wie man die Zeiten merkt,
 Dem Manne was von Wachteln vorzusetzen,
 Wie Schokoladentrank ihm sein Gedächtnis stärkt,
 Wie er sich manchesmal an Krebsen kann ergötzen,
 Wie Schnecken, stark gewürzt, wohl zu dem Trunke schmecken,
 Wie man die Finger nach Artischocken pflegt zu lecken,
 Wie schön der Spargel schlecht, der rechte Stengel führt,
 Und wann dem Eheschaz ein Trisenett gebührt,
 Wie man ihm dann und wann muß durch die Finger sehen,
 Das weiß ich auf ein Haar,
 Und soll um einen solchen Wetterhahn
 Anjezt zurücke stehen?
 Par bleu! das geht nicht an.

Astria erwidert diese Kochschule später mit folgenden idealen Eheregeln (II. 5):

Ein Weib soll ihrem Mann alleine treu verbleiben,
 Was extra gehen heißt, das sei ihr eine Pest,
 Er und kein anderer soll ihr die Zeit vertreiben,
 Sie menge sich in nichts, was sonst bedenken läßt.
 Regieren muß sie nicht, der Mann muß Hosen tragen,
 Und wann sie Geld bedarf, so soll sie mit Bescheid:
 „Mein Schaz, ich brauche dies“, zu ihrem Manne sagen,
 So wird kein einziges Mal entstehen einger Streit.
 Bei Tische soll ein Weib mit Freundlichkeit erscheinen,
 Dem Manne lege sie den besten Bissen für,
 Sie nehme selbst das Mark aus denen fetten Weinen
 Und sage zu dem Mann: „Mein Kind, das gönn ich dir“.
 Und gibt er selbs aus Höflichkeit zurücke,
 So stecke sie es ihm selbst in den Mund hinein.
 Von Fischen geb sie ihm das Kopf- und Mittelstück,
 Das andre lasse sie vor sich das Beste sein.
 Sie laß ihm niemals zu, früh morgens aufzustehn,
 Eh und bevor sie ihm die Schokolade macht;
 Und will er nach der Hand an seine Arbeit gehn,
 So rufe sie ihm zu: „mein Schaz nimm dich in Acht!“

Die entfesselten Leidenschaften werden derb ins Possenhafte übersetzt. Irenens Racheschwur lautet: „Bei meinen neuen Schuhen, und meinem alten Kleid, Bei meinem Fürtuch und bei meinen Spizen, Bei meinem Hemde und bei Jovis Blizen, Bei meinem Haubenstock Und meinem Unterrock!“, während Lamerlans Wut sich in dem folgenden schrecklichen Eide austobt: „Ich schwör bei meinem Bart, Bei Mond- und Sonnenschein, Bei allen Elementen, Bei Hühnern, Tauben, Enten, Bei alle dem, was weich und hart, Was bitter, süß und sauer, Bei Bier und Brandewein, Bei Herkuls Säule, Beim Donner und bei meiner Keule, Bei Wildpret, Fleisch und Speck, Bei Käse, Makkaronen!“ Irene singt eine „rasende“ Arie und Lamerlan, dem „der Gift steigt von der Brust in seine Hosen“, donnert im Sterben noch folgendes Jurioso hervor:

„Bliß, Hagel, Donner, Feuer-Flammen
 Schlag über eurem Kopf zusammen,
 Und stürz' euch in den Abgrund nein.
 Mord, Gift, Pein, Jammer, Angst und Plagen
 Muß ich mit größtem Spott ertragen,
 O weh, ich muß des Todes sein.

Vor dem „Capitano“ hat Hanns Wurst seine große Spielszene beim Sterben, der Asterias Totenklage nachfolgt: „Niemand wird mir mehr borgen, Wer wird mich armes Weib hinfort mit Aquavit, Mit Fleisch, Speck, Wurst und Brot, Mit Eiern, Sauerkraut, Und was ich brauch versorgen?“ Mit diesem Untergang Bajazeths, der sich an den Stangen seines Käfigs den Kopf einrennt, wollen wir diesen heiteren Rückblick beschließen, der gezeigt hat, wie frühzeitig die später in Wien stattlich blühende Opernperfisflage schon ausgebildet gepflegt wurde, die andererseits aber auch für die Geschichte der deutschen Bühnenmusik in Wien von großer Wichtigkeit ist, denn zur Zeit, wo die deutsche Oper allenthalben abstirbt, setzen sich just in Wien, der Hochburg welscher Bühnenkunst, neue volkstümliche Triebe an.

Baj.: Unmöglich kann ichs länger mehr ansehen!

Der Schande zu entgehn,
 Will ich dem Tamerlan zum Poffen
 Mir meinen Kopf einstoßen;

(zu Asteria) Du ungetreues Weib, (zu Tamerlan) du Mörder, du Tyrann
 Schaut nur, wie Bajazeth
 Sich seinen Tod selbst zubereiten kann.

Ast.: O weh! Was ist's mein Schatz?

Baj.: Was wird es sein?

Mein Kopf, der ist bereits schon halb und halb entzwei
 Und so durchlöchert als wie deine Treu,
 Man kann es dir schon an der Stirne lesen.

Asteria klärt ihn über ihre wahren Absichten auf.

Baj.: Post haec Occasio Calva:

Jetzt schmeiß ich was darein,
 Da ich schon auf dem letzten Loche pfeife
 Und nicht mehr reden kann.
 O weh, die Kräfte nehmen ab,
 Und ich muß fort ins Grab.

Worauf er mit Asteria ein Abschieds-Duetto singt und stirbt.

Ein Mozartfund

Von

Otto Bacher, Frankfurt a. M.

Die Frankfurter Stadtbibliothek besitzt einen bisher erstaunlicherweise völlig unbekannt gebliebenen handschriftlichen Partiturenband aus dem 18. Jahrhundert: „Entr'acts und Chöre zu *Lanassa* von H. Kapellmeister Mozart“. Die nähere Untersuchung zeitigte das verblüffende Ergebnis, daß es sich im wesentlichen notengetreu um Mozarts Schauspielmusik zu „*Thamos, König in Ägypten*“ (K.-B. 345), dem Drama des Freiherrn von Gebler, handelt. Lediglich ein vorspielartiges Stück in Es dur ist hinzukomponiert, Nr. 7a von Mozarts Partitur (Pherons Tod) aber weggelassen. Sonst erweisen sich alle Nummern als notengetreue Übernahmen in allerdings etwas schwächerer Orchesterbesetzung, im Hinblick auf die Chöre zu anderem Text. Der merkwürdige Fund wird durch die gleichzeitige Frankfurter Operngeschichte in einfachster Weise erklärt. Als Mozart Ende September 1790 zur Krönung Leopold II. in der Mainstadt erschienen war¹, um die günstige Zeit zur Abhaltung von Konzerten auszunützen, führte der ihm seit einem Jahrzehnt befreundete Wandertruppenprinzipal Johann Böhm² mit seiner vom Kurfürsten von Trier zur Hofgesellschaft ernannten Vereinigung Karl Martin Plümicks Schauspiel „*Lanassa*“ auf, zu dem nach Angaben des glücklicherweise erhaltenen Theaterzettels³ „Die Musik von den Zwischenakten und Chören von dem berühmten Mozart, Verf. der Entführung a. d. *Serail*“ herrührte. Gleichzeitig erfährt man, daß „Das Stück vor 30 Kr., und die Gesänge vor 6 Kr., auch Arien aufs Clavier beym Soufleur Haseneß“ zu haben waren. Hinzu kommt die Mitteilung eines kurz vorher von der Böhmschen Truppe herausgegebenen „Theaterverzeichnisses aller derer seit vier Jahren von der Gesellschaft an verschiedenen Orten aufgeführten Stücken und Balletts“⁴, wonach „*Lanassa*“ mit Mozarts Musik seit mindestens 1785 dauernd auf dem Repertoire stand und im Verlauf zahlreicher Reisen weitgehende Verbreitung fand⁵. Dies hängt natürlich eng damit zusammen, daß „*Lanassa*“, 1782 in Berlin zuerst aufgeführt, zu den zugkräftigsten Schauspielen der Zeit gehörte. Sein Ver-

¹ Vgl. H. Albert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1919/21, Bd. II, S. 687 ff. Sehr eingehend bei K. Woelke, *Mozart in Frankfurt*, in *Mt.-Frankfurt*, Frankfurt a. M. 1917. Auch O. Bacher, *Mozarts Opern in Frankfurt*, *Stadtblatt der Frankf. Ztg.* v. 27. Febr. 1925, und *Musikalisches Leben während einer Frankfurter Kaiserkrönung*, *D. A. Z. (Süddeutsche Ausg.)* vom 12. Juni 1925.

² Vgl. hierzu seine häufige Erwähnung in: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, hrsg. v. L. Schiedermaier, München 1914. Auch O. Bacher, *Frankfurts musikalische Bühnengeschichte im 18. Jahrhundert*, Teil I: *Die Zeit der Wandertruppen (1700—1786)*, *Archiv f. Frankfurts Geschichte u. Kunst* 1925, S. 157 ff. Hier Ausführliches nebst Literaturnachweis über Böhm und seine Truppe.

³ In der Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M.

⁴ Häufige Anzeige auf den in der Frankfurter Stadtbibliothek erhaltenen Theaterzetteln der Frankfurter Gastspiele 1789.

⁵ Vorwiegend im Rheinland, z. B. in Köln, Aachen, Düsseldorf, Koblenz. Vgl. O. Bacher, *Beiträge zur Geschichte d. Frankfurter Oper im 18. Jahrh.* Ungeedr. Dissert., Frankfurt a. M. 1923, S. 168 ff.

fasser, der durch Bearbeitungen Schillerscher Dramen berühmte Berliner Theaterdichter Karl Martin Plümicke (1749—1833), hatte in damals weit verbreiteter Art nichts weiter als eine recht freie Übersetzung der „Veuve de Malabar“ des französischen Dichters A. M. Lemierre¹ (1723—1793) gefertigt, des Nachfolgers des berühmten Ästhetikers Batteux an der Pariser Akademie der Wissenschaften. Jahrzehntlang hielt sich der mit freimaurerischen Ideen durchsetzte Stoff auf deutschen Bühnen, gelegentlich veropert oder mit Schauspielmusik versehen, von Peter Winter in „Maria von Montalban“ als „Lanassas zweiter Teil“ gleich der „Zauberflöte“ fortgesetzt, um schließlich in Spohrs „Jessonda“ (1823) seine bedeutendste und heute noch bekannteste Prägung zu erhalten². Inhaltlich handelt es sich kurz um folgendes:

Lanassa, die junge Witwe eines auf einer Seereise ums Leben gekommenen Inders aus Malabar, soll nach alter Sitte ihres Volks dem Gatten durch Verbrennung auf dem Scheiterhaufen in den Tod folgen, da ihm nur auf diese Weise die Gnade der Götter zuteil werden kann. Ausführende des grausamen Brauches sind die brahminischen Priester, die sich von Lanassas Opfertod zudem ein günstiges Eingreifen Brahmas zugunsten der gerade von europäischen Truppen belagerten Stadt versprechen. Lanassa selbst ist vollkommen gefaßt und bereit, dem Gesetz genüge zu tun, zumal sie das Leben nicht hoch einschätzt, da sie sich einst einem jungen europäischen Offizier, der inzwischen längst wieder in sein Vaterland zurückgekehrt ist, versprochen hatte, von ihrem Vater dann aber gezwungen wurde, den nun verstorbenen ungeliebten Gemahl zu nehmen. Der junge Priester Brahmas, der sie auf Geheiß des Oberbrahminen zum Tode bereiten soll, bekämpft den nach seiner Ansicht menschenunwürdigen Brauch und beschließt, Lanassa zu retten. Diese willigt zunächst nicht ein, nachdem sich aber herausstellt, daß der junge Priester kein anderer als der seit frühester Jugend vermählte Bruder ist, dünkt ihr das Leben wieder mehr wert. Der abtrünnige Priester Brahmas setzt sich nun zwecks Rettung seiner Schwester mit dem General der feindlichen Truppen, Montalban, in Verbindung. Es ergibt sich, daß Montalban, übrigens eine typische Gestalt der Aufklärung, eine von Menschenwürde und Menschenheitsrechten besetzte Sarastrofigur, jener junge Offizier ist, den Lanassa einst liebte und von dem sie durch ein widriges Schicksal getrennt wurde. Auch er hat die Geliebte nicht vergessen und hofft, sie in der belagerten Stadt wiederzufinden. Inzwischen treffen die Priester Brahmas unter Leitung des Oberbrahminen alle Vorbereitungen zum Tode Lanassas. Dieser Hauptgegenspieler ist der genaue Gegensatz zu Montalban: ganz Strenge und Härte, fanatisch und grausam, eine Art Personifikation der katholischen Kirche, wie sie die Aufklärung sah, und ganz davon erfüllt, das Todesopfer zum Segen des Volkes zu erhalten. Auf gütlichem Wege versucht ihn Montalban im Tempel, der als neutraler Ort zwischen den beiden Kriegslagern liegt, zu überreden, von der grausamen alten Sitte abzulassen; ein langer Redekampf der erstarrten, unmenschlichen Tradition gegen die freiheitlichen Anschauungen und die Güte einer neuen Zeit entwickelt sich, doch vergebens: der Oberpriester besteht auf seinem Opfer, Montalban aber schwört Rache, gemäß seinen Anschauungen allerdings nur Rache aus Notwehr, die jedoch leidenschaftlicher wird, als er von dem jungen Brahmanen den Namen der Todgeweihten erfährt. Man

¹ Schrieb außerdem u. a. „Idoménee“ (1764) und „Guillaume Tell“ (1766).

² „Lanassa“ wurde in Frankfurt ab 1783 häufig von der Großmannschen Gesellschaft mit Ehden und Zwischenspielen des Hauptmanns d'Antoine, eines Bonner Günstlings Chr. G. Neefes, aufgeführt. Das Stück findet sich nach Berlin schon 1782 in Mannheim, 1783 dann auch in München. Opern v. B. „Lanassa“ von Chr. Kalfbrenner (Rheinsberg 1794), „Lanassa“ von Simon Mayr (Venedig 1817). Vgl. etwa Niemanns Opernhandbuch.

verabredet, daß Kanassa vom Bruder durch einen unterirdischen Gang vom Scheiterhaufen hinweggeführt werden soll, da eine andere Rettung bei der Nacht und Lücke der Priester unmöglich erscheint. Der letzte Akt beginnt mit dem nächtlichen Brand der von Beauftragten des Oberbrahminen in Brand gesteckten Flotte Montalbans — brennende Schiffe schwimmen auf stürmischer See, der General selbst soll ermordet sein. Der rachsüchtige Oberpriester trifft in Abwesenheit Kanassas und des ganzen Volkes die letzten Vorbereitungen zum Opfertod, Kanassas Bruder hat infolge der vermeintlichen Ermordung Montalbans jede Hoffnung aufgegeben, stellt aber trotzdem wagemutig den Oberpriester im Namen der Menschenrechte zur Rede. Schon brennt der Scheiterhaufen lichterloh, da plötzlich ertönen Trompetensignale: die europäischen Truppen haben die ganz mit ihrem Kult beschäftigten Feinde überrumpelt; an der Spitze erscheint Montalban, der nur aus Kriegslist totgesagt worden war, das Feuer des Scheiterhaufens wird gelöscht, der Oberbrahmine aber, dem Montalban eigentlich großmütig das Leben schenken wollte, von den wütenden Soldaten getötet. Kanassa hat ihren Geliebten endlich gefunden, der Tempel Brahmas versinkt und mit ihm die Knechtschaft und Unfreiheit der Menschen.

Das in seiner zeitgeschichtlichen Einstellung hochaktuelle Textbuch¹ schreibt Unterfrüfung durch Musik erst für den letzten Akt vor. Er beginnt mit großem szenischen Geschehen: dem nächtlichen Brand einer ganzen Flotte auf stürmischer See mit nachfolgender Versenkung — charakteristischen „Maschinenwundern“ des 18. Jahrhunderts in allerdings schon etwas romantischer Aufmachung —, es folgen Morgenröte und aufgehende Sonne, wozu eine „Trauermusik“ gespielt wird. In zahlreichen Chören gibt das vor Brahmas Tempel versammelte Volk seiner Freude über Kanassas Opferbereitschaft und die baldige Erlösung ihres Gatten Ausdruck. Wie kam nun Böhms dazu, hier gerade Mozarts „Thamos“-Musik zur Verwendung zu bringen? Unschwer läßt sich dafür eine Erklärung finden. 1779/80, in Salzburg, hatte er, dem damals der bedeutende Ruf eines ehemaligen Mitglieds des Wiener Nationalsingspiels voranging, freundschaftliche Beziehungen zur Familie Mozart angeknüpft². Seine Bedeutung für Wolfgang Amadeus äußert sich in eindrucksvollster Weise in der, wie nachgewiesen werden konnte, gemeinsamen Umarbeitung von „La finta giardinera“ zu einem deutschen Singpiel (Übersetzer Stierle, Schauspieler der Böhmschen Truppe)³. Ein Jahrzehnt lang hielt Böhms die „Verstellte Gärtnerin“ auf seinem Repertoire, so daß sie sowohl auf dem obenerwähnten „Theaterverzeichnis“ genannt, als auch noch während der Frankfurter Kaiserkrönung 1790 aufgeführt wurde⁴. Gleichzeitig aber, zur Zeit des Böhmschen Gastspiels in Salzburg, war im wesentlichen die Musik zu „König Thamos“ fertiggestellt worden, außerdem die bekannte konzertante Sinfonie für Violine und Viola (K.-B. 364)⁵. Es kann daher nicht verblüffen, daß sich in der Frankfurter „Kanassa“-Partitur ein unter Grundlegung des Hauptthemas des ersten Satzes dieser Sinfonie gebildetes Einleitungsstück befindet: Böhms oder irgend ein anderer (vielleicht der Musikdirektor der Truppe, Anton Mayer) hatte die ganz oberflächliche, durchaus unmozartische Arbeit

¹ Erhalten in der Universitätsbibliothek Leipzig.

² Vgl. die hierauf bezüglichen Stellen in: Die Briefe M. A. Mozarts und seiner Familie.

³ ZfM 1925, Heft 9/10, S. 574. Auch O. Bacher, Beiträge usw.

⁴ Ebenda.

⁵ H. Abert a. a. D., Bd. I, S. 762/63, 809, 817 ff.

hinzugesetzt, um dem fühlbaren Mangel des „Thamos“ an einer Duvertüre abzuhelpfen. Das Thema ist nur wenig verändert,

Thamos.

Allegro maestoso.



Lanassa.

Molto presto.



das übrige Material des Sinfoniesatzes aber unverwandt geblieben. Die von Otto Zahn einst aufgeworfene Frage, ob wohl der erste Satz der auch der Salzburger Zeit entstammenden Sinfonie K.:B. 318 als Duvertüre zu „Thamos“ benutzt wurde, erledigt sich hiermit endgültig; würde dies geschehen sein, hätte Böhlm keine Neukomposition notwendig gehabt. Daß enge Beziehungen zu Mozart vorliegen, ja, daß dieser infolge seiner Freundschaft mit dem Wandertruppenprinzipal und der gleichzeitigen Anwesenheit während der Kaiserkrönung 1790, die „Lanassa“ auf dem Spielplan sah, von der Verwendung seiner Schauspielmusik wußte, muß bestimmt angenommen werden. Die Kurrierische Gesellschaft erwies ihm hiermit einen großen Dienst: schon wenige Jahre nach Fertigstellung der Komposition zu Geblers Drama hatte sich Mozart brieflich bitter darüber beschwert, daß sie infolge von dessen geringer Zugkraft überhaupt nicht zur Aufführung gelange (1783); bald darauf aber (1785) konnte die Musik im Rahmen des ausgesprochenen Repertoirestücks „Lanassa“ bei Böhlm festgestellt werden, womit ihr Verbreitung nach den verschiedensten Orten und langjährige Verwendung sicher war, wie noch die Frankfurter Darstellung von 1790 zu zeigen geeignet ist. Daß Mozart unmittelbar in keiner Weise an der Verarbeitung seiner Komposition beteiligt war, geht aus dem erwähnten Einleitungssätzchen einwandfrei hervor. Auch die häufig nur kindlich zu nennende Textbehandlung der Ehöre verrät dies: um die Reihenfolge der „Thamos“-Stücke zu wahren, wird deren Nr. 1 an den Anfang der „Lanassa“, wo eigentlich gar kein Chor vorgeschrieben ist — wie gesagt, verlangt dies erst der letzte Akt —, als Gesang der Brahminen gesetzt und mit einigen sich stets wiederholenden Wendungen wie „Heil der Gottheit“ versehen, außerdem ein zweistimmiges Solosätzchen eingeschoben; ähnlich ergeht es dem an Glück gemahnenden Gesang des Priesters in Nr. 7b von Mozarts Partitur, der Worte mit gänzlich anderem Sinn erhält:

Andante moderato.



Thamos. Ihr Kin = der des Stau = bes er = zit = tert und be = bet, be = vor ihr euch
Lanassa. La = nas = sa, La = nas = sa, du hast ú = ber = wun = den, dein war = tet der



mi = der die Gott = heit er = he = bet! Mä = chen = der Don = ner ver = tei = di = get
 Gat = te, dort lä = helm dir Stun = den lä = helm dir Stun = den der Se = lig =



sie, rä = chen = der Don = ner ver = tei = di = get sie.
 feit lä = helm dir Stun = den der Se = = lig = feit.

Mozarts Zwischenspiele jedoch erklangen in originalgetreuer Anordnung zwischen den einzelnen fünf Akten. Mit Hinblick auf die Chöre scheute der Verfasser der Bearbeitung keine Auslassungen: was ihm zu lang dünkte, wurde einfach weggestrichen, wie mannigfache Korrekturen in der Partitur lehren. Die Orchesterbesetzung zeigt, den beschränkten Verhältnissen der Wandertruppen entsprechend, nur Hörner, Oboen, Flöten, Fagotte, Violinen, Violen und Baß, Mozarts Trompeten und Posaunen fehlen. Ebenso sind die zahlreichen programmatischen Bemerkungen der originalen Musik in der Bearbeitung weggelassen. Einzig an sie gemahnt die während der Versammlung des Volkes vor Brahmas Tempel im letzten Akt gespielte „Trauermusik“. Sonst aber lehrt die Übernahme der „Thamos“-Komposition zu Plümicke's „Kanassa“, wie wenig genau man es damals mit derartigen Bearbeitungen nahm. Ihr besonderes Interesse erhält sie dadurch, daß sie so gut wie sicher unter Zustimmung Mozarts erfolgte. Die Arbeit gelangte zudem auch weiterhin, bis ins 19. Jahrhundert hinein, zur Aufführung, wie die Spielpläne des Frankfurter Theaters (begründet 1792) lehren, das öfters Vorstellungen der „Kanassa“ mit Chören und Zwischenspielen von Mozart brachte¹, obschon es mit der Böhmschen Gesellschaft nicht das geringste — es sei denn den gleichen Spielort und hiermit eine gewisse Tradition — gemeinsam hatte. Für den Erfolg des Stückes spricht, daß 1814 ausdrücklich als „Fortsetzung von Kanassa“ Peter Winters „Maria von Montalban“ zur Aufführung gelangte². Auf welche Weise die Frankfurter Theaterleitung in den Besitz der Böhmschen Bearbeitung gekommen war, ob in beiden Fällen vielleicht verschiedene Ausgaben benutzt wurden und sich schließlich anderorts noch weitere Arrangements nachweisen lassen könnten, bleibe dahingestellt.

¹ Zuerst am 17. Mai 1796. Theaterzettel in der Frankfurter Stadtbibliothek.

² Theaterzettel ebenda. Zuerst München 1800; nach J. Grandauer, Chronik des Kgl. Hof- u. Nationaltheaters in München, München 1878, S. 56.

Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern

Von

Alfred Schnerich, Wien

Die einzelnen Glaubenssätze sind bekanntlich erst im Laufe der Zeiten allmählich festgestellt worden. Noch viel später haben sie in der Kunst ihren Ausdruck gefunden. Gerade zwei Glaubenssätze, auf welche die katholische Kirche heute das größte Gewicht legt, haben in der Musik ihre heute übliche Ausgestaltung nicht vor dem 17. und 18. Jahrhundert erfahren. Es sind dies die Lehre von der Wandlung des Brotes und des Weines, Eucharistie, sowie die der unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter, *Immaculata conceptio*.

Wir erkennen die mächtig gesteigerte Vertiefung des Eucharistischen Kultus allerdings bereits deutlich in den prächtig ausgestalteten Sakramentschreinen und Monstranzen des späteren Mittelalters. Die heute allgemein übliche Gestalt des Eucharistischen Schreins mit Aussegnungsnische hat jedoch erst das sonst wenig gut angeschriebene 18. Jahrhundert gebracht².

Entsprechend ist es mit dem Kult der Muttergottes. Er tritt erst im Laufe des Mittelalters hervor, dann aber sieghaft. Wer zählt die Madonnenbilder von Cimabue bis Raffael!? Aber den heute überaus häufig geübten Typus der verkörperten Jungfräulichkeit, Darstellung ohne Kind, hat auf dem Gebiet der bildenden Kunst doch erst Murillo gefunden. Die Darstellung ist von ihm selbst und von anderen Meistern ungezählte Male aufgenommen worden.

Beide Glaubenssätze haben auch in der tönenden Kunst ihren bereicherten Ausdruck gefunden, und zwar bezeichnenderweise um mehrere Generationen später, nachdem die Musik die bildende Kunst abgelöst hatte, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts.

Die bildende Kunst scheint übrigens das Dogma der Eucharistie doch nicht ganz so ausgeschöpft zu haben, wie wir es in der Musik finden. Raffaels „Disputa“ (1508—11), deren unterer Mittelpunkt die Hostie in der Monstranz ist, hat mit dem heute üblichen Kult so wenig wie nur möglich gemeinsam. Jedem halbwegs mit der Liturgie Vertrauten muß es auffallen, daß die vorgeschriebenen brennenden Kerzen neben der Monstranz fehlen, daß die um sie versammelte Gesellschaft sich nichts weniger als anbetend gebärdet, schließlich, daß alle ganz gegen Vorschrift ihre wenn auch liturgischen Kopfbedeckungen aufgesetzt haben. Ebenso wenig befriedigen frühere und spätere Darstellungen der Art in liturgischer Hinsicht, am ehesten noch diejenigen, welche die Monstranz von Engelsglorien umgeben darstellen, wie wir es besonders auf Stichen aus dem Rubenskreis in Messbüchern finden, also früheres Barock. Das Fronleichnamtsfest kam bekanntlich zuerst in Lüttich, also in den Niederlanden in Übung.

¹ Diese Studie, ursprünglich für die Festschrift zu Ehren Hugo Riemanns bestimmt, erscheint hier wesentlich umgearbeitet und erweitert.

² Alfr. Schnerich, M. Steint und seine Stellung im Tabernakelbau. Christl. Kunstblätter, Lpz., Jg. 59, Nr. 9, 10.

Für den musikalischen Ausdruck des eucharistischen Kults war zunächst jener Teil der Meßliturgie bestimmend, welcher die Anwesenheit der anzubetenden Opfergaben ankündigt bzw. begleitet. Es sind dies die Sätze vor und nach der Wandlung, Sanctus, Benedictus und der erste Teil des Agnus.

Mit der gesteigerten Ausdrucksfähigkeit der Kunst, insbesondere durch die Instrumente, ist eben auch die Einzelcharakterisierung der Textworte und insbesondere auch der liturgischen Situation immer plastischer zur Geltung gekommen.

In bezug auf die verklärte Reinheit des unblutigen Opfers hat kein Tonmeister vollkommener den Ausdruck gefunden als Mozart, bezeichnenderweise am Schlusse jenes Jahrhunderts, zu dessen Beginn der eucharistische Schrein seine heutige Gestalt bekommen hat, wiederum am vollkommensten doch im Benedictus der sog. Orgel-solomesse, Komp. 1776 (R.=B. 259), das gleichsam als Engelsgesang gestaltet ist. Andre Messen der vorgeschrittenen Periode Mozarts stehen diesem kaum nach, insbesondere auch die B-Messe (R.=B. 275), mit dem ebenso schlichten und doch so tiefen Thema:



Mozarts kirchenmusikalisches Schaffen erlitt bekanntlich ab 1782 bis zu seinem Todesjahr eine Unterbrechung durch die Einschränkung des feierlichen Gottesdienstes unter Kaiser Josef II. Erst 1791, wenige Monate vor seinem Tode, konnte er uns den berühmtesten aller eucharistischen Gesänge: Ave verum corpus schenken. Dieser Hymnus bringt den durch das Benedictus geschaffenen Typus, losgelöst von der eigentlichen Meßliturgie zum selbständigen Ausdruck. Bereits in früheren Kirchenwerken, insbesondere in der Messe in D (R.=B. 194), finden sich deutliche Anklänge daran. Das Ave verum ist für das Fronleichnamsfest in Baden bei Wien geschrieben, was aus den Daten hervorgeht. Es ist vom 17. Juni datiert, Fronleichnam 1791 fiel auf den 23. Juni, also sechs Tage später. Der Text ist nicht offiziell liturgisch; er wurde aber ohne Zweifel bereits ursprünglich als Motette zum Graduale oder Offertorium gesungen, was ja selbst nach strengster Anschauung zulässig ist.

Im Requiem ist die Erwartung bzw. Anwesenheit der hl. Opfergaben dadurch gekennzeichnet, daß Mozart die dafür bestimmten Sätze, Sanctus und Benedictus, ohne Zeichen der Trauer gestaltet. Hier ist demnach die dramatische Wirkung durch den Gegensatz erreicht. Wenn auch diese Sätze nicht mehr von Mozart selbst herühren, sind sie ohne Zweifel nach seinen Angaben gestaltet¹.

Die Meister nach Mozart, der spätere Haydn, seit 1796, und Beethoven (C-Messe 1807, D 1819—23) haben im Benedictus statt Verklärung die Andacht und Vertiefung bzw. Verzückung (Missa), stellenweise auch große Prachtentfaltung (Haydn: Pauken-, Nelson-Messe) zum Ausdruck gebracht. Der Unterschied ist der,

¹ Vgl. Schnerich, Messe und Requiem, sowie die Faksimileausgabe des Requiem, außerdem die neueste Auflage von Albert, Mozart. Die Unterschiede ergeben sich von selbst.

daß Mozart gleichsam Engel singen läßt, um die Teilnehmer zur Andacht zu stimmen, während die andern die Empfindungen der Menschen selbst zum Ausdruck bringen. Die höchste Konsequenz dieser Entwicklung ist bekanntlich das zusammenhängend komponierte Sanctus, Præludium und Benedictus von Beethovens D-Messe.

Nicht minder merkwürdig ist die Lösung des Mutter Gottes-Problems in der Tonkunst. Hier steht an erster Stelle Josef Haydn. In Betracht kommt vor allem jener Teil der Messe, der sich mit Maria beschäftigt: Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine. Menschwerdung und Leiden bilden nach überkommenem Brauch den langsamen Mittelsatz des Credo.

Die Messen aus der früheren Periode bis 1782, deren letzte die „Maria Zeller“ (Cdur) ist, kommen über eine tief ernst-andächtige Stimmung nicht hinaus. Auch verzichtet das Incarnatus der früheren (vorjosephinischen) Messe Haydns noch auf die musikalische Charakterisierung der einzelnen Worte, insbesondere auch in bezug auf Maria, wenn auch sinnvolle Ansätze vorhanden sind, z. B. in der Nikolaimesse (Gdur), wo der Tenor Et homo factus est während des Crucifixus schmerzvoll wiederholt. Anders nach der Unterbrechung im Schaffen von Messen, welche bei Haydn vierzehn Jahre dauert.

Schon die erste Messe der neuen Ära, die 1796 entstandene Missa in hon. B. Bernardi de Offida, Bdur, gemeinhin „Heiligmesse“ genannt, für den Kapuzinerkonvent am Neuen Markt in Wien geschrieben, bringt ganz neue Töne: ein breiter Esdur-Akkord leitet den Mittelsatz des Credo feierlich ein. Es folgt der den Frauenstimmen zugeteilte dreistimmige Kanon, welcher das Mysterium verkündet¹.

Die noch im selben Jahre für Eisenstadt geschriebene Missa in tempore belli, Cdur, sog. Paukenmesse, legt, wie Haydn weiterhin immer mehr, auf die Einzelcharakterisierung das Hauptgewicht. Das Incarnatus ist zuerst mystisch dunkel (cmoll), bei ex Maria virgine tritt lichtvoll der Sopran ein:

Solo.

ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi - ne

Gleich der Heiligmesse allgemein charakterisiert, aber inhaltlich noch ungeheuer gesteigert, in seiner Art unübertroffen, kommt die Reinheit und Verklärtheit in der sog. Nelsonmesse aus dem Jahre 1798 zum Ausdruck. Nach einer von Oboen getragenen Inhaltsangabe verkündet der Sopran lichtvoll das Wunder, was der Chor andächtig nachbetet. Die drei letzten gewaltigen Hochämter Haydns: Theresien-, Schöpfungs- und Harmoniemesse, führen die in der Paukenmesse eingeschlagene Einzelcharakterisierung weiter aus.

Besonders zu beachten ist aber auch, daß erst in den beiden letzten Messen, im ersten Teil des Credo alle Einzelheiten des Glaubensbekenntnisses, die an sich so unmusikalisch wie nur möglich sind, gleichwohl auf das genaueste musikalisch behandelt

¹ Schnerich, Zur Geschichte der späteren Messen Haydns, ZMG XV, 329. Der Nachweis gegenüber J. Mayrhofer's Zweifel, daß H. den vierstimmigen Satz erweitert hat, ist durch diesen Satz erbracht und auch in den späteren Messen zu finden.

sind; man denke nur an *genitum non factum* usw. Klafsky bemerkt treffend, daß die notwendige Folge dieser Einzelcharakterisierung eben Haydns „epische Breite“ ist.

In der „Schöpfungsmesse“ finden wir im Incarnatus die Flöte solistisch als Begleitinstrument verwendet, und hier die letzte Konsequenz angedeutet, die Beethoven in der zweiten Messe zusammenfassend erreicht hat. Nach dem Vorbild der Paukenmesse, an die er überhaupt gern anknüpft, tritt dieselbe Stelle lichtvoll hervor:



Nach dem Vorbild der Nelsonmesse betet der Chor die Worte nach.

Man halte zu diesem Beispiel die entsprechende Stelle aus Bachs *h-moll*-Messe, wobei zu bemerken ist, daß die Worte des Incarnatus nach der ursprünglichen Fassung in das vorhergehende Duett aufgeteilt waren, also musikalisch gar nicht hervortraten. Als Protestant lag ihm die katholische Auffassung fern. Er mochte erst später darauf aufmerksam gemacht worden sein, insofgedessen er den langsamen Satz einschob.

Die Generation nach Haydn hat sich von der musikalischen Charakterisierung der Einzelheiten und der dadurch bedingten „epischen Breite“ merklich abgewendet. An deren Stelle tritt die allgemeine Gebetstimmung, als deren höchste Vollendung das Credo der *F*- und *G*-Messe von Schubert und der *B*-Messe von J. N. Hummel gelten muß. Schubert hat dabei bereits in seiner ersten, im 17. Lebensjahre geschaffenen Messe in *F* eine neue Form gebracht, indem er die Reprise des Anfangs erst bei *Et in Spiritum* wieder eintreten läßt, und hierdurch die Lehre von der Dreifaltigkeit wenn auch nicht durch Einzelcharakterisierung, so doch durch die Form zum Ausdruck gebracht hat. Bemerkenswert ist übrigens, daß auch in der sehr ausgedehnten Graner Festmesse von F. Liszt (1858) das Incarnatus nur wenig hervortritt. 1856 war die „Unbefleckte Empfängnis Maria“ zum Dogma erhoben worden. Die religionspolitischen Gründe sind oft genug erörtert worden. Der Lieblingsgedanke der frommen Katholiken, welchen die Künste jeder Art verherrlicht hatten, ward nun zum Zwang, damit auch Leben und Freude dahin. Die Kunst bezeugt dies. Von Murillos *Immaculatabildern* bis zu den Lourdesstatuen ist ein weiter Weg, obschon sie dasselbe darstellen. In der Tonkunst ist es nicht anders.

Sehr merkwürdig ist die Wandlung in bezug auf die Stelle im Credo: *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*. Mozart und Haydn bringen dieselbe mit größter Deutlichkeit. Bei ersterem tritt nach überkommenem Brauch regelmäßig nach der den *Soli* zugeteilten Lehre vom hl. Geist: *Et in spiritum* hier der Chor ein. Bei Haydn erscheint insbesondere in den späteren Messen die größte Mannigfaltigkeit. Jedesmal ist ein eigenes Problem gelöst. Durchweg drückt sich große Begeisterung aus. Man denke vor allem an die Nelsonmesse, bei der hier der Schlußteil des Credo beginnt, also der Glaubenssatz schon einmal formell hervorgehoben ist.

Während zur Zeit, da die Aufklärung deutlicher einsetzt, Haydn bereits in einem Lebensalter war, in welchem ein Mensch sich nicht mehr wesentlich zu ändern pflegt, zeigt sich der „antiklerikale“ Einfluß bei der jungen Generation unverkennbar. Nicht

etwa, daß das Bedürfnis nach liturgisch-künstlerischer Betätigung bereits zurückgegangen wäre. Beethoven und Schubert schreiben bis an ihr Lebensende Messen, und hinterlegen darin ihre tiefsten Gedanken. Aber an der heiligen katholischen Kirche geht man im Credo unzweideutig vorüber. Schubert geht in seinen 1815—28 entstandenen Messen über die Stelle ganz einfach hinweg. Die Textstelle ist verstümmelt und hat keinen Sinn: . . . qui locutus est per prophetas, confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum mortuorum, et vitam venturi saeculi, amen¹.

Bei Beethoven ist es etwas anders, aber es läuft auf dasselbe hinaus. In der E-Messe ist er allerdings noch ganz konservativ im Sinne Haydns. Auch in der D-Messe ist der erste Teil des Credo wie in den beiden letzten Haydn- und der E-Messe auf das allerdeutlichste zum Ausdruck gebracht. Bei der Lehre vom Heiligen Geist, wo die Reprise des Anfangs beginnt, wird er ganz unerwarteterweise furiosisch, sichtlich ungeduldig. Immerhin ist der Text noch vernehmbar, obschon mehrere Stimmen fortwährend Credo dreinrufen. Et unam sanctam ist aber nur dem Tenor zugeeilt; alle übrigen Stimmen rufen Credo und machen die Stelle ganz einfach unvernehmbar; erst bei peccatorum tritt wieder Deutlichkeit ein, worauf weiterhin wieder die frühere Ausführlichkeit aufgenommen wird. Obschon Beethoven im übrigen in der Missa noch konservativer wie in der E-Messe an Haydn anknüpft, ist an dieser Stelle der Gegenpol erreicht.

Die Aufklärungszeit konnte trotz vieler Verordnungen dem Bedürfnis nach liturgisch-feierlicher Religionsübung zunächst nicht viel anhaben.

Die Entfremdung des Volkes von der liturgischen Kunst macht sich erst nach einer Generation bemerkbar, sehr deutlich bei zwei großen Meistern, die sich zum mindesten sehr katholisch zeigten: Franz Liszt und Anton Bruckner. Die liturgische Kunst verlor sich bei beiden immer mehr, in deutlichem Gegensatz zu den älteren Meistern des wenig gut angeschriebenen Zeitalters, die bis an ihr Lebensende ihre tiefsten Gedanken eben in der liturgischen Kunst niederlegten. Die romantisch-kirchenmusikalische Bewegung, genannt der Cäcilianismus, hat sich um die eben in der nachklassischen Zeit arg herabgekommene liturgische Korrektheit unbedingt große Verdienste erworben, aber durch ihre kritiklose Bekämpfung aller überkommenen volkstümlichen Kunstübung die Entfremdung noch wesentlich gefördert, was man nach jahrzehntelangen erbitterten Kämpfen auch zugibt, wovon das erste Heft der wiedererstandenen *Musica sacra* bereites Zeugnis ablegt.

Das 18. Jahrhundert wird in der katholischen Literatur gewöhnlich hart mitgenommen². Und doch hat gerade diese Zeit an der künstlerischen Fortbildung religiöser Probleme und Glaubenslehren einen sehr bedeutenden Anteil. In der Tonkunst hat Mozart die Eucharistie, Haydn den Marienkult zur höchsten Stufe erhoben. Zum Nachdenken aber mahnt es, daß gerade diese beiden Meister und nicht die späteren, von den Romantikern, genannt Alt- und Neu-Cäcilianer, immer wieder auf das heftigste bekämpft wurden.

¹ In den meisten Ausgaben sind diese Stellen verbessert, so auch in den von mir herausgegebenen „Denkmälern liturgischer Tonkunst“, Augsburg-Wien.

² Vgl. übrigens das sehr beachtenswerte Buch des kathol. Theologen Seb. Merkle: Die katholische Beurteilung des Aufklärungszeitalters, Berlin 1909.

Eine Aufklärung über das „Handbuch der Musikgeschichte“

Von

Guido Adler, Wien

Ich sage ausdrücklich „eine Aufklärung“, nicht „eine Erwiderung“ oder gar eine Polemik, betreffend die Besprechung des Werkes (ZfM VIII, 2, S. 112 ff.) von seiten des geschätzten Kollegen Georg Schünemann, die besonders im letzten Teil sehr anerkennend ist. Allein, allein der Tenor des Aufsatzes beruht nach meiner Auffassung, nach meiner Absicht, nach der ganzen Anlage des Werkes auf einem Irrtum: nichts lag mir und meinen geehrten Mitarbeitern ferner, als eine lexicographische Anordnung und Behandlung. Davon konnte sich Prof. Schünemann selbst bei Lektüre meiner „Instruktion“ überzeugen, die ich ihm als meinem zukünftigen Mitarbeiter übergab (nach Abfassung, vor Erscheinen seiner Kritik). Prof. Sch. hat nämlich zur Zeit des Leipziger Kongresses die Gewogenheit gehabt, den Beitrag über die reproduzierende Tonkunst zu übernehmen (ich sage ausdrücklich so und nicht „reproduzierenden Künstler und Virtuosen“, um damit hervorzuheben, daß es mir auch da weniger auf Namen und Einzelkünstler als auf die die Produktion begleitende Ausführung und das Widerspiel der Stilströmungen der Produktion in der Wiedergabe von Tonwerken ankommt). Ebenso hatte ich für die Ausfüllung der Lücken in der Zukunft Vorsorge getroffen: ein Bericht über die Musikkritik wurde von dem wohl an erster Stelle berufenen Prof. Dr. Hermann Springer freundlichst übernommen. Mit zwei anderen Stoffgebieten, die nach meiner Auffassung in einem Handbuch der Musikgeschichte Aufnahme finden sollten, hatte ich „Pech“: ein vortrefflicher Gewährsmann, der zugesagt hatte, schickte mir nach jahrelangem Harren zwei Blätter Einleitung zu einer Studie über „Aufführung und Einrichtung historischer Werke“, die auch einen Überblick über die Musikübung vergangener Zeiten geben sollte, allein die Fortsetzung blieb leider wideriger Umstände aus. Der in gleicher Weise mitberufene Prof. Kroyer hat die besondere Güte, in die Bresche zu treten. Über Organisations- und Unterrichtswesen berichtet der bekannte Musikpädagoge Walter Kühn.

Mein Bestreben war es, das stilkritische Verfahren in allen Teilen des Werkes einheitlich durchzuführen, und zwar im allgemeinsten Sinne, wie ich es auffasse, alle Teile und Teilchen musikhistorischer Forschung umfassend, angefangen von der Beherrschung des goldenen Handwerks unseres Fachs bis zu den geistigen Höchstbetätigungen, von denen auch Schünemann in Desideratenform einige anführt: Rücksichtnahme auf Kulturgeschichte, Völkerkunde, Geisteswissenschaft. Was wäre da noch alles zu ergänzen, wie jetzt Versuche gemacht werden, die Musikgeschichte „im Lichte der Biologie, Anthropologie, Soziologie, Psychologie und Psychopathologie“ und wie „alle die Fremdwörter heißen mögen“ (so sagte der Wiener Bürgermeister Karl Lueger gelegentlich der Begrüßung der Kongressisten bei der Hand- und Zentnarfeier 1909, nachdem einige Musikwissenschaftler Reden gehalten hatten) zu betrachten. Allein wir müssen vorerst unser eigenes Gebäude errichten, wir dürfen uns auch nicht vorzeitig und voreilig in fremdes Licht stellen, bevor unsre eigene Erleuchtung errungen ist. Wie ich mir die Beleuchtung einer Schule im Geisteslichte ihrer Zeit denke, suchte ich in meinem Beitrag über die „Wiener klassische Schule“ klarzustellen, und wie ich das Verhalten der Musikgeschichte zur Geschichte der andern Künste erfasse, habe ich in vorangegangenen Werken und zusammenfassend in meinem Beitrage „Zur Periodi-

fierung der Musikgeschichte“ im Handbuch darzustellen gesucht, der mit der Instruktion an meine hochgeschätzten Mitarbeiter versendet wurde.

Da wird sich jetzt jeder das Urteil bilden können, daß mir nichts ferner lag, als eine lexikographische Anordnung, wie sie mehr oder weniger der „Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire“ von Lavignac zugrunde liegt. Ich gruppierete den Stoff nach stilkritischen Prinzipien und suchte zu vermeiden, daß Unterperioden der Hauptströmungen mit Namenmarken versehen werden — also gerade das Gegenteil von lexikographischer Behandlung. Wie ungleich in dieser Beziehung in je einem der vorausgegangenen Handbücher verfahren wurde, kann sich jeder schon bei Durchsicht der betreffenden Inhaltsverzeichnisse überzeugen. Diese Klippe war um so gefährlicher bei einem Werk, bei dem verschiedene Mitarbeiter ein geschlossenes Ganzes liefern sollten. Und doch bietet es einen eigenen Reiz, innerhalb der einzelnen Artikel und Abschnitte die Individualität der Schreiber (Verfasser) zu gewahren. Dies ist eher zulässig, als wenn ein Verfasser eines Handbuchs in den nach seiner Auffassung zusammengeschweißten „Bereinigungen“ von Namen, Formen, Arbeitsarten usw. eigentlich nur diese seine Auffassungen in unzusammenhängender Art in Form von Hypothesen (oft als „Thesen“ ausgegeben) bietet. Es war, wie Alfred Einstein sagt, eine Notwendigkeit, daß der Versuch solch einer Darstellung wie in dem von mir herausgegebenen Handbuch gemacht werden mußte (Ztschr. S. 65), und diesem Versuch haben neben dem Genannten, neben Hermann Abert, eine ganze Reihe von Fachkollegen ihre vollste Zustimmung gegeben. Ich glaube nicht, daß Einstein, der berufene und unermüdete Fortführer des Riemannschen Lexikons in dem neuen Handbuch einen Konkurrenten dieses trotz aller Schwächen in der Beurteilung zeitgenössischer Künstler (die z. T. schon behoben wurden) und trotz der durchaus nicht allgemein angenommenen und anerkannten „Thesen“ in verschiedenen Artikeln, ausgezeichneten Nachschlagewerks sieht. Fr. Th. Vischer sagte: eine Rede ist keine Schreibe — ich sage: ein Handbuch ist kein Lexikon, so sehr man sich mit Hilfe des Index förmlich in lexikographischer Art in einem Handbuch Rat holen kann. Und da komme ich auf einen andern Verweis in der Besprechung Schönemanns: es ist in der Tat nicht am bequemsten, an verschiedenen Stellen des Handbuchs nachschlagen zu müssen, wenn man sich über Händels Instrumentalwerke, Arien, Oratorien unterrichten will. Der Index leistet auch da Handlangerdienste. Allein in einem Handbuch der Musikgeschichte ist es viel zweckmäßiger, die stilistischen Wandlungen in den einzelnen Kunstgattungen zusammenfassend dargestellt als das ganze Material nach Künstlern geordnet zu finden — das letztere wäre wirklich eine lexikographische Anordnung. Nun sind, was auch Sch. anerkennt, für die großen Schulen einheitliche Zusammenfassungen gegeben. Wenn die von Arnold Schering für das Hochbarock gebotene vortreffliche Darstellung dem Kritiker nicht genügend ausgedehnt erscheint, so entspricht dies auch meiner Meinung. Aber es ist besser, man bekommt beim Essen noch mehr Appetit, als man ist rasch übersättigt. Keineswegs hat ein Handbuch Biographien im weiteren Sinne zu geben — die es gaben, boten dilettantische Nachwerke. Die größte Gefahr wissenschaftlicher Behandlung in einem Handbuch der Musikgeschichte ist die biographische und demgemäß die der Personeneinteilung des Werkes. Die einzig mir geeignet erscheinende dagegen ist die nach Stilperioden, und innerhalb derselben, nach Kunstgattungen. Allerdings muß das Wichtigste aus den Lebensdaten auch in einem Handbuch enthalten sein. Und dann sollte der Einzelcharakter in Stilbeziehung zu seinem Werk und zum Werk der Zeit gebracht sein. Sind wir so weit? Nur in Ausnahmefällen. Bis das allgemein erreicht sein wird — wird es erreicht? — werden noch Generationen arbeiten müssen. Vielleicht hilft dabei der neue Zweig der Psychologie: die Charakterologie. So zeigt sich auch da die unvermeidliche Ungleichartigkeit im Handbuch — hervorgerufen mehr durch die Lücken unseres Wissens als durch die Ungleichheit der Mitarbeiter, sowie je nach der Anpassung des Einzelnen an die Anforderungen der Stilkritik. Auch da sage ich: *variatio delectat*. Wenn nur die Gewähr geboten ist, daß das Handbuch den Stand unsrer Wissenschaft richtig wieder-

gibt. Und dafür bürgen die Namen der Verfasser, und wo der nicht allgemein bekannt ist, das berechtigte Vertrauen in seine Kenntnisse und seine Gewissenhaftigkeit. Die „Krise“ der Wissenschaft spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Fürwahr, unsre Wissenschaft ist in einer Stromschnelle begriffen, wie ich schon anderweitig sagte. Desto sorgfältiger muß die Wahl der Ruderer eines Rahnes sein. Ich glaube, daß sie gelungen ist — „Ideal ist das, was man nicht erreicht“, sagte der österreichische Staatsmann Graf Taaffe. Sonderbar! Gerade wegen eines Mitarbeiters in der „Moderne“ wurde ich hart angegriffen — desselben, dem Schönemann ein besonderes Lob und eine besondere Anerkennung spendet (ohne seinen Namen zu nennen), und ich glaube, der der Moderne äußerst sympathisch gegenüberstehende Beurteiler des Handbuchs hat Recht. So viele Beurteilungen, so viele Meinungen. Ich ließ sogar im Handbuch in Ausnahmefällen einander gegenüberstehende Ansichten unverändert — wenn jede nur auf gesunder, fundierter Basis steht (auch dies macht man mir zum Vorwurf). Ich glaube aber nicht, daß der von Schönemann gerügte Gegensatz zwischen Schering und Drel bezüglich „Konzert“ besteht: der erstere will die Behandlung in der Gattung erörtern, der zweite die Eigenart des Stils im Gegensatz zum obligaten hervorheben. Eines ergänzt vielmehr das andere.

Es erschien und erscheint mir auch heute geboten, daß wir Musikhistoriker schon nach dem Vorgang anderer Wissensgebiete ein Handbuch haben, das, da auch bei uns die Spezialforscher überhand nehmen und sich die Zünftler in Spezialisten absondern, eine Vereinigung und Zusammenfassung vornimmt. Ich freue mich zudem, daß die Verteilung (ohne vorübergehende Absicht) in der Dreierheit erfolgte: ein Drittel Österreicher, ein Drittel Reichsdeutsche, ein Drittel Anderssprachige (natürlich sind die Beiträge in deutscher Sprache) und es gereicht mir zur Befriedigung, daß in Zukunft die Mittelgruppe um einige gewichtige Stimmen vermehrt wird. Ich nehme, wie ich dies im Vorwort sagte, alle Wünsche zur weiteren Vervollkommnung des Werkes gern entgegen. Aber ins lexikographische Lager gehe ich nicht über: vielmehr werden einige Ähnlichkeiten in der Zukunft noch mehr und gründlich vermieden werden.

Die Musikinstrumentensammlung des Deutschen Museums in München

Von

Bertha Antonia Wallner, München

Das Deutsche Museum in München, das im Mai 1925 seine endgültige Heimstätte bezogen hat, hat unter den vielen „Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik“ auch die Akustik und die Entwicklung der Musikinstrumente in mehreren Räumen reich berücksichtigt. Es sei im folgenden gestattet, durch den Inhalt dieser Räume eine kurze wissenschaftliche Führung zu veranstalten.

Noch ehe wir die historische Entwicklung der Instrumente an diesen selbst studieren können, werden wir in den vorhergehenden Sälen in die notwendigen physikalischen, bezw. akustischen Kenntnisse eingeführt. Gleich zu Anfang belehrt uns eine Tafel über die Fortschritte in der Erforschung der Schwingungszahl der Töne von Galilei (1634) bis Seebeck (1830). Wir gewahren die Sirene von Cagniard de la Tour und eine Originalsirene von Seebeck. Daneben befindet sich ein Phonometer, das ist ein Apparat zur Messung der Tonstärke von Karl Emil von Schafhäutl, dessen an musikalischen Originalhandschriften reiche Bücherei die Bayerische Staatsbibliothek verwahrt. Die nächste Gruppe zeigt die Tonerzeugung durch Saiten. Tafeln enthalten die Gesetze über die Abhängigkeit des Tones von Länge, Dicke, Material und Spannung. Vermittels mehrerer Monochorde kann der experimentelle Nachweis geliefert werden. Am folgenden Demonstriertische sehen und hören wir die Tonerzeugung durch Pfeifen: offene und gedeckte Pfeife, Lage und Druckänderung der Schwingungsknoten, Einfluß der Öffnung auf die Tonhöhe, singende Flammen. Die Tonerzeugung durch Stäbe und Platten vermitteln weitere Apparate und Instrumente: elastische Stäbe, Stimmgabelreihen und Meldeische Originalstimmplatten; daneben gewahren wir Platten mit Chladnischen Klangfiguren. Die hier im Anschluß gezeigten Friktionsinstrumente haben bereits künstlerischen Wert. Die Glasharmonika Franklins, welche Mozart's Freund Franz Duffel mit Vorliebe spielte, findet sich in zwei Exemplaren; sie besteht aus rotierenden Glasglocken. Beim Melodium, von Diesz in Emmerich 1805 erfunden, von Max Ainmiller in München gebaut, dienen abgestimmte Metallstäbchen als Tonerzeuger, welche durch einen sich drehenden Holzzylinder zum Tönen gebracht werden; der Anschlag geschieht mittels Klaviatur; das in seinem Klange harmoniumähnliche Instrument ist ein Geschenk der Benediktinerabtei Andechs, welche sich schon früher im 17. und 18. Jahrhundert auf musikalischem Gebiete betätigte. Beim Stimmgabelwerk von Ubelacker in München 1858 werden mittels Tasten die Stimmgabeln an ein rotierendes Rad gedrückt und in Schwingung versetzt. Das Glasplattenklavier von Heinrich M. Fuchs in Nürnberg wird durch Hammermechanik zum Tönen gebracht. Dieselbe Vorrichtung besitzt das Stahlklavier Celesta von Schiedmayer in Stuttgart, welches im modernen Orchester und als Register in Harmoniums Anwendung findet. Aufschlagende und durchschlagende Harmoniumzungen, durch Luftdruck in Schwingungen versetzt, belehren uns über eine weitere Art der Tonerzeugung. Eine von Glockengießer Ulrich Kortler in München gestiftete Glocke dient zur Zerlegung des Glockenklanges in seine Haupttöne mittels Stimmgabeln. Graphische Darstellungen der Zusammensetzung des Klanges und der Schwingungsformen sind angebracht. Auch auf optischem Wege wird die Zerlegung durch die Vokalflammenapparate nach König und die Aufnahmen von Schallkurven an den elektrischen Apparaten von Leppin und Masche demonstriert. Die auf diesen Prinzipien beruhenden Sprechapparate, Grammophon und Phonograph, welche bereits Anwendung im Gesangsunterrichte, wie auch in der musikwissenschaftlichen Forschung gefunden

haben, werden vorgeführt. Der folgende Saal ist hauptsächlich mit anatomischen Modellen der Sprach- und Gehörorgane ausgefüllt, erstere namentlich von Interesse für die Sänger. Die Grenzen des Gehörs werden an Stimmgabeln und Galtonpfeifen erprobt.

Hier schließt sich eine Abteilung für Instrumente mit reiner Stimmung an. Von den Versuchen Arnold Schlicks und Nicolo Vicentinos angefangen bis zum heutigen Tage hat das Problem der Verwendbarkeit einer feiner differenzierten Tonreihe Theoretiker und praktische Musiker beschäftigt; es ist zu bedauern, daß von all diesen in Traktaten und auch in Briefen so eingehend geschilderten Tonwerkzeugen sich keines mehr erhalten hat. Doch können wir hier an ihren modernen Nachfolgern über diese immer wieder auftauchenden Streitfragen uns unterrichten. Das Deutsche Museum verwahrt u. a. ein Vierteltonklavier nach Möllendorf, gebaut von Joseph Lemm in Köln, ein Harmonium mit Neunzehntonssystem von dem einst an der Münchener Akademie der Tonkunst wirkenden Ernst Melchior Sachs, eine Orgel mit reiner Stimmung nach Tanaka von Walker in Ludwigsburg, endlich ein Reiharmonium von Karl Eich mit Darstellung der möglichen Mehrklänge, gestiftet von Schiedmayer in Stuttgart. Ungemein lehrreich ist das Schema zur Helmholtzschen Erklärung der Harmonie, der Konsonanz und Dissonanz aus den Overtönen. Nicht minder instruktiv sind die Tabellen zur Entwicklung der Tonleiter, der ursprünglich dreistufigen der Griechen, der fünfstufigen chinesischen und gälischen, der siebenstufigen des Pythagoras und des modernen Dur und Moll.

Die rhythmischen oder Schlaginstrumente eröffnen die Reihe der der musikalischen Kunst im engeren Sinne dienenden Tonwerkzeuge. Zunächst finden wir solche ohne bestimmten Ton: Klappern, Rasseln, Sistrum. Die Sprachtrommeln der Dualaneer sind durch verschiedene Dicke der Wände bereits auf zwei Töne eingestimmt; bestimmte Reihenfolge und Rhythmen derselben dienen als Wortsymbole. Ähnlich gestaltet, doch nur auf einen Ton gestimmt ist die japanische Holzglocke. Der javanische Anklung aus Bambus verfertigt und die afrikanische Marimba erzeugen unterschiedliche Töne infolge verschiedener Länge und Dicke der Klangröhren und der Klanghölzer; bei letzterer dienen gleichfalls dem Ton an Größe entsprechende Kürbisse als Resonatoren. Stroh- und Holzfidel sind als einheimische Vertreter der Gattung zu schauen. Tonerzeugende Platten, wie Becken und Gong finden sich nebenan, dazu Glocken verschiedener Art, sowie Bilder von frühmittelalterlichen Kirchenglocken und eines kunstvollen niederländischen Carillons. Hieran schließen sich die Schlaginstrumente mit Membran: erotische Trommeln aus Afrika und Asien mit Körpern aus dem verschiedensten Material in den abwechslungsreichsten Formen, von unterschiedlicher Größe, kleine türkische Kesselpauken, darunter auch eine Handpauke, wie sie uns in den Prozessionsbeschreibungen von Lassos Freund Ludwig Miller (Cgm. 1967) begegnet. Dazu kommen Kesselpauken mit Schraubenstimmung und historische Heertrommeln aus der Landsknechtzeit, aus Bayern und Tirol.

Wir gelangen zu den Blasinstrumenten. Tafeln und Demonstriertisch belehren über die Entstehung des Tons in Pans-, Lang- und Querflöte. Die schönen Glasschränke aus dem 18. Jahrhundert wurden für diese Abteilung von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften überlassen. Wir sehen hier primitive erotische Langflöten und Nachbildungen altmexikanischer Flöten und Pfeifen meist aus Ton und in Tierform neben Blockflöten verschiedener Stimmungsgattungen, Flageolette, Stockflöten; Doppelflöten montenegrinischer Abkunft, ein sehr schönes Doppelflageolett von Bainbridge, ferner ausländische Pansflöten vervollständigen die Gattung. Die Querflöte ist in ihren Entwicklungsstufen, von der rohen aus der Südsee und Japan angefangen bis zur vollendeten Theobald Böhm's in München und J. Mollenhauers in Fulda, zu sehen. Auch die Tonentstehung der Instrumente mit doppeltem und einfachem Rohrblatt, der Oboen- und Klarinettenfamilie, wird wiederum an Tafeln und Demonstriertisch gezeigt; für letzteren wurde unlängst ein Ventilator von Laukhuff in Weikersheim gestiftet. Chinesische und griechische Schalmeyen zeigen die einfachste

Form, abendländische Schalmeyen, Pommern und Krummhörner in verschiedenen Stimmungen die im 16. und 17. Jahrhundert gebräuchlichen Typen, denen die spätere Oboe folgt; der Alt derselben wird durch eine Oboe da caccia, Kopie nach Denner in Nürnberg von Ed. Kruspe in Erfurt, sowie durch einige Englische Hörner repräsentiert, der Bass durch alte Dulcianen, denen sich ihre Nachfolger die Fagotte anschließen; Kontrabaßfagott und Sarusophon, letzteres aus Messing, erweitern die Stimmung noch mehr nach der Tiefe. Klarinetten, darunter alte einfache Instrumente, wie das von Stiegler in München und vervollkommnete moderne von Adler in Markneukirchen bilden eine neue Gruppe. Bei dieser befindet sich auch ein Bassethorn und ein Original-Saxophon von Sax in Paris. Ein längst aus der Kunstmusik verschwundenes Instrument, der Dudelsack, ist gleichfalls in den verschiedensten Formen zu schauen; durch die Zungen seiner Pfeifen ist er den Rohrblattinstrumenten zuzuzählen, auch diente er im 15. und noch im angehenden 16. Jahrhundert als Bass der Schalmey, eine Zusammenstellung, die uns nicht selten in Miniaturen dieser Zeit begegnet.

Die Instrumente mit Kesselmundstück bilden wiederum mehrere anschauliche Gruppen. Die erste umfaßt die der Natur entnommenen Tier- und Muschelhörner, das alttestamentliche Kultinstrument Schofar, sowie der mittelalterliche, sagenumspinnene Dlfant, hier in kunstvoller Nachbildung, zählen zu ihnen. Ihr Nachkomme, der krumme Zink, das beliebte Verdopplungsinstrument aus der Zeit der klassischen Vokalpolyphonie und das beliebteste Blasinstrument bis tief ins 17. Jahrhundert hinein, ist mit zwei Prachteremplaren, einem Chorzink und einem mächtigen Cornone, vertreten. Das spätere tiefe Bassinstrument, der Serpent, ist gleichfalls doppelt vorhanden. Die antiken Hörner und Trompeten sind, m. A. eines bei Nizza ausgegrabenen gallischen Horns, in getreuen Nachbildungen zu sehen: etruskisches und großes römisches Cornu, Tuba und Lituus. Die hölzernen Alphörner nebenan gehören gleichfalls zur Familie und sind mit Kesselmundstück versehen. Die Trompeten reihen sich an. Gerade Trompete und Feltrummet repräsentieren die Naturinstrumente; der ausziehbare Clarino der Zeit Bachs und Händels und die späteren Verbesserungen mit Klappen-, Schub- oder Pumpen-, Piston- und Zylinderventilen folgen. Die Posaune ist in verschiedenen Stimmungen vorhanden, von der kleinen Diskantposaune bis zum großen Bass; zwei schöne alte Stücke, von Johann Leonhard Ehe in Nürnberg und Hans Doll (1638), eine Quartposaune (Bassposaune in F) von Ed. Kruspe in Erfurt, sowie Zug- und Ventilposaunen können wir betrachten. Die verschiedenen Hörner reihen sich an: Waldhorn und Bügelhorn als einfachste Arten, dann verbesserte mit verschiedenen Ventilen, daneben Säge von Krummbügeln zum Verändern der Stimmung, auch russische Cintonhörner, sowie Rufhörner, die im großen Orchester und bei der Militärmusik gebräuchlichen Horninstrumente, wie Klappenhörner, die Vorläufer des Flügelhorns, Tenor- und Basshörner, Baßtuba in C, Ophikleiden und ein riesiges Helikon. Bildliche Darstellungen nach alten Originalen zeigen die Blasinstrumente Agyptens, die des frühen Mittelalters nach Eduard Buhles Werk und die des 16. Jahrhunderts.

Den Saiteninstrumenten, bzw. Zupf- und Streichinstrumenten ist der folgende Saal eingeräumt. Eine an eine Säule sich anlehrende Gruppe enthält die Entwicklungsstufen der Harfe: Harfen aus Nubien und Sansibar, denen gleich den ägyptischen die Vorderstange fehlt, das nubische Kiffar, dessen Name schon durch seinen Stamm an die Kithara der Griechen mahnt, eine Nachbildung der schönen Minnesängerharfe aus Freising im Bayerischen Nationalmuseum in München, eine diatonische Tiroler Harfe, die Hakenharfe, die chromatische, die 1720 von Hochbrucker aus Donaumörth erfundene einfache und schließlich die Erardsche Doppelpedalharfe. Die verschiedenen Typen der Laute finden sich nebenan. Instrumente mit rechtwinklig gebrochenem Kragen und gebogenem Hals, mit Wirbellasten und Schaufel (Christofolo Colombo, Benedig 1716, doppel- und einhörige, daneben verschiedene Basslauten, darunter zwei reich ausgestattete Erzlauten, bzw. Chitarronen, mit je acht einhörigen Bass-

saiten, ein Colascione, an Größe fast gleich, mit Metallsaiten versehen, dann eine Theorbe, bei welcher sogar der Bass doppelchörig ist, endlich eine russische Laute mit 7 Chören zu je zwei Spielsaiten, fünf Bass- und sieben Begleitsaiten. Merkanische Laute und Mandoline ergänzen die Reihe. Die durch das Korpus vor allem von der Laute verschiedene Gitarre ist gleichfalls in ihren Typen vertreten: eine doppelchörige Quinterne, die Chitarra battente, letztere in einem mit hervorragend schöner Perlmutterarbeit versehenen Exemplare, eine Lyragitarre vom Beginn des 19. Jahrhunderts, Tiroler Gitarren in Wappenform, schmale französische und moderne. Auch eine Anzahl Psalterien (Cymbals), verschieden an Alter, Größe und Form sind zusammengestellt. Daneben sind vielsaitige Holzsharfen. Die erotischen Zupfinstrumente weisen zum Teil recht primitive Gestalten auf, wie die Gitarre aus Madagaskar, bestehend aus einem Bambusrohre als Resonanzkörper, aus welchem selbst die Saiten abgelöst sind; Bastbänder verhüten ihr Ausreißen, kleine Holzklößchen dienen zum Stimmen. Bei einer anderen, ebendaher, ist an dem die Bastsaiten haltenden Bambusstab ein Kürbis als Resonator angebracht. Viel weiter vorgeschritten ist die einsaitige Hasapi aus Toba (Zentral-Sumatra) und die zweisaitige Ketjapi aus Malili (Südost-Celebes), beide mit schlankem, langgestrecktem Lautenkorpus; bei ersterer werden die Griffe durch an Stelle der Bünde angebrachte runde Holzstückchen erleichtert. Ein eigentliches Kunstinstrument ist die „heilige“ Vina der Inder. Es sind deren zwei vorhanden, die insofern von den in indischen Miniaturen (vgl. B. M. Cod. or. mixt. 48) dargestellten abweichen, als sie nur einen Resonanzkörper besitzen; beide haben je acht Spielsaiten, die eine mit Elfenbeineinlagen besonders reich versehene aus Delhi dazu noch acht Aliquotsaiten. Die japanische Viva hat in manchem Ähnlichkeit mit der Laute, so durch die birnförmige Gestalt des jedoch bedeutend flacheren Korpus, dann den gleichfalls rechtwinklig gebrochenen Kragen; die vier Saiten sind an einem Saitenhalter befestigt. Die japanische Gitarre besitzt flaches Korpus und weitvorspringende Bünde; sie hat vier Saiten, desgleichen die japanische Mondgitarre Yue-Kin mit flachem, kreisrundem Korpus. Bei letzterer und beim dreisaitigen Samisen sind Decke und Boden aus einer Membran gebildet. Ähnlich ist auch das Korpus des amerikanischen Banjo. Hingegen nähert sich die Manduriga (Exemplare mit zwei, drei und zwei doppelten Saiten) wieder dem eigentlichen Lautentyp. Außerlich dem Psalterium ähnlich ist das hier dreizehnsaitige japanische Koto und das Taki-Koto, hier 15 Seiten, mit einhörigem Darm- bzw. Seidensaitenbezug, der aber über bewegliche Stege läuft, jedoch mittels Plekren gerissen wird. Ein zweisaitiges japanisches Instrument, dem Monochord gleichend, wird mit Hämmern geschlagen. Bilder von musizierenden Japanern und Japanerinnen zeigen die Anwendung dieser Tonwerkzeuge. Von den abendländischen Zupfinstrumenten sind noch die Zithern zu erwähnen, durch flaches Korpus und Metallsaitenbezug von den Lauten verschieden. Als historisch merkwürdig interessieren uns zunächst die Cistern, darunter eine von Leonhard Mauffiel, Nürnberg 1755, eine theorbierte und eine englische Tastenzister. Das Scheitholt, die Tiroler, Thüringer und steyerische Zither, sowie die polnische Hummel, eine Doppelzither, zeigen die Typen dieses Volksinstruments. Ihnen reihen sich Spitzharfe und finnländische Kantele an. Darstellungen des Monochords nach mittelalterlichen Buchmalereien, sowie nach Glarean und Mersenne greifen auf Vorhergehendes zurück.

Mehrere Umbildungen, sowie Abbildungen dieses bis ins 17. Jahrhundert hinein auf Kirchenchören gebräuchlichen Instrumentes eröffnen die Reihe der Streichinstrumente. In Nachbildungen sind deren ältere Formen zu sehen: Fidel und Großgeige mit abgesetztem Hals, die Vorläufer der Violen und Lira, Rebec und Kleingeige, ohne abgesetzten Hals, als deren Nachfolger nur noch die Pochette zurückblieb. Wirbelkästen und Wirbelbretter, meist mit oberständigen Wirbeln, sehen wir an ihnen. Der Erwth, oder die Chrotta, das alte wallisische und irische Streichinstrument, das sich in etwas veränderter Form auch in dem aus Kloster Aldersbach in Niederbayern stammenden Ctm. 2599 abgebildet vorfindet, was auf seine Verpflanzung nach Deutschland wohl durch englische oder irische Mönche schließen läßt, ist gleichfalls in Kopie vorhanden.

Schlüsselsidel und Bauernleyer vervollständigen die abendländische Reihe der Streichinstrumente. Außer ihnen ist noch eine Anzahl orientalischer vorhanden: das arabische Kemangeh und die serbische Gusla, beide mit nur einer Saite, sowie die mehrsaitige japanische Geige, die trapezförmige, zweisaitige indische, deren Decken aus Membranen gebildet sind. Unserer Praxis näherstehend sind die Violen. Zu nennen sind hier eine fünfsaitige Viola da braccio von Koch 1642, eine sechsaitige von Kriner in Landsbut, Gamben von Joachim Tielke 1708, Maussiel in Nürnberg 1710, eine nur viersaitige Gamba von Paul Alletsee in München. Die beiden Violen d'amour stammen von Johann Schön in Salzburg 1701 und von Laurentius Storichi 1798. Die Nachbildung einer mit reichen Elfenbeineinlagen ausgestatteten Viola da Bordone, Original im bayerischen Nationalmuseum in München, wurde von Neuner und Hornsteiner in Mittenwald gebaut und gestiftet. Zur Violengattung gehörig schließen sich die Kontrabässe an: ein dreisaitiger halber Baß von Paul Alletsee in München 1730, desgleichen ein vieraitiger von Simon Schörlner in Lauingen, ein vieraitiger Baß von Jacobus Philippus Cardanus in Genua 1714, ein mächtiger ganzer Baß von Franz Zacher in Ingolstadt und eine moderne Baßgeige von Neuner und Hornsteiner in Mittenwald. Von letzterer Firma, sowie von Joseph Reiter wurden Nachbildungen von Geigen und Violoncelli berühmter Geigenmacher geschenkt. Ein schönes altes Violoncell ist eine Arbeit von Joseph Klotz Mittenwald 1758. Lehrreich ist das ebenfalls von Neuner und Hornsteiner gespendete Fabrikationsystem des Geigenbaues, sowie das des Violinbogens von August Nürnberger-Suß in Markneukirchen. Eine Sammlung von Bögen, darunter noch alte Originale, noch ohne Frosch und mit Daumenspannung, zeigt die Entwicklung des Bogens.

Die Tasteninstrumente nehmen selbstverständlich den weitesten Raum ein und füllen mehrere Säle. Im ersten veranschaulichen uns zahlreiche Modelle ihren Bau. Die Entwicklung des Resonanzbodens, von dem des Klavichords und der älteren nur aus Holz gebauten Instrumente angefangen bis zu dem mit einer Zugkraft von 18000 Kilogramm belasteten Eisenrahmen des modernen Konzertflügels zeigt die von Kommerzienrat Dr. h. c. Karl U. Pfeiffer in Stuttgart gestiftete Reihe. Davor finden sich Klaviaturen, darunter eine radial-konkave Anlage, ferner eine strahlenförmige, eine chromatische und die von Janko. Eine Tafel erklärt die Unterschiede von Klavichord, Klavicembalo und Hammerklavier und berichtet uns über ihre Geschichte. In ungemein übersichtlicher Anordnung und historischer Reihenfolge können wir die Entwicklung der Klaviermechanik an einer Folge äußerst präzise gearbeiteter Modelle studieren, vom Klavichord und Spinett angefangen bis hinauf zum modernen Konzertflügel und zur Pedalhammermechanik. Eine Ergänzung hierzu sind die beiden Querschnitte eines Flügels und Pianinos, gestiftet von der Klavierfabrik Berdux in München. Noch lehrreicher ist aber die Besichtigung der Instrumente selbst. Bei vielen sind weitere Modelle der einzelnen Mechaniken im besonderen angebracht, wodurch die vorgenannte Sammlung erweitert wird. Auch eingehendere Erklärungen sind bei den Gruppen sowohl als bei den einzelnen Klavieren vorhanden. Zu erwähnen ist ferner der hier als Wandschmuck angebrachte Abguß des jetzt im Innern der Frauenkirche in München befindlichen Grabdenkmals Konrad Paumanns mit den Abbildungen der Instrumente seiner Zeit. Zwei Tischklavichorde, und zwar gebundene eröffnen die Reihe der Klaviere. Das ältere umfaßt vier Oktaven; drei bis vier Tasten geben auf einen Chor Saiten; es besitzt auch hübsche Malereien auf der Innenseite des Deckels; das andere zu dreieinhalb Oktaven hat geteilte Obertasten für die Töne Es und Dis und stellt hiermit den Versuch einer Reintonstimmung dar. Ein größeres Klavichord von Christ. Gottf. Hubert in Ansbach 1782 ist m. A. der tiefen Oktav im Baß gebunden. Ein anderes gebundenes von G. W. Kemme in Braunschweig 1766 von gleichem Umfange besitzt Basssaiten mit Oktav im Vierfußton, die über einen besonderen Steg laufen und zur Erhöhung des Klanges dienen. Zwei Spinette folgen, das eine, viereinhalb Oktaven Umfang, mit besonders vollem Ton, trägt die Inschrift: „Andreas Ryckers me fecit Antwerpiae“; das andere, ein Geschenk von

Kommerzienrat Georg Steingraber stammt von Petrus Centamin in Venedig 1711; es hat geteilte Overtasten Fis-Ges, Gis-As, Dis-Es und umfaßt desgleichen vier-einhalb Oktaven. Die Kopie eines zweimanualigen Klavizytheriums nach einem Original aus dem 16. Jahrhundert im Heyermuseum in Köln besitzt gleichfalls Spinettmechanik. Zwei kleine Hammerklaviere in Tafelform folgen; bei dem einen von 1780 sitzen an der Seite der Tastenhebel Holzhammerchen, welche gegen die Saite beim Niederdrücken geschleudert werden; es besitzt einen Kniehebel zum Aufheben der Dämpfung, sein Umfang und der des folgenden von Joseph Wirth in Augsburg beträgt vier-einhalb Oktaven. Ein drittes, in Harfenform hat fünf Oktaven, sowie drei Züge, Laute, Abhebung der Dämpfung und Piano. Von etwas größerem Bau sind die nächsten zwei Tafelklaviere; das eine mit kostbar eingelegtem Mahagonigehäuse, fünf Oktaven Umfang hat zwei Kniehebel zum getrennten Abheben der Dämpfung in Diskant und Bass; das andere, äußerlich ihm ähnlich, ebenfalls mit fünf Oktaven, wurde von Sebastian Erard et Frère in Paris gebaut, es ist zweichörig, besitzt bereits im Bass überspannte Saiten und hat zwei Kniehebel für Forte und Lautenzug. Ein moderner Flügel von Christian Ehen in München fällt durch seine kostbare aus Perlmutter und Schildplatt gefertigte Klaviatur auf und entspricht tonlich seiner reichen Ausstattung. Ihm ist eine Pedalklaviatur von Pfeiffer in Stuttgart unterstellt. Eine alte Konstruktion der letzteren weist ein bundfreies Pedalklavichord auf, viereinhalb Oktaven in Manual, zwei im Pedal.

Der anstößende Saal gilt hauptsächlich der Entwicklung des modernen Flügels und Pianinos. Bilder hervorragender Klavierbauer und Verbesserer der Mechanik zieren die Wände. Ein Tafelpiano von Jakob Pfister in Würzburg 1800 wurde von dessen Nachkommen und Firmennachfolgern geschenkt, es besitzt sechs Oktaven, ist zweichörig, und hat zwei Kniehebel, Lautenzug und Abhebung der Dämpfung. Ein Tafelklavier aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu sechs Oktaven, zweichörig, mit niederschlagender Mechanik zeichnet sich durch seinen freischwebenden kreisförmigen Resonanzboden aus, der über einem kesselförmigen Resonanzkörper angebracht ist; es ist mit zwei Pedalzügen versehen. Der Eckflügel gegenüber hat sechs Oktaven, im Diskant dreichörigen Bezug, Vorderstimmung, vier Pedale für Piano, Pianissimo, Abhebung der Dämpfung und Sagottzug. Ein Hammerflügel reiht sich an mit sechs Oktaven, im Diskant drei-, im Bass zwei- und einhörig, drei Kniehebel für Piano, Abhebung der Dämpfung und Sagottzug. Beim Tangentenflügel werden an Stelle der Hammer Holzstückchen, die auf einer Stoßzunge sitzen, durch Anschlag der Taste in die Höhe geschleudert; er besitzt fünf Oktaven, zwei Kniehebel zur Verschiebung der Mechanik und Aufhebung der Dämpfung im Diskant. Die folgenden Instrumente bilden den Übergang zu den Pianinos. Ein aufrechter Hammerflügel gegen Mitte des 18. Jahrhunderts mit vier-einhalb Oktaven und Kniehebel zur Abhebung der Dämpferleiste besitzt eine der ältesten Pianinomechaniken. Ihm folgt ein aufrechtes Hammerklavier mit primitiver Mechanik, fünf Oktaven Umfang und zwei Pedalen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Euphonikon von J. Stewards in London besitzt auf Metallrahmen gespannte, freistehende Saiten, hinter welchen drei kastenförmige Resonanzkörper eingebaut sind, sechs Oktaven, zwei Pedale sind vorhanden. Elegant ist das Lyraflavier von F. A. Klein in Berlin mit sechseinhalb Oktaven Umfang und zwei Pedalen. Der aufrechtstehende Flügel von John Broadwood in London hat sechs Oktaven und zwei Pedale. Ein sehr niedriges Pianino von Klepfer in Paris zeigt eine frühere Form dieser jetzt verbreitetsten Gestalt des Klaviers. Das Dirigentenklavier von Eisenmenger in Paris beschränkt den Raum noch weiter; den höchsten Punkt bilden die Overtasten. Ein modernes Pianino mit Rahmen aus Aluminium gefertigt und gestiftet von Verdur in München zeigt die heutige Vollendung.

Den Durchgangraum zum eigentlichen Musiksaal nehmen die vom musikpädagogischen Standpunkte aus wertvollen Reproduktionsklaviere ein, als deren vollen-derster Typ man das „Mignon“ von Welte in Freiburg i. Br. bezeichnen kann. Noch mehr als bei den Sprechapparaten kann hier der individuelle Vortrag der

Künstler festgehalten und der Nachwelt überliefert werden. Die Musikautomaten, darunter die zur Zeit der napoleonischen Kriege Aufsehen erregenden von Kaufmann in Dresden, das Belloneon und der automatische Trompeter, welcher auch bei Carl Maria von Weber Interesse fand, harren erst der Aufstellung, der Platz unter der größeren Orgelempore des Musiksaals ist ihnen bestimmt.

Dieser weite lichte Raum, in welchem der Charakter des Barocks betont ist, gehört zu den stimmungsvollsten des Museums. Tasteninstrumente aller Art füllen ihn. Ein bundfreies Klavichord aus dem 18. Jahrhundert von über fünf Oktaven ergänzt die Reihe der vorerwähnten Instrumente dieser Art. Die größtenteils aus altem Material hergestellte Nachbildung eines Klavichtheriums, Typ des 17. Jahrhunderts, mit vier Oktaven und kurzer Oktav im Bass, ist wieder ein Geschenk von Kommerzienrat Steingraber. Reiche Bemalung des Gehäuses weist ein zweichöriges Oktavspinett von Joseph May Coninus in Bologna 1657 von vier Oktaven Umfang auf. Ein Spinett in Schweinskopfform zu vier Oktaven und einhörig ragt durch besondere Schönheit und Fülle des Klangs hervor. Ein kleiner Kielflügel mit reich geschnitztem und bemaltem Gehäuse vom Ende des 17. Jahrhunderts ist zweichörig, umfaßt vier Oktaven und fällt durch seine tiefe Stimmung auf. Die drei folgenden Instrumente sind wohl die tonlich wertvollsten der ganzen Sammlung. Das erste dreichörige Klavicembalo trägt die Inschrift „Hans Rvckers me fecit Antwerpiae 1575“, der Umfang ist vier Oktaven mit Vierfußton, drei Registerzüge sind angebracht; das hübsche geschnitzte und vergoldete Gehäuse wurde erst in der Rokokozeit zu dem alten Instrumente gefertigt, ein Beweis dafür, daß man auch später nichts besseres liefern konnte. Sein Nachbar, ein einmanualiger zweichöriger Kielflügel aus dem Jahr 1729, wiederum ein Geschenk von Steingraber, ist von ganz hervorragendem Tone; sein Umfang sind viereinhalb Oktaven; zwei Register und ein Flageolettzug ermöglichen andere Klangfarben; bei letzterem teilen kleine Füllstückchen die Saiten. Schon nach außen ein Prunkstück italienischer Spätrenaissance durch seine Bemalung und seine mit Einlegearbeit verzierten Tasten ist der von dem gleichen Gönner gestiftete dreimanualige, viereinhalboktavige Kielflügel: „Bartolomeo Christofori fecit Firenze MDCCII“; das untere Manual steht im Sechzehn-, das mittlere im Acht-, das obere im Vierfußton, zwei Züge dienen zum Kombinieren. Die Nachbildung eines Bachflügels mit zwei Manualen, fünf Oktaven Umfang und fünf Zügen wurde in der Fabrik von Kommerzienrat Pfeiffer in Stuttgart gefertigt und ist ein Geschenk von deren Inhaber. Ein einmanualiges, fünfoktaviges Cembalo von Joseph Merlin in London 1780, bei Pfeiffer in Stuttgart renoviert, zählt vier Register im Sechzehn-, zwei im Acht-, eines im Vierfußton; durch einen Pedaltritt kann eine Hammermechanik eingeschaltet werden, die sich mit dem Cembalo kombinieren läßt; der andere gehört zum Einschalten des Sechzehnfußtons; ein Schreibapparat dient zum Festhalten von Improvisationen; das Instrument befand sich früher im bayerischen Nationalmuseum. Ein Patenthammerflügel von 1834 von Nanette Streicher, née Stein, in Wien mahnt uns an Beethovens Zeit; das Instrument besitzt niedererschlagende Mechanik, sechseinhalb Oktaven und drei Pedale. Die Bildnisse seiner Verfärgigerin, ihres Gemahls und das Christoph Gottlieb Schröters, der als Schriftsteller besonders für die Einbürgerung des Hammerklaviers warb, befinden sich gegenüber. Zwei äußerlich und tonlich reizende Stücke sind das Reifeklavierchen von J. A. Mahr in Wiesbaden 1806, mit fünf Oktaven und zwei Kniehebeln und das fünfeinhalboktavige schrägliegende Klavier in Harfenform mit Kniehebel für Forte. Die Giraffe von Anton Biber in München ist äußerlich hübsch; sechs Oktaven Umfang und sechs Pedale sind ihr eigen; letztere sind für Forte, Piano, Lauten- und Fagottzug, endlich aber auch für die nur als unkünstlerische Spielerei hier zu bezeichnenden Cinellen und Pauke. Ein Pyramidenklavier mit eingebautem Harmonium, sechs Oktaven, vier Pedalen für Forte, Piano, Pauke und Fagott schließt sich an. Außerordentliche Klangreize lassen sich auf dem Harfenklavier von Diez in Brüssel 1890 erzielen, seine Saiten werden durch Lastendruck vermittels Messingplättchen in-

toniert; sein Umfang beträgt sechs Oktaven. Der moderne Blüthner-Konzertflügel bildet den Schluß. Von den im Saale angebrachten Bildern ist zu erwähnen eine Darstellung des Geigenklavizimbels von Hans Heyden nach Michael Praetorius, Syntagma II. Teil.

Die Rückseite des Saales unter der großen Empore zeigt die Entwicklung des Harmoniums, auch ein Spieltisch der von Steinmeyer in Ottingen gestifteten Orgel steht dort. Ein großes Regal, sowie ein kleines Bibelregal, beide mit vier Oktaven, bzw. kurzer im Bass, letzterer mit getheilten Obertasten hierfür, eröffnen die Reihe der Zungeninstrumente. Das Molodikon von Anton Sauer in Wasserberg, fünf Oktaven mit durchschlagenden Zungen, ist ein weiterer Vorläufer des Harmoniums. Ein äußerlich sehr reiches, aber im Bau noch primitives Harmonium von Gregor Schmidt in Gnadenwald in Tirol besitzt maultrommelähnliche Zungen; es hat nicht weniger als sechs Oktaven, ferner drei Register, Principal, Quint und Oktav. Schiedmayer in Stuttgart hat Harmoniums deutschen und amerikanischen Systems gestiftet, Steinmeyer in Ottingen ein Pedalharmonium. Ein Zungeninstrument ist auch das von Cherubini, Paër, Aluber, Halévy u. a. empfohlene Melophon von M. Leclerc in Paris 1838, welches die Form einer Gitarre besitzt und durch Druckknöpfe gespielt wird. Maultrommeln, Mundharmonikas, ein japanisches Cheng usw. zählen gleichfalls zu dieser Gruppe. Endlich wird auch die Entwicklung der Fabrikation von Harmoniumzungen in anschaulicher Weise gezeigt.

Die große Empore des Musiksaales ist zur Demonstration der Entwicklung der Orgel eingeräumt. Tafeln führen verwandte Instrumente und Vorstufen vor: Panpfeife, Sackpfeife und Wasserorgel, sowie Zeichnungen der letzteren nach antiken Vorbildern; auch ein Modell dieser ersten primitiven Orgel ist aufgestellt. Eine Nachbildung der Klaviatur der ehemaligen Orgel im Dome zu Halberstadt nach Praetorius veranschaulicht die schwer spielbare Tastatur des Mittelalters. Bilder nach Praetorius und Merseburger bringen die Konstruktion der mechanischen Orgel. Zwei Hausorgeln, Portative, zu vier Oktaven Umfang, eine mit zwei Registern, zeigen die einfachste Form derselben; sie haben ihr Magazinegebläse auf der Decke, während die Schöpferbälge im Innern liegen. Eine weitere Hausorgel mit dreieinhalb Oktaven und drei Registern und zwei Positive folgen; das eine, aus Kissing bei Augsburg, zeichnet sich durch schön gearbeitete Prospekt Pfeifen aus; beide besitzen vier Oktaven, bzw. kurze im Bass und vier Register; auch ist die zierliche Schnitzerei des von 1693 zu erwähnen, welche die Prospekt Pfeifen umgibt. Ein heute noch durch seinen Ton imponierendes Werk ist die ehemalige Orgel der Münchener Wallfahrts- und Pfarrkirche Maria-Talkirchen, gestiftet von der dortigen katholischen Kirchenverwaltung. „Als man zalt 1630 Jar, war diese Orgel von neyen gemacht alta, 1632 durch die Schweden verhört ganz und gar. No. 1636 Jar war si wider aufgericht, wie si steht alda“. Georg Piscator, Ludwig Wendler, Johann Kaspar Kerll und Franz Xaver Murschhauser mögen auf ihr gern gespielt haben. Sie hat ein Manual zu vier Oktaven, mit kurzer im Bass, im Pedal zwei Oktaven, ebenfalls mit kurzer Oktav. Neben der noch an ihrem ursprünglichen Standorte befindlichen Orgel von 1715 in der Wallfahrtskirche Soffau bei Straubing zählt die Talkkirchnerin wohl zu den schönsten und interessantesten ältesten, bis in unsere Zeit erhaltenen bayerischen Orgeln. Eine kleinere Orgel aus dem 17. Jahrhundert mit einem Manual zu vier Oktaven und Pedal zu eineinhalb Oktaven, sowie fünf Registern hat in ihrem Äußeren manche Veränderung erfahren. Bei der Tischorgel liegen die Pfeifen im Innern, sie besitzt im Manual vier Oktaven Umfang und hat vier Register. Sehr hübsch sind die beiden Klaviorgana (Orgelklaviere). Beim einmanualigen, mit fünf Oktaven, kann die Orgel beliebig mit dem Klaviere kombiniert werden. Das andere, um 1830 entstanden, ist auf dem oberen Manual ein Hammerklavier; das untere, wie das Pedal, gehören zur Orgel, der Umfang beträgt fünf Oktaven in den Manualen, eine im Pedal; vier Register sind vorhanden, ein Zug dient zum Koppeln beider Instrumente. Bilder berühmter Orgelbauer, Abbildungen hervorragender Orgeln, so die in Halberstadt nach Praetorius,

das Prospekt der Orgel in der ehemaligen Augustinerkirche in München, die 1750 im Kloster Weingarten von Gabler in Ravensburg erbaute berühmte Orgel, ein Orgelinneres nach Dom Bedos und die von Cavaillé-Col 1885 in St. Vincent de Paul zu Paris gefertigte, sind angebracht. Endlich dient noch ein Demonstriertisch zur Erläuterung des Orgelbaues in chronologischer Reihe: Schleiflade, Kegellade und pneumatische Orgeltraktur lassen sich an ihm verfolgen; der elektrischen ist ein weiterer Demonstriertisch eingeräumt. Ein Meisterstück modernen Orgelbaues aber zeigt die von Steinmeyer in Ottingen erbaute und gestiftete Orgel, deren Werk sich gegenüber auf einer kleineren Empore befindet; sie besitzt elektropneumatische Anlage und hat zwei Manuale, Pedal und neun Register.

Der Bericht über die Sammlung des deutschen Museums wäre unvollständig, wenn wir hier nicht noch des um sie ungemein verdienten Orgelbauers und Instrumentenmachers Otto Frank gedenken wollten, dessen Obhut sie anvertraut ist; seine Aufgabe ist es, alles in spielbarem Zustande zu erhalten und dabei den historischen Charakter der einzelnen Stücke zu wahren, welchen Verpflichtungen er in bewährter Weise nachkommt. Auch versteht er es, Orgeln und Klaviere auf wirklich künstlerische Art vorzuführen.

In der zur Eröffnung des Deutschen Museums am 7. Mai 1925 erschienenen Sonderbeilage der „Münchener Neuesten Nachrichten“ weist Otto Hartig auf das älteste Münchener Museum, eine Schöpfung Herzogs Albrecht V. hin. Es sollte auch ein Museum der Technik, nicht nur Kunst- und wissenschaftliche Sammlung sein. Der Berater des Herzogs in diesen Fragen war Samuel Quicchelberg, der neben seinem Bruder Leo uns auch als Erklärer der Muelichschen Miniaturen zu den Notetten Cyprian de Hores und den Bußpsalmen Orlando di Lassos bekannt ist (B. M. Mus. Ms. B und A). Wie neuere Untersuchungen ergaben, hat Samuel Quicchelberg Anteil an dem eine Kulturwelt vor Augen führenden Inhalt dieser kostbaren Miniaturenskodizes. Wir besitzen auch von ihm ein Büchlein, in welchem er seine Pläne zur Errichtung einer Sammlung niederlegte, die aber leider, infolge seines frühen Todes 1567 nicht ganz zur Ausführung kam. Kunstkammer und Hofbibliothek haben aber Herzog Albrechts gelehrtem Berater dauernden Ruhm gesichert. Das Werk „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum Universitatis singulas materias et imagines eximias . . . Ex officina Adami Berg, typographi. Anno MDLXV“ enthält so. B IV die Vorschläge für die Sammlung musikalischer Instrumente: „Quarta Classis, Inscriptio prima, Instrumenta musica: ut tibiae, fistulae, organa, cornua, litui, tubae, &c. Item fidiculae, testudines, citharae. trigonales & testudinatae, clavicordia, tympana, nabla, & multa alia genera, ad suos choros coniunctim vel divisim pertinentia“. Samuel Quicchelberg muß, angeregt wohl durch die unter Lassos Leitung in ihrer höchsten Blüte stehenden Hofkapelle, überhaupt den musikalischen Instrumenten regstes Interesse entgegengebracht haben; die wie oben erwähnt, unter seiner Leitung entstandenen Miniaturen Muelichs sind eine reiche Quelle für die Geschichte der Instrumentenkunde, welche in Bälde erschlossen werden wird. Die von ihm in Aussicht genommene Instrumentenkammer hätte seiner Zeit manche Kenntnisse vermitteln können und wäre vielleicht für die bald emporblühende selbständige Instrumentalmusik nicht ohne Bedeutung geworden. Wie seine übrigen genialen Pläne sollte dieser erst nach Jahrhunderten zur Wirklichkeit werden. Auch dies gereicht dem Schöpfer des Deutschen Museums, Oskar von Miller, zu dauerndem Ruhme.

Bücherschau

Bach-Jahrbuch 1922 und 1923. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die Bach-Jahrbücher bringen eine Reihe von Untersuchungen, die zum Teil von grundlegender Bedeutung sind. So steuert Paul Nies eine interessante Studie über „Die Kraft des Themas“ bei, die auf vergleichender Betrachtung von 19 Fugen über BACH beruht. Der Gedanke, daß das Thema die weitere Bearbeitung in sich schließt, ist neuerdings verschiedentlich ausgesprochen, auch auf die Sonatenkomposition ausgedehnt worden. Eine exakte Untersuchung fehlte bisher. Nies geht vom Kopf des Themas aus und zeigt zunächst, wie Rhythmik, Tonart und Themenverlängerung thematisch bestimmt sind. Besonders interessant ist der Nachweis der oberen Grenze des Themas, die Einhaltung der Gipfeltöne in den für Tonart und Dominanten charakteristischen Stufen. Dadurch erscheint die melodische Linie thematisch gebunden. Auch die harmonischen Änderungen fügen sich dem thematischen Gesetz, das naturgemäß von der Entwicklung unseres Verhältnisses zum Klang abhängig bleiben muß. Da die kontrapunktischen und Entwicklungsmotive die gleiche Verwandtschaft aufweisen, so ist die vom Thema ausstrahlende Kraft im Gesamtbau wirksam. Nies hat sich ein besonders dankbares Thema gewählt und es wird darauf ankommen, die gefundenen Grundlinien auch in anderen Werken zu verfolgen. Es ist nicht schwer, auf seinem Wege in der Bachforschung weiterzugehen und die gleichen Kräfte auch in der Sonate aufzuzeigen. Sie werden hier noch stärker durch Gegensätze und Gegenkräfte bestimmt sein als in der Fuge. — Die Stilkritik, die noch auf Jahre hinaus Probleme stellt, nimmt Johannes Müller in einem Aufsatz auf: „Motivsprache und Stilart des jungen Bach“. Die schon von den verschiedensten Seiten behandelte Frage der Echtheit der Lukas-Passion will er durch eine Untersuchung der Stileigenheiten des jungen Bach lösen. Seine stilistischen Kriterien sind die affektvolle Sprache Bachs, seine musikalische Bildkraft und Motivmalerei, die Linienführung, das Streben nach Selbständigkeit der Stimmen, der Hang nach Großem, Reichem. Von dieser Einstellung aus muß Müller bei der Lukas-Passion zur Ablehnung einer Bachschen Jugendkomposition kommen. Auch wenn man seinen Argumenten nicht immer beipflichten kann, so bietet die Studie doch eine große Zahl guter Beobachtungen und Vergleichspunkte. — Die Predigt von Julius Emenid zum Festgottesdienst am 10. deutschen Bachfest und Schering's Kritik des Werker'schen ersten Buchbuches, um das es schon recht stille geworden ist, räumen die Beiträge ein.

Bezeichnenderweise beginnt auch das Jahrbuch 1923 mit einer methodischen analytischen Arbeit. Rudolf Steglich bespricht das c-moll-Präludium vom Standpunkt der Formgestaltung aus. Er schlägt vor, jeden $\frac{4}{4}$ Takt durch eine Viertelnote anzudeuten, gleichsam das Hörfeld einzudämmen und dadurch den Kern des Präludiums herauszuschälen. Die Klangskizze, die sich ergibt, zeigt das Skelett des Präludiums, zugleich aber auch die Gliederung der Bewegungsstellen. Der Verlauf ist nicht mehr gleichmäßig im Wechsel der Akzente, sondern bevorzugt Ausweitungen und Verengerungen. Steglich spricht von der „Rhythmik der Wölbungen“, die im Spiel nicht werden kann. Er will eine „musikalische Disziplin des Formhörens“ lebendig machen, ein Gedanke, der von modernen Musikern schon oft angeregt wurde. Wird doch gerade unter ernstesten Musikern genug über die grassierende falsche Dynamik — und nicht nur bei Bach — geklagt. Jedenfalls schärft Steglich den Blick für die Eigenart Bachschen Formwillens und schlägt überdies ein einfaches Mittel vor, das im Unterricht von Bedeutung werden kann. — Für die Ausführung der „Vorschläge und Vorhalte in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium“ gibt Arnold Schering Anweisungen, die unmittelbar der Praxis zugute kommen. Seine Überzeugung, daß mit den bekannten Vorschriften und Regeln nicht weit zu kommen ist, wird jeder teilen, der die Werke einmal selbst zur Aufführung gebracht hat. Schering bespricht die fraglichen Stellen der Reihe nach und bringt überall Begründungen für seine Vorschläge. Im Wesentlichen stützen sie sich auf musikalische Gesichtspunkte, auf Ausdruck und Linienführung, lassen aber daneben keine Parallelen, keine autographische Variante unberücksichtigt. Der Aufsatz wird insofern Dirigenten besonders willkommen sein. — Hans Löffler legt als Beispiel für eine in Aussicht genommene Veröffentlichung über Bachs Choralkunst die analytische Behandlung der Choralpartita „Ach

was soll ich Sünder machen" vor. Er geht jedesmal von einer einführenden Besprechung der Anlage aus, berührt dann die textlichen Grundlagen und schließt mit Anmerkungen für den Vortrag. Seine Arbeit zeugt von reicher Kenntnis des Materials und ist mit peinlicher Sorgfalt durchgeführt. — Ebenso eingehend beschäftigt sich Ernst Dadder mit der Biographie von Johann Gottlieb Goldberg. Goldbergs Herkunft, Jugend- und Studienzeit, sein Unterricht bei Friedemann und Seb. Bach und seine späteren Lebensschicksale werden auf Grund eines reichen Quellenstudiums ausführlich dargestellt. Mit einer kurzen Charakteristik seines Lebenswerkes und einer Kritik der E-dur-Sonate, die Dadder für Goldberg in Anspruch nimmt (Bach, Ges.: Ausg. IX S. 231 ff), schließt die fleißige und gewissenhafte Studie. Den kritischen Teil füllen Besprechungen des Bach-Kollegs von Krejschmar — das eigentlich erst in Krejschmars Vortrag Leben und Bedeutung erhielt — ferner Kritiken der Terryschen Bachschriften und des zweiten Werferschen Bachbuches (Matthäuspassion). Steglich, der Werfers Buch „eine katastrophale Erscheinung in unserem Schrifttum über Musik“ nennt, weiß seine Meinung zu begründen und festigt damit die bisherige Einstellung der Musikwissenschaft zur Werferschen „Mathematik“. Georg Schünemann.

Bacher, Otto. Frankfurts musikalische Bühnengeschichte im 18. Jahrhundert. Teil I: Die Zeit der Wandertuppen (1700—1786). (Archiv f. Frankfurts Geschichte u. Kunst 1925, S. 133—206.)

Bauernmusik. Österreichische Volksmusik, 2. Teil, bearb. für zwei Geigen oder Mandolinen und Gitarre. Hsg. von Raimund Zoder und Rudolf Preiß. Leipzig [1925], Friedrich Hofmeister. Mit Stimmen.

Die Volksliedbewegung ist nicht mehr neu; aber die Wiederbelebung volkstümlicher Instrumentalmusik ist noch jung, daß uns jedes Eintreten dafür besonders freut. Namentlich, wenn es mit soviel Liebe, Verständnis und Geschmack erfolgt wie hier. Fünfzig Stücke zum Marschieren, Vorspielen und Tanzen, Hochzeits- und Grenadiermärsche, Menuette und Schleifer, Steirische und Walzer, fast durchgängig zum ersten Male gedruckt — fünfzig Perlen aus dem Geschmeidekasten, dessen Juwelen Schubert und Bruckner der Welt gezeigt haben. Die Ausstattung ist musterhaft. Sachs.

Böhme, Franz M. Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrh. 3. Aufl. (Unveränd. Abdruck.) 4^o, LXXII, 832 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 25 Nm.

Breithaupt, Rudolf Maria. Die natürliche Klaviertechnik. Bd. 2. Die Grundlage des Gewichtspiels usw. 4. Aufl. 25 × 28 cm, 102 S. Leipzig [1925], E. F. Kahnt. 5 Nm.

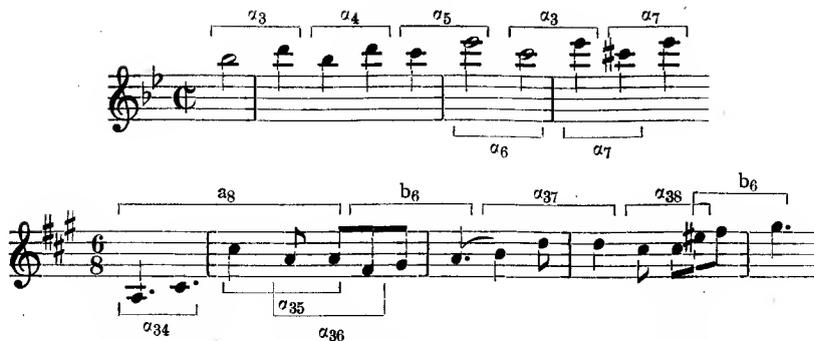
Cametti, A. Palestrina. (Fascicoli Musicali.) 8^o, 383 S. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 15 L.

Capri, A. La musica da camera. Dai clavicembalisti a Debussy. (Biblioteca di Cultura Moderna.) 8^o, 266 S. Bari 1925, Laterza. 18 L.

Cassirer, Fritz. Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt.

Grundgedanke bei Cassirer ist, die Entwicklung eines Werkes an melodischen Veränderungen = „Metamorphosen“ nachzuweisen; alle Bildungen werden als „Stufen“ von meist zwei Ur-motiven aufgefaßt. Diese Stufen werden dann in ganzen Werken, nicht nur einzelnen Sätzen, verfolgt. Ein paar Beispiele aus der Behandlung des op. 106 mit den Ausgangsstufen a_1 und b_1 mögen das deutlich machen:

The image shows two musical staves. The top staff is in bass clef (F-clef) and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. A bracket above the notes from A2 to G3 is labeled a_1 . Below the staff, there are two smaller brackets, each labeled a_1 , positioned under the first and last notes of the main sequence. The bottom staff is in treble clef (C-clef) and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. A bracket above the notes from G3 to G4 is labeled b_1 .



Dabei fällt auf: 1. Was bislang als musikalisches Motiv galt, wird auseinandergerissen; 2. Die Veränderungen der Stufen sind außerordentlich stark; 3. Aufwärts und abwärts gehende Motive werden als Stufen desselben Motivs betrachtet. Demgegenüber machen sich doch sehr starke Bedenken geltend. Sollte bei der Gleichsetzung etwa der aufsteigenden und absteigenden Terz nicht vielleicht der Symmetriebegriff¹ unbewußt tätig gewesen sein? Tatsächlich sind für das Ohr aufwärts- und abwärtsgehende Verläufe grundverschieden. Als Studienobjekt in der Hinsicht empfehle ich das Menuetto al Rovescio der Klavierfonate Adur von J. Haydn (Gesamtausgabe II, S. 36). Kein unbefangener Hörer empfindet die Umkehrung. Und damit zeigt sich, daß Cassirers Entwicklungen vielfach stark „augenfällig“ sind. So sieht sich der Nachweis der melodischen Verwandtschaft der beiden ersten Sätze der Appassionata ganz schön an. Ähnlich ist es mit dem



Nachweis der fallenden Sekunden des „Götterfunken“ in den verschiedenen Sätzen der IX. Symphonie. Aber man hört davon meines Erachtens nicht viel. Rhythmus und Harmonie — im Buche ist davon nicht viel die Rede — spielen eine ungeheure Rolle. Mir ist überhaupt sehr zweifelhaft, ob die Bedeutung solcher melodischer Anklänge für die Einheit des Werkes so über alles andere hervorstechend ist. Ich kenne Beispiele gerade bei Beethoven, in denen von melodischer Ähnlichkeit nicht die Rede sein kann, — wo sie sogar geflissentlich vermieden ist, — wo aber trotzdem eine einheitliche Entwicklung vorhanden ist. Deren Grundlagen sind viel komplexer als es nach Cassirers Buch scheint; deshalb muß die einseitige Bevorzugung des melodischen Moments vielfach Gezwungenes zur Folge haben. Daß sich bei diesen subtilen und gründlichen Untersuchungen manches Beachtenswerte findet (so z. B. bei dem op. 110 [S. 145], der Pastorale [S. 89], dem op. 130 [S. 207]), ist zuzugeben. Wichtig ist auch der Satz (S. 45) „Darum geht es: durch die Pädagogie der Kontinuität Stufen, Partikeln zu gewinnen, die ohne Ähnlichkeit den Sinn weiter tragen“. Die Basis aber muß breiter sein als die Cassirers.

Schwieriger als den musikalischen, ist den stilistischen Eigenheiten des Buches gerecht zu werden. Ob seine Ausdrucksart den Zweck eines „Kommentars“ erfüllt, der doch Schweres erleichtern soll, ist fraglich. „Der Anfang soll ex abrupto sprechen — der Anfang sei nur ein Anfangen“ (S. 3); „Wir wollen nicht fertig werden! Das Fertige ist das Ding! Es geht nicht um das Fertigwerden! Es geht um das Werden des Fertigen!“ (S. 74); oder: „Das Leiden der



¹ Siehe mein Referat über Werker, Die Matthäuspassion, JfM VII, S. 247.

Kreatur, dargestellt am Leiden der Terz! Ein echtes Leiden. Richtungslos, rhythmuslos, bald groß, bald klein, bald fast zerpreßt, durch das Haus wandernd ohne festen Ort — bleibt sie Terz, leidet als Terz“ (S. 137). Derartige Phantasien oder Geistreicheleien können manchen über die vielfach einfachen, zu Grunde liegenden Tatsachen hinwegtäuschen; ähnlich wirken die häufigen Zitate Goethes und die Übertragungen mathematischer Begriffe. Das alles macht — wenigstens für mich — das Studium dieses Werkes unerfreulich. Wissenschaft kann nie einfach genug dargestellt werden. Paul Mies.

Order, Frederick. Liszt. 8^o, 170 S. London 1925, Regan Paul. 7/6 sh.

Da Nova, G. Anna Karénina di Robbiani. (I fascicoli musicali.) fl. 8^o, 129 S. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 5 L.

Gondolatsch, Max. Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Vereins der Musikfreunde zu Görlitz. 8^o, 40 S. Görlitz [1925], Druck v. Hoffmann & Meiber.

Jába, Alois. Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung u. Grundlagen eines neuen Musikstils. Ins Deutsche übertragen v. Josef Edwénbach. 8^o, 56 S. Wien [1925], Universal-Edition. 2.50 Nm.

Jauer, Josef Matthias. Theoretische Schriften. Bd. 1. (Vom Melos zur Pause. Eine Einführung in die Zwölftonmusik.) gr. 8^o, 22 S. Wien [1925], Universal-Edition. 1 Nm.

Karthaas, Werner. Grundlagen einer Musiktheorie, abgel. aus psychischen Gesetzmäßigkeiten. (Dissertation d. Univers. Münster.) 8^o, 164 S. Borna-Leipzig 1925, Universitätsverlag von Robert Noske.

Keller, Otto. Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellung. 8^o, 504 S. Wien 1926, Stein-Verlag. 10 Nm.

Kobald, Karl. Johann Strauß. (Deutsche Hausbücherei, Bd. 167.) 8^o, 133 S. Wien 1925, Österr. Buchverlag f. Unterricht, Wiss. u. Kunst. 4 Nm.

Krug, Walter. Beethovens Vollendung. Eine Streitschrift. 8^o, 275 S. Allgemeine Verlagsanstalt München 1925.

Krug manipuliert in dieser Schrift fortwährend mit Antithesen. Grundlegende Antithesen sind für ihn: der alte und der neue Mensch; der Künstler, der von der Ordnung und der vom Chaos herkommt; Form und Stil, Form und Ausdruck, Gestalt und Ziel, innere und äußere Form. Die Liste der Gegensätze könnte noch beliebig verlängert werden. Selbst Synthesen verwendet Krug wieder antithetisch. Er spricht z. B. von einer statisch-epischen im Gegensatz zu einer dynamisch-lyrisch-dramatischen Synthese. Beethoven soll den Typus des Künstlers vertreten, der vom Chaos herkommt und erst zur Ordnung will. Seine Persönlichkeit wird wiederum mit einem Haufen von Gegensätzen belastet: „In jüngeren Jahren eine kurze Zeit mit Neigung zum Stutzer, sonst aber nachlässig, ja verwahrlost und schmutzig . . . — Voll Mannesstolz vor Königs-thronen, . . . gleichwohl für Orden und Ehren empfänglich . . .“ In ihm brennt der ewige Kampf zwischen „Fantasie und Form, zwischen Willens- oder Gefühlsregung und Kräften des Verstandes.“ Der Widerspruch muß „seine eigentliche Natur gewesen sein.“ Wir fragen: wie kann eine solche Natur sich überhaupt vollenden? Krug gibt verschiedene Antworten. Er sagte einmal: durch Gewalttätigkeit — „Maßloses wird von der formenden Kraft verlangt, die zum Ziel führt, indem sie schließlich Unzubändigendes bändiget . . .“ . . . „Denn die Maßlosigkeit, sie ist das vornehmste Merkmal dieses ungeführten Geistes, dessen zweites, gemäß dem in ihm wogenden Widerspruche, jene seltsame Kraft war, jedem Zuviel im letzten Augenblick immer noch einen Damm zu errichten, denn sonst freilich wäre dieses reißende Leben über die Ufer gebraust . . .“ Das ist natürlich keine Antwort, sondern nur eine Ausflucht. Allzu dialektisch, und darum auch nur eine Scheinantwort ist der Satz: „Indessen kann die Form vollendet sein, ohne vollendet zu sein“, womit gesagt sein soll, daß vollendete Form einen Torso verdecken kann, oder die innere Form unvollendet, die äußere vollendet sein kann (5. Symphonie!). Ein anderes Mal meint Krug: „Beethovens Synthese ist . . . an vielen Stellen recht eigentlich zum Ausgleich geworden zwischen Stil und Form, zur Einheit aus beiden.“ Aber das ergibt schließlich auch nur eine „schwankende Synthese“ (S. 38/39). In Beziehung auf späte Sonaten erklärt Krug gerade heraus: „Es gelingt ihm nicht das Werk zu vollenden; obwohl es äußerlich abgeschlossen vor uns da liegt, ist es dennoch ein Torso geblieben. Ein Fall der

nun fast zur Regel wird.“ Nur in wenigen Ausnahmen, in leichteren, und weniger berühmten Werken, wo die Alten noch einmal grüßen, hat „das Glück des Maßes“ Beethoven gelächelt. Sonst findet Krug fast immer irgend ein peinlich unbefriedigendes „Aber“. Er hätte besser sein Buch betiteln sollen: Beethoven, der sich nicht vollenden konnte. In Krugs Analysen von Sonaten, Symphonien und Streichquartetten stehen manche feine stilkritische Bemerkungen. Das verdient Anerkennung und schon deshalb ist die Schrift lesenswert; über Halbwahrheiten kommt sie jedoch nicht hinaus. Das liegt an der Methode des Autors. Seine Antithesen sind oft sprühend geistreich und literarisch wirksam (oberflächliche und langweilige finden sich eigentlich nur in der Gegenüberstellung von Beethovens D-dur- und Bachs h-moll-Messe) aber das ist es eben: diese romantische Methode, ständig mit Antithesen zu arbeiten und zu frappieren, stößt nie zum sachlichen Kern einer Frage vor, sondern sie entrollt im günstigsten Fall ein ästhetisch interessierendes ewiges Gespräch.

A. Schmitz.

Lange, Fritz. Johann Strauß. 2. Aufl. (Musiker-Biographien, Bd. 31.) kl. 8°, 94 S. Leipzig [1925], Reclam. — 40 Rm.

Loewy, Siegfried. Rund um Johann Strauß. Momentbilder aus seinem Künstlerleben. 8°, 177 S. Wien [1925], P. Knepler.

Nestmann, Alf. Die deutsche Weihnachtsmusik. Verzeichnis der deutschen Weihnachtsmusikalien . . . Nebst einem Vorwort „Weihnachtsmusik“ von Adolf Aber. 8°, 142 S. Leipzig [1925], Dr. Alf Nestmann.

Orel, Alfred. Anton Bruckner. Das Werk, der Künstler, die Zeit. 4°, XV, 255 S. Wien 1925, Hartleben. 15 Rm.

Pisa, P. Espressioni musicali nella Divina Commedia. 8°, 33 S. Massa 1923, Tip. Cabria.

Robozinski, L. Cinquante ans de musique française 1874—1923. T. 1. (Editions musicales de la libr. de France. 110. Bd.) 4°. Paris 1925, Saint Germain. 180 Fr.

Schiedermaier, Ludwig. Der junge Beethoven. gr. 8°, XXIII, 487 S. Leipzig [1925], Quelle & Meyer. 20 Rm.

Schwebisch, Erich. Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. Stuttgart 1923, Verlag Der kommende Tag. 3.50 Rm.

Nach Halms Eingehen auf die musikalisch-technische Seite der Brucknerschen Symphonie gab Decsey sein schönes Buch über Umwelt, Persönlichkeit, Leben und Werden Bruckners mit Betonung des ethischen Moments und seiner Empfindung für das Wesentliche. Dort heißt es: „Br. war einer der wenigen, die im technischen Jahrhundert Gott schauen konnten. Sein religiöses Erlebnis bestimmt seinen Stil.“ Was hier gesagt wird, bildet Ausgangspunkt und Gegenstand des Buches von Erich Schwebisch, das in seiner ersten Fassung kurz vor dem von D. entstand und jetzt in erweiterter Gestalt vorliegt. Es hätte keinen Sinn, hier in der üblichen Weise zu „rezensieren“ und über pro et contra von Einzelheiten zu sprechen, zumal sie oft mit den landläufigen Begriffen gar nicht zu fassen sind und ein Eingehen auf die besonderen geistigen Voraussetzungen verlangen, die ihnen zu Grunde liegen. Es ist vielmehr das Ganze und seine symptomatische Bedeutung zu werten. Im ersten Abschnitt schildert Schw. den Weg der neueren Musik, den er eingliedert in die großen Zusammenhänge der geistigen Entwicklung des Abendlandes seit dem 15. Jahrhundert. Bekannte Tatsachen erhalten durch die Art der Betrachtung und Verknüpfung neues Licht. So wenn gesprochen wird von der „Unzerteiltheit“ des Bachschen Wesens, von Goethes Verhältnis zu Bach, von der „Persönlichkeitsdurchformung“ bei Beethoven, von der „Vermenschlichung der Musik“ durch Wagner, von Wagners „Blutserlebnis“, aus dem seine Musik fließt, vom Gegensatz Bach: Meger, während man heute immer die Übereinstimmung der äußeren Formen betont, von Brahms, der „seine Menschenseele mit ihren Hemmungen darstellt“ usw. „Vom künstlerischen Wesen“ Bruckners handelt der zweite Abschnitt und stellt Br. dar nicht als „Nachromantiker einer vergangenen Zeit“, sondern als „erstes Organ eines kommenden Jahrhunderts des Geistes, das sich auf Erden noch unbewußt bewegte“. Br., für den die Zivilisation des 19. Jahrh. nicht existiert, lebt in religiöser, in kosmischer Verbundenheit, kindlich als Mensch, dabei voll tiefsten Gefühls der Verantwortlichkeit, als Künstler in „langer Lebensschulung zubereitetes Gefäß gött-

lichen Einstroms". „Kein Träumer, sondern ein Hellseher.“ Nicht belastet mit einem „intellektuellen Bewußtsein, das wahrscheinlich mit den damaligen Begriffen nie das eigene Erlebnis hätte durchdringen können.“ Nicht Wagnerianer der Symphonie, sondern Träger eines neuen Einstroms, bei dem Wagner gegenüber eine „Umlegung der Seelenkräfte“ stattgefunden hat, durch die „die zerstörenden Mächte der Nervenmusik“ gebannt sind. Ohne die übliche „Bildung“ steht Br. in intensivstem geistigen Erleben drin, das seinen Ausweg und Ausdruck eben nicht im Wort, sondern im Ton findet. Darüber macht sich gerade der „Gebildete“ oft recht falsche Vorstellungen. Es sollte zu denken geben, daß es eine „Krisis“ gab in diesem Leben. Aus seiner „inneren Stromrichtung“ heraus hat Br. die Form Beethovens mächtig organisierend umgebildet, und die als Erbeilagners übernommene neue Harmonik wurde Instrument seiner Sprache. Fern von der Verhärtung in Formen, die nicht mehr erlebt werden, fern von dem „Geist der Verflüchtigung, der die Musik versinken läßt im Belauschen des Blutrausches“, hat sich Bruckners Musik als „tönendes Einweihungserlebnis“ „vom Pathos menschlicher Leidenschaft zum Träger des Ethos einer durchchristeten Menschenseele erhoben“. Der dritte Abschnitt zeigt die besondere Eigenart des religiösen Erlebens bei Bach, Beethoven und Bruckner in einer vergleichenden Betrachtung der H-moll-Messe, der Missa solemnis und der f-moll-Messe. Bach, bei dem „über allem der gleiche Geist der im Objektiven wogenden seelischen Einheit waltet“, ist Hüter geistiger Traditionen und Schlußstein einer Entwicklung. Beethoven, der Tragiker, subjektiv verkrampft, aber unerbittlich wahr, sucht „in faustischem Streben religiöse Urkräfte wieder zu erreichen.“ Br., der Weltverbundene, Schauende, hat das „liturgisch-kultische Urerlebnis wieder, das bei ihm Künstlerkräfte, künstlerische wie moralische Phantasie, entbindet“. Was über die Wiedergabe einzelner Worte oder Partien des Messetextes gesagt wird (consubstantialem, crucifixus, resurrexit usw.) leuchtet mit überraschender Klarheit in „seelische Umlagerungen“. Bruckners zentrales Erleben spricht sich in den Messen und dem Te Deum aus, aber es lebt ebenso in seinen Symphonien. Beides sind „künstlerische Kulthandlungen“ und stehen in Wechselbeziehungen miteinander. Weil Br. eben nicht katholischer Künstler im einseitigen Sinne war, blieb er nicht bei der Kirchenmusik und nicht bei der Orgel, was äußere Umstände doch so nahe legten. Diese Gedankengänge sind lebendig und kraftvoll durchgeführt, wobei Schw. eine Fülle wertvoller und tiefgehender Bemerkungen gibt über Br. im besonderen, wie über das Verhältnis der Musik zum Menschenwesen. Der letzte Abschnitt bringt eine lichtvoll geschaut und als Ganzes überzeugende Darstellung des Weges, den die Symphonien als „Stufen einer Seelenbiographie“ darstellen. Der Gefahr, die jeder Auslegung des musikalischen Kunstwerks droht, ist Schw. auch auf seiner höheren Ebene nicht ganz entgangen. Doch ist das nicht von Bedeutung und betrifft wohl kaum einmal das Wesen des Ganzen. Das geistige Erleben Bruckners jenseits aller Worte, jenseits auch der von ihm selbst gelegentlich „schüchtern ausgesprochenen Projektion in sein Vorstellungsleben“, dieses Erlebens, das Ausdruck gefunden hat als Befehlsnis in seinen Werken, sollte dargestellt werden. Es werden dabei Gebiete betreten, die der heutige Mensch, wenn er dazu reif ist, in scheuem Erstaunen erst wieder zu errahnen beginnt. Da ist es klar, daß das „sinnliche Gleichnis“ nicht immer ganz befriedigen wird. Aber abgesehen von Einzelheiten, die gewagt, zum mindesten problematisch sind, kann man wohl meist sagen: Das, was Schw. nachspürend erfassen wollte, hat er gefunden und in irgend einer Weise festgehalten. Mögen manchmal, um ihn selbst sprechen zu lassen, „die Worte subjektiv und unzulänglich sein. Die geistige Tatsache, auf die damit gedeutet werden soll, ist erlebt, objektiv, unumstößlich.“ Hier liegt der besondere Charakter des tiefbohrenden, voll mitreisenden Wärme geschriebenen Buches, das in seiner geistigen Haltung auf dem Werk Rudolf Steiners fußt. Nicht in öder Begriffspalaterie, die sich unfruchtbar um sich selbst dreht, aber auch nicht in poetisierender Weise, schwelgend in Gefühlen, die zu nichts verpflichten, nicht kalt sezierend, sondern in ruhigem Versenken in die Erscheinungen sucht Verf. „anschauende Urteilskraft“ zu üben im Sinne Goethes. Phänomenologisch zu arbeiten ist heute wohl das Ziel jedes ernsthaften Forschers. Aber es fehlt vielfach der Mut, selbst in rein logischen Ableitungen die Folgerungen dahin zu führen, wo sie ungewohnt oder unbequem werden. Hier sind mit starker Erkenntnisraft bei wachstem Bewußtsein in liebevollem Fühlen tastend geistige Realitäten erlebt, erfaßt und gestaltet. Nicht literarisch, nicht geistreich, nicht spielend oder ohne den Ernst festzuhalten, sondern aus vollem Menschentum heraus und seinen Verpflichtungen. Darin liegt die Bedeutung dieses Buches. Wer unde-

sangen herantritt, nicht vorschnell ablehnt, was ihm fremd erscheint, sondern mit der Gedankenwelt des Verfassers umgeht, wird sich den erkennenden und den mahnenden Kräften, die sein Buch tragen, nicht verschließen können.

Josef Wenj.

Wrag, Elizabeth. A Skeleton History of Music from 1400 to the present day. 8°, 171 S. London 1925, Regan Paul. 4/6 sh.

Ziller, Frig. Religion in der Musik. Vortrag. 8°, 23 S. Osnabrück [1925], J. G. Risling. — 60 Km.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach's Violin Concerto in G minor. Arranged [nach dem fmoll.-Kl.-Konzert] by J. Bernard Jackson. (Oxford Orchestral Series. Edited by W. G. Whittaker. Nr. 9.) London 1925, Oxford University Press. 4/6 sh.

Bach, J. S. Sinfonia to Church Cantata No. 42 (Am Abend aber desselbigen Sabbathts). Edited by W. G. Whittaker. (Oxford Orchestral Series, ed. by W. G. Whittaker. No. 11.) London [1926], Oxford Univ. Press. Partitur 3/6 sh.

Bach, J. S. Concerto from Church Cantata No. 152 (Tritt auf die Glaubensbahn). Ed. by W. G. Whittaker. (Oxford Orchestral Series, No. 8.) London [1926]. Oxford Univ. Press. Part. 3 sh.

Bändel, G. F. Auswahl aus seinen Klaviersonaten. Instruktive Ausgabe hrsg. von Walter Rehberg. Edition Cotta, Nr. 900. Neue Folge. 43 S. Stuttgart [1925], J. G. Cotta. 3 Km.

Strauß Sohn, Johann. Drei Walzer: „Morgenblätter“, „An der schönen blauen Donau“, „Neu-Wien“. Bearb. v. Hans Gál. DLB, XXXII. Jahrg. 2. Teil, Bd. 63. Wien 1925, Universal-Edition.

Mitteilungen

Nachtrag zum Vorlesungsverzeichnis. Freiburg i. Br.: Dr. Heinrich Bessler: Die mehrstimmige Musik des ausgehenden Mittelalters (13. u. 14. Jahrh.), zweif. — Harmonielehre I, zweif. — Kontrapunkt (vokale Satztechnik des 16. Jahrh.), zweif. —

Eine Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst ist für den 8.—10. April 1926 von dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. unter Leitung seines Direktors Prof. Dr. W. Gurliitt gemeinsam mit dem 1. Vorsitzenden des Verbands der Orgelbaumeister Deutschlands, Dr. h. c. D. Walcker (Ludwigsburg), geplant, mit dem Zweck, die heute wieder auflebenden Fragen der Orgelmusik und des Orgelbaus fördern zu helfen. Das Programm setzt sich aus Referaten (mit Diskussionen) namhafter Fachmänner über alle Einzelgebiete, insbesondere die modernen Probleme der Orgelkunst, sowie aus folgenden öffentlichen Veranstaltungen zusammen: Eröffnung der Tagung durch Prof. Dr. h. c. K. Straube (Leipzig) am Donnerstag, den 8. April 1926, nachm. 5 Uhr; Vortrag von Prof. Dr. W. Gurliitt über „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte“; zwei Vorführungen der Praetoriusorgel durch K. Matthaei (Winterthur) mit Meisterwerken des 17. Jahrhunderts, und durch Prof. A. Sittard (Hamburg) mit Meisterwerken des frühen 18. Jahrhunderts; Darbietung zeitgenössischer Orgelkompositionen durch G. Kamin (Leipzig). Neue (ungedruckte) für das Programm dieser letzten Darbietung geeignete Werke können bis spätestens 1. März 1926 zur ev. Uraufführung eingesandt werden an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br., Bertholdstr. 14, wohin auch die Anmeldungen zur Teilnahme an der Tagung zu richten sind.

Paul de Wit ist in Leipzig am 10. Dezember im 74. Lebensjahre ganz unerwartet einem Herzschlag erlegen. Als Leiter und Herausgeber der von ihm 1880 begründeten „Zeitschrift für

Instrumentenbau', des ältesten und angesehensten Fachblatts des deutschen Musikinstrumentengewerbes, war der Entschlafene eine in der in- und ausländischen Musikwelt sehr bekannte und geachtete Persönlichkeit. Als Sproß einer holländischen Patrizierfamilie am 4. Januar 1852 zu Maastricht geboren, kam er schon in jungen Jahren nach Leipzig, das ihm bald zur zweiten Heimat wurde. Von Haus aus Violoncellist konzertierte er in jüngeren Jahren mit Vorliebe auf der Viola da gamba; zusammen mit den Engländern John Edward Payne und Arnold Dolmetsch und dem Franzosen Jules Delsart gehört er zu den Wiedererweckern dieses ausdrucksreichen Instruments und seiner wertvollen Literatur. Die Neigung, die de Wit alter Musik und ihren Darstellungsmitteln entgegenbrachte, erweckte in ihm schon früh den Trieb zum Sammeln alter Musikinstrumente. Nach bescheidenen Anfängen in den vorhergehenden Jahrzehnten war er einer der ersten deutschen Pioniere dieses vordem nur wenig beachteten, musikalisch und kulturgeschichtlich gleich bedeutsamen Sammelgebiets. Seiner während eines Vierteljahrhunderts eifrig betriebenen Sammelstätigkeit, die 1892 anlässlich der Wiener Musik- und Theaterausstellung durch Verleihung der österreichischen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft auch eine äußere Anerkennung fand, verdanken die beiden großen deutschen Instrumentenmuseen einen wesentlichen Teil ihrer reichen Bestände: seine ersten beiden Sammlungen wurden 1888 und 1891 vom preussischen Staat für die damals im Entstehen begriffene Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin angekauft, und 1905 erwarb Wilhelm Heyer die noch vollzähliger dritte Sammlung, zu deren würdiger Unterbringung der Kdlnr Großkaufmann in seiner Vaterstadt das seinen Namen tragende Musikhistorische Museum erbauen ließ.

de Wits Sammelstätigkeit fand in seiner weitverbreiteten 'Zeitschrift für Instrumentenbau', die im Oktober v. J. ihren 46. Jahrgang angetreten hat, einen starken Rückhalt. Besonders in den älteren Bänden enthält die Zeitschrift zahlreiche wertvolle Beiträge zur Instrumentenfunde, und ihr Herausgeber und Hauptmitarbeiter hat in ihr regelmäßig über bemerkenswerte neue Erwerbungen berichtet, die ihm im Laufe der Jahre geglückt sind. Unbeschwert von eigentlicher musikwissenschaftlicher Bildung war de Wit ein hervorragender praktischer Kenner alter Instrumente, wenn auch nicht verschwiegen sei, daß sein Sammlerehrgeiz sich über wissenschaftliche Bedenken gern hinwegsetzte und er bei Echtheitsfragen und Zuschreibungen mitunter ziemlich skrupellos verfuhr. . . Als bescheidenes Seitenstück zu dem Prachtwerk 'Musical instruments historic, rare and unique' von A. J. Hipkins und W. Gibb (Edinburgh 1888) gab er 1892 einen kleinen Atlas mit farbigen Abbildungen der „Perlen“ seiner dritten Sammlung heraus; 1903 folgte ein fast 1200 Nummern zählender Katalog seines bald darauf in der Heyer-Sammlung aufgegangenen Musikhistorischen Museums. Ein für Forscher und Sammler sehr nützliches Werk sind die 'Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrh.' (1902 u. 1910), dessen beide Teile nahezu 900 Zettel von 670 Geigen- und Lautenmachern in gut gelungenen Nachbildungen enthalten.

Die großen Verdienste Paul de Wits sichern ihm und seinem Lebenswerke ein ehrendes Andenken auch bei den Musikforschern. Seine Verlagsunternehmungen, zu denen außer der Zeitschrift vor allem das seit 1883 bereits in zehnter Auflage erscheinende 'Welt-Adreßbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie' gehört, werden von seinem langjährigen Mitarbeiter Arno Richter unverändert weitergeführt.

G. Kinsky.

Dr. Gustav Becking-Erlangen bittet um Aufnahme der nachfolgenden Erwiderung auf Prof. Dr. H. J. Mosers Ausführungen in den Mitteilungen des Dez.-Heftes. Wir schließen damit die Diskussion.

Das Urteil über meine Besprechungen der „Geschichte der deutschen Musik“ von H. J. Moser überlasse ich auch nach der zweiten Entgegnung des Verfassers getrost dem Leser. Dieser möge entscheiden, was das Alter der Hs. von Cortona mit der von mir aufgeworfenen Laudenfrage zu tun hat, ferner, ob die von Moser vorgeschlagene Rhythmisierung der Waltherschen Weise nach dem Befund der Handschrift (ZMG XII, 500) überhaupt möglich ist, und endlich, ob die Begriffe Gotik und Empire in Mosers Werk klar sind und zu wissenschaftlicher Erkenntnis der deut-

schen Musikgeschichte taugen. Was die Stichprobe betrifft — die ich im Abschnitt C. Z. A. Hoffmann nahm, aber mit demselben Erfolg auch bei Schubert oder anderswo hätte anstellen können, wie es R. Steglich in der „Zeitschrift für Musik“ getan hat —, so muß ich wiederholen, daß Moser sich vor der Übernahme von Fehlern aus seinen Vorlagen hätte schützen können, wenn er die Literatur nach den für wissenschaftliche Werke allgemein geltenden Grundsätzen benützt hätte. Er kennt indes die Quellen noch heute nicht und beruft sich wieder auf die „kernigen Bachkritiken“, die er einem 30 Jahre alten „Buch der Weisheit und Schönheit“ entnimmt und die inzwischen längst als unecht ausgemerzt worden sind. Über die ungenaue Ausdrucksweise des Verfassers, die er selbst für erlaubt hält, und über das von ihm in Anspruch genommene Recht, ihm unbekannte und sogar verschollene Werke so zu besprechen, als ob er sie gesehen und gehört hätte, gebe ich das Urteil wiederum dem Leser anheim. Daß Moser von diesem Recht durch sein ganzes Werk hin ausgiebig Gebrauch macht — im Widerspruch zu dem im Vorwort des ersten Bandes bekundeten Vornehmen — setzt nach meinem Dafürhalten den wissenschaftlichen Wert dieser Geschichtsdarstellung erheblich herab. Gern gebe ich dagegen zu, daß die von mir angefochtenen Stilwendungen an Ort und Stelle nicht so grotesk wirken, wie in der Zusammenstellung, die ich, gezwungen durch Mosers erste Entgegnung, davon gab. Daß aber häßliche Übertreibungen in einem dicken Buch als „stärkere Akzente“ und „Instrumentation mit Blech“ (vgl. Entgegnung S. 190) nötig seien, bestreite ich entschieden mit dem Hinweis auf Mosers Vorbild, das wissenschaftlich-vornehme Werk Dehios. Wie schließlich Beethoven selbst über Ausdeutungen der Moserschen Art, die ihm von einem norddeutschen Journalisten zugingen, gedacht hat, berichtet Schindler S. II, 209. Ihm schließe ich mich sinngemäß an. Nicht die Bilder bestreite ich bei Moser, sondern daß sie häßlich und falsch sind; nicht auf bildhafte Sprache habe ich es abgesehen — ich verlange nur, daß die Bilder stimmen. An dieser Forderung haben sich auf kunstgeschichtlichem Gebiet schon manches Mal die Geister geschieden. Ich bedauere aufrichtig, daß Moser sich mit seinen Schlußworten nicht auf die wissenschaftliche, sondern ausdrücklich auf die andere Seite stellt.

Erlangen.

Gustav Becking.

Kataloge

Mitteilungen von Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 130 (September), Nr. 131 (November). [Musikalien, Musikbücher, Kunst.]

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Katalog 215. Autographen. Musiker — Porträts mit eigenhändigen Widmungen — Widmungsexemplare mit eigenhändigen Aufschriften — Convolute.

Januar	Inhalt	1926
		Seite
	E. F. Kofmann (Haag), Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motetten-Handschrift.	193
	Friedrich Ludwig (Söbtingen), Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 u. 5	196
	Robert Haas (Wien), Wiener deutsche Parodieopern um 1730	201
	Otto Bacher (Frankfurt a. M.), Ein Mozartfund	226
	Alfred Schnerich (Wien), Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern	231
	Guido Adler (Wien), Eine Aufklärung über das „Handbuch der Musikgeschichte“.	236
	Bertha Antonia Wallner (München), Die Musikinstrumentensammlung des Deutschen Museums in München.	239
	Bücherschau	248
	Neuausgaben alter Musikwerke	254
	Mitteilungen	254
	Kataloge	256

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenerstraße 39

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Märnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft

8. Jahrgang

Februar 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Vier Lieder aus Ost-Mecklenburg

Von

Wilhelm Heinik, Hamburg

Auf Veranlassung Prof. P. Hambruchs wurden 1914 im Phonetischen Laboratorium zu Hamburg mehrere Grammophonenaufnahmen von zwei Knaben aus Mecklenburg gemacht. Das sprachlich Interessierende dieser Aufnahmen hat P. Hambruch selbst in der Vox 1914, S. 271 ff. veröffentlicht. Der eine der (etwa zehnjährigen) Knaben (Anos aus Namarodu) sang auch vier Lieder in den Apparat, davon das zweite Lied zweimal. Offenbar hatte er sich das erste Mal versehen. Der nach Hambruch wiedergegebene Textinhalt der Lieder ist: I. „Die Neffen des Barbar, die Bambus gehen fort und entfernen sich auf die See“, II. (Die Worte des Textes, Zauberformeln, sind den Eingeborenen nicht mehr bekannt), III. Lied der Seelen im Schattenreich: „erster Tag, zweiter Tag, dritter Tag, vierter Tag, sie haben mich vergessen, fünfter Tag“, IV. Bitte um Regen: „Die Schwalben spielen mit dem Regen“ (Rest des Textes nicht übersetzt).

I.

la - u - a ne Bar - bar i kor, i kor la - u - a ne Bar-

bar i kor, i kor sur i la - la - (u)ro i la - la - u - ro

sur i la - la - ro i la - la - u - ro.

Leiter:

II. (b) 1) NB. 2) NB.

Ma si ta-bar (.....?)

3) 4) NB.

5) 6)

Leiter:

III. 1) 2) 3)

bun ti - ka — bun i - ruo bun tul bun hat na - ka-man-ta lur (?)

1) 4) 5)

?) bun lim.

6)

Leiter:

IV. 1) 2)

sa liu - liu sil - sil - ak ba - ta ie

3) 4)

no - ra gaen na ta no - ra ga en naie.

Leiter:

Die Notation geschah so, daß an den Anfang nur für solche Stufen Vorzeichen gesetzt wurden, die auch wirklich vorkommen. Es handelt sich also nicht (wie leicht europäisch zu deuten) um Es- bzw. Edur usw. Die Texte sind aus drucktechnischen Gründen ohne diakritische phonetische Bezeichnungen untergelegt. Der linguistisch Interessierte ist also auf die Quelle bei Hambruch bzw. auf dessen Berichtigung (Vox 1916, S. 56) angewiesen.

Die Liederchen sind bei genauer Betrachtung von außerordentlich großem Reiz.

Metrisch, taktisch und rhythmisch sind sie sehr klar. Taktisch lassen sie sich leicht vier- bzw. dreizeitig gliedern. Vor der Wiederholung (in Nr. III und IV) macht der Sänger eine größere Pausur, die den Fluß des Taktes unterbricht. Rhythmisch (nicht taktisch und metrisch) zeigt der Gesang eine ziemliche Monotonie. Das ist zu verstehen, wenn man bedenkt, daß die Lieder nicht spontan, sondern unter ganz ungewohnten Verhältnissen, und noch dazu von einem Knaben gesungen wurden. So hat man als Europäer den Eindruck, als ob der poetische Inhalt der Lieder vom Sänger keineswegs erschöpft worden wäre.

Die Melodien sind in ihren Grundzügen von ähnlichem Schnitt. Am Anfang steht bei allen ein Quartenaufstieg. Außer Nr. IV haben alle eine fallende Endung. Die (pentatonischen) Skalen zeigen z. T. irrationale Intervalle (angenhähert $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ -Tonstufen). Das sind Tonschritte, wie sie A. J. Ellis, Über die Tonleitern verschiedener Völker, deutsch: Sammelbände f. vergl. Musikw. I, S. 51, u. a. auch für die Melodieleitern der javanischen Musik verzeichnet. Nr. IV zeigt eine reizvolle Modulation im zweiten Teil. Sämtliche Skalen sind bei getrennter Darstellung der steigend und der fallend eingeführten Töne der Melodie asymmetrisch geordnet, sowohl in bezug auf Häufigkeit, absolute und mittlere Stufendauer, Lage und Breite des quantitativen Haupttons (außer Melodie Nr. I), als durchweg auch auf die Tonauslese. So fallen z. B. im ganzen (abgesehen von den Ecktönen) steigend vier Stufen aus, die fallend vorkommen, und fallend zwei Stufen, die steigend vorkommen. Die mittleren Ton-Dauerverhältnisse zwischen steigend und fallend eingeführten Tönen betragen I. 2,1:1,9; II. 3,0:2,6; III. 3,1:2,9; IV. 3,4:2,5. Es zeigen also die Fallstufen im Durchschnitt ganz allgemein eine geringere Dauer (1:1,2). Ohne Ausnahme sind die steigend eingeführten Stufen weniger häufig als die fallend eingeführten. In Summa 1:1,5. Gleichfalls ohne Ausnahme ist die absolute Dauer der Steigestufen kleiner als die der Fallstufen, im Verhältnis wie 1:1,3. Der Hauptton der Falltonreihe ist stets häufiger als der der Steigetoneihe. Außer in Lied Nr. III ist er stets auch breiter vertreten. Ohne Ausnahme sind im Durchschnitt auch die fallenden Intervalle kleiner als die steigenden (in Summa 1:1,2). Auch hier bestätigt sich also das, was wir auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß in Leipzig 1925 über Asymmetrien von Gebrauchstonleitern ausgeführt haben. Von demselben Volksstamm hat auch P. G. Peckel, Religion und Zauberei auf dem mittleren Neu-Mecklenburg, Anthropos-Bibliothek Bd. 1, mehrere Melodien mit z. T. gleichen Texten wie bei Hambruch veröffentlicht. So auf S. 85 unser Lied Nr. II in zwei Lesarten, auf S. 17 Lied Nr. III, und auf S. 125 Lied Nr. IV. Die Melodien zeigen sich dort aber wesentlich anders. Peckel gibt auch wohl eine metrische, aber keine taktische Gliederung der Melodien. Nach seiner Transkription, die auch auf die Darstellung der genaueren Tonschritte verzichtet, dürfte es einem Europäer ganz unmöglich sein, sich eine richtige Vorstellung von dem Gesang in Namatanai zu machen, wie es die Phonogramme ermöglichen. Musikwissenschaftlich sind die Peckelschen Notationen ohne Belang.

Wir wollen jetzt kurz die einzelnen Lieder besprechen.

Lied Nr. I. Die Melodie illustriert ausgezeichnet die Stimmung des Textes, der die „Entfernung der Neffen des Barbar, der Bambus auf die See“ behandelt. Der $\frac{12}{8}$ -Takt scheint uns zu dieser kontemplativ-reflexiven Stimmung besser zu passen

als der hier zu bestimmt wirkende $\frac{6}{8}$ -Takt. Wenn wir das Lied mit europäischer Einstellung nach seinem Textinhalt nacherleben dürfen, so hören wir in dem bewegten Auftakt schon die Erregung über die bevorstehende Abreise. Der Hauptakzent des ganzen Liedes wird durch den Quartensprung noch unterstrichen. Er fällt auf die Silbe „(War-)bar“. In das „kor“ (er geht) mischt sich mit der Umspielung des Haupttons aber schon ein Zweifel, ob die Fahrt wirklich stattfinden möchte. Dieser Zweifel verstärkt sich vom 7.—9. Achtel des 3. Taktes, wo die Melodie ganz unvermittelt um eine verminderte Quinte abfällt. Sofort setzt aber ein neuer Impuls der Abreiseerwartung ein, der auf den Silben „u ro“ (b a) zwar etwas sicherer, aber doch noch zögernd verläuft, bis mit dem 4. Takt auf der Schlußnote „b“ die Sicherheit der Abreise offenbar verbürgt ist.

Rein musikalisch aufgefaßt wirkt das „a“ als melodische Dominante, die den 2. und 3. Takt beherrscht, während die Takte 1 und 4 den Tönen „b“ und „es“ gehören. Der Hauptton „es“ wird dabei beständig von einer flackernden, engen Bewegung umspielt. Mit den einfachsten Mitteln wird hier also eine relativ große musikalische Wirkung erzielt. Wegen ihrer Einfachheit ist diese Melodie auch fast buchstäblich inversional zu lesen. Das gleiche gilt, etwas bedingter, auch noch von dem folgenden Lied Nr. II (b).

Lied Nr. II (b). Da die Bedeutung des Textes unbekannt ist, kann dieser uns nicht leiten. Die taktische Gliederung gelingt restlos mit einem Wechsel von $\frac{3}{4}$ und $3 \times \frac{2}{4}$. Die Melodie ist dann sechstaktig und zeigt taktisch-dynamisch einen fein profilierten Aufbau. Takt 2 bringt eine dynamische Variante des Hauptmotivs in Takt 1, wie auch die zweite Hälfte des ersten Takts schon eine solche dynamische Ausdeutung des Motivs zeigt. Takt 3 spinnt das Anfangsmotiv weiter und beantwortet sich selbst mit einer musikalischen Umkehrung. In Takt 4 kommt es zu einer Motivverkürzung (hier das aus der Skala herausfallende „des“, das wohl „c“ sein soll). Dann geht es, fast dionysisch beschwingt, wieder mit der dynamischen Variante des Hauptmotivs in die Taktverkürzung und damit zum Schluß. Melodische Kernpunkte des Liedes sind also die Anfänge der Takte 1 und 3. Das Taktschema ist, nach den Zählern bestimmt: 8 6 8 8 6 6, worin sich das einfache melodische, aber umso reichere dynamische Erleben abspielt. Im Mittelpunkt des dynamischen Interesses steht der Ton „fes“, der als Gipfelton innerhalb der kurzen Melodie in nicht weniger als zehn verschiedenen Positionen erscheint. An zwei Stellen (NB) zeigte sich das „c“ ohne Minus (auf leichtem Taktteil). Vielleicht ist es durch Abschleifen der Melodie Nr. III aus „b“ entstanden. Motivisch würde das „b“ jedenfalls gut passen.

Lied Nr. III. Der textliche Inhalt ist offenbar sehr tiefsinnig. Ihm liegt als Motiv die Klage einer in das Totenreich hinübergegangenen Seele zugrunde. Die Melodie illustriert den Textinhalt in ebenso knapper wie nach unserer Anschauung vollendeter Weise. Auf die breite Klage des ersten Tages („bun tika“) mit dem über mehrere Noten gehaltenen „ka“ folgt die dynamisch noch übersteigerte Klage des zweiten Tages („bun irou“), offenbar auf Grund des Innewerdens der Größe des Verlustes. Am dritten Tag („bun tul“), Takt 2, erhebt sich die Klage noch einmal, diesmal aber nur noch mit dem abgeschwächten Sprung der kleinen Sexte und ohne die metrisch belebte Gruppierung der Klage des ersten und zweiten Tages. Dann hört

beim vierten Tag („bun hat“) alle Spannung auf. Die Klage erhebt sich nicht mehr, sondern sie fällt. Daran schließt sich, in Takt 3, ein neues, geschwägiges (Alltags-) Motiv bei den Worten „na ka man ta“ usw., dem jeder Klagecharakter fehlt. Am fünften Tag („bun lim“) sind die Toten bereits endgültig vergessen. Dasselbe wiederholt sich dann noch einmal mit einer geringen Beschleunigung des ekstatischen Motivs in Takt 1. Eine so konzentrierte und musikalisch anschauliche Ausdrucksweise, die wie mit wenigen Strichen melodisch hingeworfen erscheint, muß uns bei einem auf so niederer Kulturstufe stehenden Volk allerdings verwundern, und wir könnten bei näherer Betrachtung am Ende einen Teil unserer Urteile über die „Primitivität“ nicht-europäischer und harmonieloser Musik revidieren müssen. Wir wollen natürlich nicht vergessen, daß wir diese Melodien als Europäer betrachten, und daß ihr eigentliches Ethos uns vielleicht unzugänglich bleibt. Aber lediglich der Umstand, daß hier auch in europäischem Sinne eine auffallende Logik zwischen Text und Melodie und eine deutliche musikalisch-formale Grundlage bestehen, sollte uns zu denken geben.

Takt und Periode dieses Liedes sind dreiteilig. Jedem Takt liegt ein neues Motiv zugrunde. Der dritte Takt bildet eine Art von Coda. Der Intervallumfang beträgt nicht weniger als eine Dezime. Das dynamische Moment tritt hier viel weniger hervor als in Lied Nr. II b.

Lied Nr. IV. Dieses Lied zeigt eine besondere Eigenart durch die Modulation, verbunden mit Taktwechsel (Takt 3, 4, 7, 8). Durch den Taktwechsel (Verkürzung von vierteilig zu dreiteilig) bekommt die Melodie etwas suggestiv Eindringliches, das man sich sehr wohl durch die gespannte Erwartung auf den erbetenen Regen psychologisch erklären könnte. In der aufwärts gerichteten Quarte des Schlusses (am Ende durch Vorschlag noch emphatisch unterstrichen) liegt ein stark spannendes Moment. Steigende Endung bei steigendem Beginn ist nach unsern Beobachtungen an umfangreichem Material selten.

Damit wollen wir unsere Betrachtungen beschließen. Zusammenfassend läßt sich sagen: Die hier untersuchten Melodien aus Neumecklenburg zeigen irrationale Intervalle, eine melismatisch-organische Behandlung der Linienführung und z. T. eine reiche dynamische Variantenbildung. Die ersten drei Melodien sind verwandt durch eine ähnliche bzw. gleiche Initiale, und es liegen ihnen offenbar verschiedene Ausschnitte eines pentatonischen Leiternsystems zugrunde. Das vierte Lied ist ein Modulationstyp. Metrisch und taktisch sind die Melodien ebenso sehr wie in bezug auf die (so weit von Europäern erkennbare) Ausdeutung des Textes durch die Musik von starkem Reiz. Die den Liedern zugrunde liegenden Gebrauchstonleitern zeigen ganz eindeutige Asymmetrie, die wir als die sinnlich wahrnehmbare Auswirkung elementarer Gestaltungsgesetze ansehen, und die wir in gleicher Weise und Richtung in zahlreichen musikalischen Objekten fanden.

Probleme der musikalischen Metrik

Von

Felix Rosenthal, Wien

So viel Mühe auch bereits auf die Lösung der rhythmisch-metrischen Probleme verwendet worden ist, es kann wohl behauptet werden, daß wir von ihrer Lösung noch weit entfernt sind, da es noch nicht gelungen ist, zu allgemein anerkannten, allen Zweifeln entrückten Erkenntnissen vorzudringen. Und doch handelt es sich da nicht um bloße Gelehrtenprobleme, sondern um brennende Fragen der musikalischen Praxis und insbesondere der musikalischen Pädagogik. Es könnte wohl dagegen eingewendet werden, daß die Tonmeister, ihre Schüler und Hörer Jahrhunderte hindurch zum Schaffen oder zum Verständnis der Musikwerke nicht auf die Lösung, ja nicht einmal auf die Kenntnis jener Probleme angewiesen waren. Doch läßt sich die Grenze zwischen Intuition und Erkenntnis, zwischen dem Instinkt für das Richtige und bewußter Einsicht in das Wesen des musikalischen Gestaltens schwer ziehen. Dem Genie erscheint das eigene Schaffen immer selbstverständlich, es wird daher häufig verstandesmäßigen Überlegungen aus dem Wege gehen, diese aber in andern Fällen, namentlich zu pädagogischen Zwecken, sehr wohl anzuwenden vermögen und auch in ihnen geringere Fehlbarkeit zeigen als dem nicht künstlerisch produktiven Gelehrten erreichbar sein kann. Der bloße Verstand reicht zur Bewältigung künstlerischer Probleme nicht hin. Wem der richtige künstlerische Instinkt fehlt, der kann hier leicht auf Abwege geraten. So ist denn gerade die musikalische Rhythmik und Metrik bisher vielfach vom richtigen Wege abgeirrt.

Es wäre verkehrt, Entgleisungen der Theorie diese selbst entgelten zu lassen. Die aus richtigem Instinkt hervorgegangene, nur zumeist unausgesprochene Einsicht der großen Tonmeister muß sich in theoretische Sätze fassen lassen, die weit davon entfernt, Regeln, Dogmen, also Fesseln der Phantasie zu sein, den Charakter wirkender Naturgesetze aufweisen müssen. Wer die Gesetze der musikalischen Rhythmik und Metrik erkennen will, der muß sich mit möglichster Naivität dem Eindruck der musikalischen Elementar- und Gruppengebilde hingeben, er darf nicht deduktiv verfahren, sondern muß induktiv zu sichern Erkenntnissen vorzudringen suchen. Er darf sich auch nicht auf Analyse der musikalischen Gestaltungen beschränken, muß vielmehr imstande sein, synthetisch vorzugehen, um Richtigkeit oder Unrichtigkeit theoretischer Sätze an eigenen Gestaltungen prüfen zu können.

Als das wichtigste Problem der musikalischen Rhythmik und Metrik kann das der Bestimmung der Schwerpunkte gelten. Es muß hier gleich bemerkt werden, daß schon der Ausdruck „Schwerpunkt“ in der Musik in hohem Grade problematisch genannt zu werden verdient. Handelt es sich um Schwerpunkte von Takten oder von Phrasen, von Taktgruppen oder Melodie-Abschnitten? Was bedeutet der Schwerpunkt in jeder Ton- oder Taktgruppe? Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Schwierigkeiten, mit denen bisher alle Theorien der Metrik zu kämpfen hatten, gerade in Un-

Klärheiten der Begriffe „Gewicht“ und „Schwerpunkt“ wurzeln. Der Streit um die Bestimmung der Schwerpunkte muß so lange unentschieden und unentscheidbar bleiben, so lange man sich nicht entschließt, genauer zu bestimmen, was man unter dem „metrischen Gewicht“ versteht. Wir können das Grundproblem der musikalischen Metrik so lange nicht richtig formulieren, geschweige denn richtig beantworten, so lange uns die Bedeutung der hier erforderlichen Ausdrücke nicht völlig klar geworden ist. Einen wichtigen Schritt zur Klärung der Begriffe haben wir Wiehmayer zu verdanken, der dem alten metrischen Betonungsschema selbständige Bedeutung gegenüber den logisch-ästhetischen Akzenten der Vortragsdynamik zuwies. Es war demnach ein Fehler, die Metrik auf Untersuchung der Phrasenschwerpunkte aufzubauen, wie es in den Werken Hugo Riemanns geschah. Es handelt sich in der Metrik nicht bloß um die Auffassung kleiner, sondern in erster Linie um die der größeren rhythmischen Gruppen. Diese geht wie im Vers, so auch in den regelmäßigen und unregelmäßigen Sätzen und Perioden der Musik nur aus einem Kampfe zweier heterogener psychischer Tendenzen hervor: des metrischen Triebes und der den wechselnden Spannungen und Lösungen des eigentlichen musikalischen Geschehens entsprechenden Dynamik.

Wiehmayer hat aus dem häufig zutagetretenden Gegensatz zwischen Betonungsschema und sinngemäßer Dynamik nicht die Konsequenz gezogen, daß jenes überhaupt nicht aus der Untersuchung der Phrasen abgeleitet werden kann. Es wird sich aber nachweisen lassen, daß diese Konsequenz gezogen werden muß, daß die sogenannten „Schwerpunkte“ der Phrasen durchaus nicht geeignet sind, dem metrischen Schema in allen Fällen als Grundlage zu dienen. Die metrische Ordnung kann nicht erschlossen werden, sie gehört zu den unmittelbaren Eindrücken, die ein Tonstück hervorruft, ist durch einen gewissen Zwang gegeben, dem sich weder der Tonsetzer noch der Hörer entziehen kann. Es muß freilich zugegeben werden, daß beim Hören irriige Auffassungen vorkommen, insbesondere beim ersten Hören verwickelterer Gestaltungen. Insbesondere kann verfehlter Vortrag auch musikverständige Hörer hinsichtlich der metrischen Auffassung irreführen. Schon daraus ergibt sich, wie wichtig es ist, richtige Vorstellungen über die den mannigfaltigen architektonischen Gestaltungen zugrundeliegende metrische Ordnung zu gewinnen. Es ist wohl zu fordern, daß die metrische Auffassung subjektiver Willkür entzogen und auf klar erkannte, unzweifelhafte und unwiderlegbare wissenschaftliche Grundsätze gestützt werden müsse. Das war auch die Absicht Hugo Riemanns. In seinem Kampf gegen die von ihm als „vulgär“ bezeichnete Auffassung der musikalischen Gedanken war es sein Hauptbestreben, an die Stelle des vagen, nicht wissenschaftlich begründeten subjektiven Eindrucks objektive Kriterien für die Aufstellung eines wissenschaftlichen Systems der musikalischen Metrik zu finden. Er verkannte nur, daß der wissenschaftlichen Metrik die naive Hingabe an die musikalischen Eindrücke ihre einzige zuverlässige Grundlage geben kann und alle Schlüsse aus allgemeinen Lehrensätzen, die sich mit jener naiven Auffassung gut musikalisch veranlagter und gebildeter Hörer in Widerspruch setzen, eben dadurch ad absurdum geführt werden.

Metrik und Phrasierungslehre sind Wissenszweige, die aus ganz verschiedenen Betrachtungsweisen hervorgegangen sind, aus ganz verschiedenen psychischen Quellen

stammen. Die musikalischen Phrasen gehen, wie Ernst Kurth¹ überzeugend dargelegt hat, aus unterbewußten, also ursprünglich nicht-musikalischen Lebensvorgängen hervor, die durch Spannungs- und Lösungsgefühle ins Bewußtsein eintreten, Gefühle, die den Eindrucksgehalt der musikalischen Elementar- und Gruppengebilde ausmachen. In diesen Gefühlen spielt sich zweifellos das eigentliche Erleben beim Schaffen, Nachschaffen und Hören von Tonwerken, die innere Musik ab. Dieses musikalische Innenleben ist aber sehr häufig von einem natürlich-gesetzmäßigen Zwange beherrscht, der sich wohl am besten als metrischer Trieb bezeichnen läßt. Dieser kann definiert werden als das Bedürfnis, in jeder das Bewußtsein beschäftigenden Reihe von Bewegungsvorgängen einen regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Momente anzunehmen und ebenso auch einen regelmäßigen Wechsel von Betonungen höheren und niedrigeren Grades, wodurch kleinere zu größeren Gruppen und diese zu einem metrischen Ganzen zusammengefaßt werden.

Es ist klar, daß jede metrische Tendenz in der Musik aus dem Keim eines relativ einfachen rhythmischen Motivs hervorgeht. Einfache metrische Gestaltungen können Übereinstimmung der Takt-Schwerpunkte mit Schwerpunkten von Motiven oder Phrasen zeigen. Eine Schwierigkeit entsteht aber bereits, wenn es gilt, den Wert oder das „Gewicht“ solcher Schwerpunkte innerhalb einer Taktgruppe, eines Satzes oder einer Periode gegeneinander abzuschätzen. Diese Abschätzung kann nach verschiedenen Gesichtspunkten erfolgen. Niemand ging hier von der Vorstellung aus, der Antwort komme höhere Bedeutung, also größeres Gewicht zu als der Frage. Demgemäß wäre das metrische Gewicht durch ein logisches Moment bedingt. Ist aber musikalische Logik identisch mit sprachlich-gedanklicher? Und entspricht etwa der Aufbau aller sprachlichen Sätze dem Typus „Frage — Antwort“ oder „Nebensatz — Hauptsatz“? Es ist nun wohl richtig, daß in der Musik gewöhnlich vom Anfang der Gestaltungen an ein Aufstiege, ein Fortschritt vom weniger Bedeutungsvollen zum Bedeutungsvolleren stattfindet. Doch gibt es hier noch größere Mannigfaltigkeit als in den Versen, da sich die einander folgenden musikalischen Wellen in melodische, harmonische und dynamische differenzieren lassen. Es scheint mir nun verkehrt, auf diese nur selten sich gleichförmig aneinander reihenden musikalischen Wellen (dies sind eben die Phrasen) ein metrisches System zu gründen, genau so verkehrt, wie wenn aus den Worten und Satzteilen eines Verses seine metrische Beschaffenheit erschlossen werden sollte. Man denke z. B. an die Verse „Wohltätig ist des Feuers Macht, wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht“ (nebenbei ein Beispiel für einen Hauptsatz, der dem Nebensatz vorangeht, und für Überwiegen der Anfangsbetonung über alle ihr folgenden). Es könnte behauptet werden, daß diese Verse mit einem Daktylus anfangen, daß die erste Silbe des ersten Verses sogar den metrischen Akzent höchster Ordnung enthalte, und doch sind es jambische Verse; im 2. fällt die Hauptbetonung auf die betonte Silbe des 3. oder auch des 4. Versfußes. Wer dem Dichter diese Unregelmäßigkeiten der logischen Betonungen zum Vorwurf machen würde, der würde nur zeigen, daß er das metrische Schema mit der wirklichen Folge der Betonungen bei sinngemäßer Deklamation verwechseln würde. Der Dichter hat es eben verstanden, völlige Natürlichkeit und Freiheit der Deklamation

¹ Ernst Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Berlin 1917. Romantische Harmonik, Berlin 1920.

innerhalb der Gebundenheit durch das Metrum zu behaupten. Es ist aber klar, daß aus dieser abwechslungsreichen Freiheit der logischen Betonungen kein Schluß auf das beherrschende metrische System gezogen werden kann. Jedem metrischen System ist eine gewisse Gleichförmigkeit eigen, die leicht zu unerträglicher Monotonie führen kann, wie sie z. B. an rein ständierender Deklamation eines Gedichtes oder an schülerhaftem Vortrag eines Musikstücks beobachtet werden kann. Dennoch muß dieses „Gleichmaß“ der Verse dem Dichter als Grundlage mehr oder minder lebendig sein, wie Goethe „des Hexameters Maß“ sich durch Klopfen lebendig machte. So muß auch das Taktmaß mit seiner Staffelung von oft bloß gedachten oder zu denkenden Betonungen höheren und niedrigeren Ranges zwar von der lebendigen Dynamik der Phrasen und größeren architektonischen Gebilde überdeckt, überbaut werden, muß aber als Grundrißlinie doch dem Schaffenden wie dem nachschaffenden Musiker und ebenso jedem Hörer bewußt sein oder bewußt werden, sofern ein solches Taktmaß überhaupt noch vorhanden ist. Es gibt Musik, die sich von metrischer Regelmäßigkeit, ja sogar von aller metrischen Bestimmtheit losgesagt hat; sie kann als prosaischer Rede analog gelten, womit über ihren ästhetischen Wert nichts ausgesagt ist, da es ja auch wertvolle Prosa gibt.

Was das Metrum in der Musik bedeutet, läßt sich am besten an regelmäßigen Gestaltungen erkennen. Es war ein fruchtbarer Gedanke Riemanns, den Versuch zu unternehmen, auch unregelmäßige Gestaltungen auf regelmäßige zurückzuführen. Nur war sein Ausgangspunkt verfehlt. Er konstruierte eine bestimmte Rangordnung der metrischen Schwerpunkte auf Grund eines logischen Prinzips, wobei ihm entging, daß die Phrase selbst kein metrisches, sondern ein logisches Element des musikalischen Aufbaus darstellt. Begreiflich, daß auf diese Weise ein metrisches System entstand, das sich von aller musikalischen Wirklichkeit weit entfernt. Metrisches System und musikalische Logik sind heterogene Momente, durch deren Vereinigung erst der Aufbau jener wertvollen Gestaltungen möglich wird, die sich wahrscheinlich aller musikalischen Prosa gegenüber ebenso behaupten werden, wie gegenüber prosaischen Kunstwerken die Versdichtung, die ohne das gegensätzliche Zusammenwirken von Versrhythmus und logisch-sinnvoller Deklamation nicht ihre volle Wirkung ausüben kann. Es gäbe sonst in ihr nur Monotonie oder völlige Ungebundenheit der Sprache. In der Musik spielt aber das Metrum eine noch wichtigere Rolle als in der Dichtung. Hat es in dieser treibende und ordnende Kraft, so erweisen sich Takt und Taktgruppen=Ordnung in der Musik allen melodischen, harmonischen und dynamischen Wellenbewegungen gegenüber von mächtigem, ja beherrschendem Einfluß. Ohne metrischen Antrieb kann Musik im eigentlichen Sinne nicht entstehen, ohne metrische Auffassung nicht richtig verstanden und wiedergegeben werden. Was ist nun dieser metrische Trieb, der in Poesie und Musik ein Grundelement darstellt, das wohl umgangen, aber niemals abgeschafft werden kann? Wir könnten darauf hinweisen, daß Taktmaß und Taktgruppenordnung auch dem Tanz eigen ist, und daraus die Hypothese ableiten, das Metrum sei vom Tanz auf Poesie und Musik übergegangen. Da aber diese beiden sich vielfach vom Tanz weit entfernt haben, so dürfte ein solcher rein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang, wenn er auch sicher erwiesen wäre, doch nicht zur Erklärung ausreichen. Wir müssen vielmehr eine physiologisch-psychologische, auch heute noch immer

wirksame Grundlage dieses Zusammenhangs von Tanz, Poesie und Musik annehmen, einen elementaren Trieb, den wir bereits als metrischen Trieb bezeichnet haben. Daß es einen rein metrischen Trieb gibt, scheint mir zu den Tatsachen unserer inneren Erfahrung zu gehören, die sich so wenig wie andere psychische Tatsachen ableiten lassen, die vielmehr als solche hinzunehmen sind¹.

Lipps hat in seiner Ästhetik² die psychologischen Eigentümlichkeiten des akzentuierenden Rhythmus zunächst ganz allgemein entwickelt und dann auf Poesie und Musik übertragen dargestellt. Bedeutungsvoll ist in dieser Darlegung besonders der Nachweis einer gewissen Polarität zwischen der Anfangs- und der Endbetonung eines „rhythmischen Ganzen“. Auch Lipps weist der Endbetonung größere Bedeutung zu, da sich in ihr das Ganze zusammenfasse. Für die Versrhythmik ist nach Lipps der Gegensatz zwischen Hochton und Tiefton wichtig. Dem Tiefton schreibt er als dem Repräsentanten der Abschlußbetonung höhere Geltung zu. Es findet sich hier also eine Übereinstimmung mit dem metrischen Systeme Riemanns, doch hat dieser selbst vor unmittelbarer Übertragung von Eigentümlichkeiten der Verse auf die Musik gewarnt. Jedenfalls ist das Überwiegen der Abschlußbetonung, wo es in Poesie und Musik zu beobachten ist, ein rein logisches Moment, dem meiner Ansicht nach für die Metrik als solche keine Bedeutung zugeschrieben werden kann. Es ist bemerkenswert, daß das Sinken der Stimme im Tiefton der Sprache trotz seiner bekräftigenden Wirkung ein Moment der Abschwächung, Beruhigung, des Nachlassens der Spannung enthält. Ähnliches gilt nun auch von der Schlußkadenz trotz der bekräftigenden Wirkung mancher Schlußakkorde. Der Schluß ist auch in der Musik meistens nicht ein Gipfel, dem alles Vorhergehende zustrebt, sondern ein Hafen, in dem die mehr oder minder lebhafte Bewegung zur Ruhe kommt. Als Norm kann das alte Schema von A. B. Marx gelten: Ruhe — Bewegung — Ruhe³. Daher der gewöhnliche Beginn mit der Tonika und die Rückkehr zu ihr am Schluß der Tonwerke, daher auch das Absteigen der Melodie von einem meist kurz vor dem Ende erreichten Höhepunkte, daher auch das häufige Auftreten dynamischer Abschwächung gegen den Schluß hin.

Die metrische Bedeutung der Anfangsbetonung hat Moritz Hauptmann bereits hervorgehoben. An die Lehre dieses ersten hervorragenden Systematikers der musikalischen Metrik knüpfte Wiehmayer an, dem — wie ich glaube mit Recht — das Riemannsche System als Abirrung vom richtigen Wege gilt. Doch muß wohl zugestanden werden, daß die metrische Überlegenheit der Anfangsbetonung über die folgenden, als Axiom betrachtet, nicht bloß unbewiesen, sondern sogar sehr angreifbar ist. Folgen einander gleich starke Schläge in gleichen Abständen, so wird, wie Hauptmann, Riemann und Lipps nachgewiesen haben, sich bald gleichwohl ein Überwiegen entweder des ersten oder des zweiten über die unmittelbar benachbarten einstellen. Die einmal eingetretene Auffassung wirkt weiter nach, so lange nicht besondere Momente auf eine Änderung hinwirken. Hinzuzufügen wäre, daß auch dreiteiliger Taktrhythmus in ähnlicher Weise in einer Folge gleicher Schläge zur Auffassung gelangen kann,

¹ Nach Kurth (Grundlagen des linearen Kontrapunkts) ist das Gleichmaß der Takte auf den Schrittrhythmus, nach Riemann auf Puls und Atmung zurückzuführen.

² Theodor Lipps, Ästhetik 1903—1906.

³ A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition, 1837—1847.

wobei der 1., 2. oder 3. Schlag durch bloße Konzentration der Aufmerksamkeit auf ihn über die andern das Übergewicht erlangen kann, was sich in ganz natürlicher Weise in der Reihe der folgenden Schläge regelmäßig wiederholt. Was aber hier für die gleich starken Schläge gilt, das gilt ganz ebenso für eine Reihe von gleich stark betonten Schlägen, die regelmäßig mit schwächeren abwechseln.

Daß die Anfangsbetonung zunächst die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, ist sicher, dennoch muß regelmäßiges Überwiegen jeder 2. Betonung über die vorhergehende für die Auffassung von bestimmendem Einfluß sein. Die Wirkung der Anfangsbetonung kann also in längeren Reihen regelmäßig wechselnder Betonungen durchaus nicht immer zwingend sein. Was ist hier richtig, was falsch, was natürlich, was unnatürlich? Die Antwort muß wohl lauten: Es ist in allen Fällen besonders zu untersuchen, welche metrische Ordnung vorhanden ist. Die wirklich gewünschte und vorgeschriebene Betonung kann in der Musik der rein metrischen entsprechen oder ihr teilweise und sogar völlig widersprechen, wie dies ja auch in Versen, wenn auch nur vorübergehend, zu beobachten ist. Die Musik ist, nach dieser Richtung hin betrachtet, ein Reich unbegrenzter Möglichkeiten. Es kann, wie gesagt, auch in der Musik zu völliger Aufhebung aller metrischen Ordnung kommen. Das Auffallendste und Wichtigste aber, das sich aus metrischer Analyse zahlreicher musikalischer Gedanken ergibt, ist die Erkenntnis, daß metrische Systeme sich trotz ihnen völlig widersprechender Betonungen behaupten und deutlich wahrnehmen lassen. Gibt es Meinungsverschiedenheiten, so beruhen sie darauf, daß manche Theoretiker sich bei der Betrachtung und beim Hören von Musikwerken von Lehrsätzen und ihnen entsprechenden vorgefaßten Meinungen, nicht von naiver Hingabe an die Eindrücke leiten lassen. Die den musikalischen Phrasen und Sätzen eigentümliche Dynamik steht geradezu in natürlichem Gegensatz zu den Betonungen, die dem metrischen System entsprechen, wenn auch vielfach diese verwirklicht werden. In regelmäßig gebauten Sätzen und Perioden wird die Dynamik zwar ihre volle Unabhängigkeit von etwaigen metrischen Akzenten behaupten, gleichwohl muß richtige Auffassung an die Erkenntnis der beherrschenden metrischen Punkte gebunden sein, selbst wenn auf diese überhaupt keine Tongebung fällt.

Für die musikalische Metrik muß noch als charakteristische Eigentümlichkeit hervorgehoben werden, daß in ihr nicht Symmetrie, sondern ausschließlich Parallelismus eine Rolle spielt, während Melodie, Harmonie und Dynamik sehr häufig Symmetrie erkennen lassen. Der metrische Trieb erfaßt und unterwirft sich und seinem Parallelismus in regelmäßigen Sätzen und Perioden die musikalischen Elementar- und Gruppengestaltungen, wie er auch andere, nicht-musikalische Erscheinungsreihen beherrschen kann. Er ist aber ebensowenig imstande melodisches, harmonisches und dynamisches An- und Abschwollen durch seinen Parallelismus zu stören oder zu verhindern wie etwa dem Geräusch eines herannahenden und sich wieder entfernenden Eisenbahnzuges seine Verstärkung und Abschwächung zu nehmen. Musikalische Symmetrie und metrischer Parallelismus behaupten gegeneinander ihre Geltung, sie sind keine unversöhnlichen Gegensätze, sondern einander ergänzende psychische Tendenzen, durch deren Zusammenwirken erst Musik im engeren oder eigentlichen Sinne entsteht. Wichtig ist aber die Unterscheidung der metrischen Schwerpunkte von den

Schwerpunkten der Motive, Phrasen, Halbsätze, Sätze und Perioden. Wir wollen im Nachfolgenden, um allen Mißverständnissen vorzubeugen und der herrschenden Verwirrung ein Ende zu machen, den Ausdruck „Schwerpunkt“ ganz fallen lassen und nur mehr von metrischen Hauptpunkten und musikalischen Höhepunkten sprechen. Diese differenzieren sich weiter in melodische, harmonische und dynamische Höhepunkte, die nicht immer zusammenfallen. Das Wort „Schwerpunkt“ kann geradezu als Wurzel der meisten Verirrungen angesehen werden, die in der musikalischen Metrik an die Stelle des natürlichen, als „vulgär“ verschrieenen Empfindens getreten sind. Es kann nämlich als natürlichste musikalische Gestaltung diejenige betrachtet werden, deren erster Akzent metrisch die folgenden beherrscht, während in den Phrasen, Sätzen und Perioden Melodie, Harmonie und Dynamik meist vom ersten Akzent zu einem folgenden ansteigen, um von da aus wieder abzusinken. Wer also von den „Schwerpunkten“ der Phrasen, Sätze und Perioden aus ein metrisches System entwickelte, der mußte dazu gelangen, die natürliche metrische Ordnung auf den Kopf zu stellen, da eben in der Musik meist ein Anstieg von der ersten Betonung aus wenigstens in einer der drei Richtungen (Melodik, Harmonik, Dynamik) einzutreten pflegt. Der Schwerpunkt eines Körpers liegt meist in seinem Innern. Ganz natürlich, daß der Schwerpunkt der Phrasen vielfach in ihrer Mitte gefunden wurde. Doch sind für das, was hier gemeint ist, die Ausdrücke „Höhepunkt“ und „Kernpunkt“ richtiger und zweckmäßiger, weil sie nicht dazu verleiten, hier an „metrisches Gewicht“ zu denken, wo nur logisches Gewicht, Gipfelung der zugrundeliegenden energetischen Entwicklung vorliegt. Übrigens kann diese Gipfelung sogar auf einen leichten Taktteil eines leichten Taktes fallen und es läßt sich an vielen Beispielen zeigen, daß von vorherrschender Regelmäßigkeit des Eintretens dieser Höhepunkte keine Rede sein kann, wenn es auch vereinzelte Beispiele regelmäßigen Auf- und Abwogens der musikalischen Wellen gibt. Ein schönes Beispiel ist der Mittelsatz von Schuberts Moment musical Nr. 4.

Beispiel 1. Schubert, Moment musical. Nr. 4.

Hier sind deutlich Eintakt-Phrasen vorhanden. In den ersten beiden erfolgt vom metrischen Hauptpunkt aus dynamischer und melodischer Anstieg bis zu einem synkopiert, also bereits beim 2. Achtel eintretenden Vorhalt, mit der Auflösung im 4. Achtel ein Abfall. Die beiden folgenden Takte sind inniger miteinander verbunden; die Dynamik stimmt genau mit der der beiden ersten Takte überein, die Höhepunkte der Melodie liegen aber hier an den beiden Hauptpunkten, der Höhepunkt des 3. Taktes hat Vorhaltscharakter, er wird in der Tonhöhe von dem des 4. übertroffen, zu dem

das letzte Achtel des 3. auftaktartig hinleitet, wodurch eben engere Verbindung beider Takte eintritt. Noch inniger ist die Verbindung des 7. mit dem 8. Takte durch einen aus 3 Sechzehnteln gebildeten melodischen Auftakt, in dessen 2. Sechzehntel die Melodie der Tonhöhe nach gipfelt. Kein Zweifel, daß hier weder aus den Eintaktphrasen (1., 2., 5. und 6. Takt) noch aus den Zweitaktphrasen (3. und 4., 7. und 8. Takt) ein Schluß auf das Metrum gezogen werden kann, sonst müßte vor allen Dingen angenommen werden, daß der Komponist die Taktstriche falsch gezogen habe. Aus der vorgeschriebenen Dynamik und aus den Vorhalten könnte dieser Schluß gezogen werden, da ja nach Riemanns Dogma immer ein dynamisches Ansteigen zum Schwerpunkt und ein Abfallen von ihm aus vorhanden sein muß. Freilich würde dadurch Schuberts musikalische Idee gröblich entstellt, insbesondere würde die schöne Wirkung der Synkopen entfallen. Aus dem Harmoniewechsel vom 3. zum 4. und vom 7. zum 8. Takt kann nicht geschlossen werden, daß der 4. und 8. als die schwersten Takte anzusehen sind, denn in beiden Fällen zeigt die Harmoniebewegung den Abfall von der Dominante zur Tonika, während in den beiden ersten, wie im 5. und 6. Takt ein Harmoniewechsel überhaupt nicht stattfindet.

Wir können schon an diesem Beispiel erkennen, daß weder melodischer noch harmonischer noch dynamischer Aufstieg immer gerade zu metrischen Schwerpunkten oder Hauptpunkten führt. Es kann also aus einem solchen Ansteigen durchaus nicht Auftaktcharakter des ansteigenden Teiles der Phrase erschlossen werden.

Riemanns Lehre von der Alleinherrschaft des „Typus Leicht—schwer“ konnte sich trotz aller Gewalttaten, ja Unmöglichkeiten, zu denen sie geführt hat, bei zahlreichen Anhängern erhalten. Die psychologischen Gründe, die Riemann für diese Alleinherrschaft beigebracht hat, werden nicht bloß durch unbefangene Hingabe an die musikalischen Eindrücke widerlegt, die auf Schritt und Tritt auftaktlose Motive und Phrasen erkennen läßt, sie können sich auch gegenüber dem von Robert Lach¹ geführten Nachweise zweier Phonationstypen nicht behaupten, von denen der eine, den er den dynamischen nennt, $\langle \rangle$ dem Riemannschen Typus „Leicht—schwer“ entsprechen mag, während der andere, von ihm als „ekstatisch“ bezeichnete, $\rangle \rangle$ auftaktlosen Phrasen zugrundezuliegen scheint. Dieser Typus ist nach Lach als der entwicklungsgeschichtlich frühere, primitivere anzusehen. Der Auftakt wäre demnach eine Errungenschaft höherer Kulturepochen.

Wiehmayer² ist in mehreren Schriften, namentlich in seiner „Musikalischen Rhythmik und Metrik“ der Riemannschen Metrik entschieden entgegengetreten und hat viel zur Klärung und zum Ausbau der Phrasierungslehre wie der Metrik beigetragen. Er stellt den Satz auf, daß in der Metrik die Anfangsbetonung vorherrschen müsse, während in der Rhythmik längere odere kürzere Auftakte die Regel seien, erklärt es als Fehler, aus der überwiegenden Auftaktigkeit der Phrasen durchgehende Auftaktigkeit der metrischen Systeme zu folgern, d. h. überall die 2. Takte für schwerer als die 1., die 4. für schwerer als die 2. und die 8. für schwerer als die 4. zu erklären, und weist nach, daß Riemann sein eigenes metrisches System ad absurdum

¹ Robert Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melodie, Leipzig 1913.

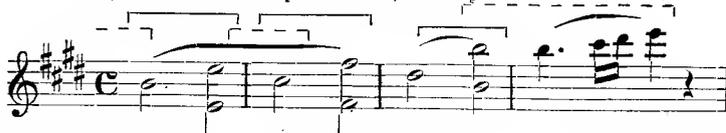
² Theodor Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik 1917. Zur Aufklärung! Hugo Riemanns metrisches Betonungsschema (Maiheft 1923 der Neuen Musik-Zeitung).

geführt hat, indem er zuweilen musikalische Themen mit dem 8. Takte anfangen ließ, weil er in gewissen Fällen nicht leugnen konnte, daß dieser Anfangstakt wirklich als metrisch schwerster anzusehen sei. Wiehmayer hat also weit weniger Riemanns Rhythmik als sein metrisches System angegriffen. Es scheint mir aber notwendig, die kritische Prüfung der Lehre Riemanns auch auf seine Rhythmik und Phrasierungslehre auszudehnen.

Daß überall in der Abgrenzung der Motive und Phrasen diejenige Auffassung den Vorzug verdiene, die dem Typus „Leicht – schwer“ Geltung verschafft, ist von Riemann wohl behauptet, aber nicht bewiesen worden. So haben Riemann und seine Anhänger oft ohne Beweis auftaktlose Phrasen durch Zerlegung in einen einzelnen Ton und ein oder mehrere leicht – schwere Motive ihrer Auffassung zugänglich zu machen gesucht. Es ist aber einfach nicht wahr, daß in Phrasen wie z. B. der ersten von Beethovens op. 14 Nr. 1, op. 78 oder op. 110 der erste Ton für sich allein steht, worauf erst leicht – schwere Motive oder Phrasen folgen. Im ersten der angeführten Beispiele ist es wohl möglich, die 2. Halbe als eine Art von Auftakt zur 3., die 4. als Auftakt zur 1. Halben des 3. Taktes zu betrachten.

Beispiel 2.

Beethoven, Sonate op. 10 Nr. 1, 1. Satz.



--- Motive nach Riemann — Motive nach vulgärer, wahrscheinlich richtiger Auffassung.

Indessen ist es viel wahrscheinlicher, daß als Hauptmotiv der 1. Phrase die aufsteigende Quart vom 1. zum 2. und vom 3. zum 4. Tone anzusehen ist; diese wird im 3. Takte in eine Sext umgewandelt, im 4. Takte ist aber wieder eine diesmal nur mit verzierenden Durchgangstönen und punktiertem Rhythmus ausgestattete Wiederholung des ersten Motivs in höherer Oktave vorhanden. Die folgenden Takte zeigen ebensowenig Spuren eines wirklichen Auftaktes. Auch in den beiden andern Beispielen bleibt die Konstruktion auftaktiger Phrasen nichts als ein schwach gestütztes Auskunftsmittel, um die Riemannsche Lehre zu retten. Der volltaktige Beginn dieser Taktgruppen oder Phrasen ist nicht etwa ein nebensächliches Moment, das durch bloße Auslassung eines Auftaktes oder Fürsichstehen des 1. Akkordes erklärt werden kann, sondern diese Akkorde sind metrisch den anderen Hauptpunkten übergeordnet.

Beispiel 3.

Beethoven, Sonate op. 110, 1. Satz.

--- 1. Phrase nach Wesel — die wirklichen Phrasen.

Am Anfange des ersten Satzes der Sonate op. 110 kommen, von der nicht in eigentlichem Sinne auftaktigen Überleitung zur 3. Phrase abgesehen, nur auftaktlose Phrasen vor, wenn nicht mit Riemann und Weigel¹ (der diese Sonate einer eingehenden Analyse unterzogen hat) angenommen wird, daß jedesmal der erste Ton für sich steht und dann erst eine auftaktig = abtaktige Phrase eintritt. Es ist richtig, daß das, was Weigel in all diesen Phrasen Auftakt nennt, als Auftakt gelten kann, weil es innig mit dem folgenden „Schwerpunkt“ und der „weiblichen Endung“ zusammenhängt. Es müßte aber bewiesen werden, daß mit dieser sogenannten Phrase der vorangehende erste Ton des betreffenden Taktes nicht zusammenhänge und daß alle melodischen, harmonischen und dynamischen Höhepunkte wirklich metrische Hauptpunkte der den Phrasen entsprechenden Taktgruppen seien. Das erste ist undenkbar. Abtrennung des ersten Tones vom übrigen führt zur Verstümmelung der Phrase, über deren Zusammengehörigkeit kein Unbefangener Zweifel hegen kann. Was aber das Zusammenfallen der metrischen „Schwerpunkte“ oder Hauptpunkte mit den Höhepunkten oder Kernpunkten der Phrasen betrifft, so ist ein Beweis dafür noch ausständig. Auch scheinen Riemann und seine Anhänger sich nie die Frage vorgelegt zu haben, ob es nicht auch Auftakte zu leichten Takten geben könne. Hier wie auch vielfach anderwärts sind in der Tat nur Auftakte zu leichten Takten vorhanden. Der Anfang ist überall als metrischer Hauptpunkt höherer Ordnung zu betrachten und das melodische, harmonische und dynamische Ansteigen einiger Phrasen von diesem Hauptpunkte an kann als typisch = normal bezeichnet werden, sofern es sich hier gerade um erste Phrasen oder die ersten Takte eines Halbsatzes handelt, während die zweiten Phrasen oder die letzten Halbsatzakte den normalen kadenzierenden Abfall von Melodie, Harmonie und Dynamik zeigen.

Es ist durchaus nicht richtig, daß auftaktlose Phrasen selten vorkommen und daß der Auftakt immer den wertvollsten, besten Teil der Phrase ausmacht. Wäre das zweite der Fall, dann dürfte das erste überhaupt entweder gar nicht vorkommen oder die ihres wertvollsten Teils beraubten Phrasen müßten den Stempel der Minderwertigkeit an sich tragen. Man wird aber kaum den Nachweis der Minderwertigkeit solcher Sätze führen können, die entweder vollständig aus auftaktlosen Phrasen bestehen oder wenigstens mehrere solche nacheinander aufweisen. Von zahllosen Beispielen führe ich außer den bereits besprochenen (Beispiel 1, 2, 3) nur einige wenige an, aus deren Betrachtung sich unmittelbar Schlüsse ergeben, die mit vielverbreiteten Anschauungen in Widerspruch stehen. Mit Riemann nehmen die meisten Phrasierungstheoretiker an, daß dem Harmoniewechsel, insbesondere der Schlußkadenz entschiedene Bedeutung für die Bestimmung der Phrasen = Schwerpunkte, somit also der metrischen Schwerpunkte zukomme. Wie steht es nun aber mit Phrasen oder ganzen Sätzen, in denen überhaupt kein Harmoniewechsel stattfindet? Kein Zweifel, daß auch in solchen Fällen Auftakte vorkommen. Wo aber sollte ein solcher innerhalb der ersten acht Takte des Hauptteils von Beethovens Leonore = Ouvertüren Nr. 2 und Nr. 3 gefunden werden? Die beiden ersten unzerlegbaren Viertaktphrasen des Hauptthemas, die ja ausschließlich die tonische Harmonie aufweisen, sind

¹ Hermann Weigel, Analyse von Beethovens Sonate op. 110 in Grimme's 2. Beethoven-Jahrbuch.

volltätig, obwohl die melodisch-dynamischen Höhepunkte auf den Beginn des 2. und 6., die Kernpunkte der Phrasen auf den Beginn des 3. und 7. Taktes fallen. Kann aber bei fehlendem Harmoniewechsel auch in vielen anderen Fällen der metrische Hauptpunkt nur dort angenommen werden, wo die Phrase volltätig beginnt, so ergeben sich daraus oft auch bestimmte Folgerungen für andere Phrasen, in denen ein Harmoniewechsel vorhanden ist. So kann es keinem Zweifel unterliegen, daß in der Anfangsphrase des Brautlieds aus Lohengrin

Beispiel 4.
Wagner, Brautlied aus „Lohengrin“.

der 1. Takt nicht etwa als Auftakt zum 2., sondern als metrisch diesem übergeordnet zu betrachten ist. Er muß aber wohl auch dem 3. Takte übergeordnet sein, mit dem die zweite Phrase beginnt, und innerhalb dieser muß der Schlußfall vom 2. Viertel des 3. Taktes zum Beginn des 4. metrisch bedeutungslos sein, soll nicht das metrische Verhalten der 2. Phrase dem der ersten geradezu entgegengesetzt sein. Ebensovienig kann dem Harmoniewechsel vom 5. zum 6. und vom 7. zum 8. Takte metrische Bedeutung zukommen. Wäre eine solche Bedeutung der Wendung zur Subdominante im 6. und dem Halbschluß im 8. Takte zuzuschreiben, so müßte entweder angenommen werden, daß vom ersten zum zweiten Halbsatz das metrische Verhalten sich plötzlich umkehren müsse, so daß zwar der 1. und 3. Takt als schwer anzunehmen seien, dann aber der 6. und 8., als schwerster anfangs der 1., dann der 8., oder es müßte der anfängliche Eindruck als falsch erklärt und die Takte 1 und 3 als Auftakte erklärt werden. Beides scheint mir unmöglich. Der 2. Halbsatz ist also sicherlich eine rein „abtaktige“ Viertaktphrase.

Der Ausdruck „Abtakt“, den bereits H. Weßel in seiner „Elementartheorie“¹ angewendet hat, scheint mir zur Bezeichnung des dem Hauptpunkt folgenden Abschnitts der Phrasen unentbehrlich, da hierfür die Ausdrücke „weibliche Endung“ und „Anschlußmotiv“ nicht ausreichen. Wir werden also auftaktlose Phrasen nunmehr als abtaktig bezeichnen. An der Abtaktigkeit unserer Viertaktphrase ändert die Tatsache nichts, daß zum 2. und 4. dieser Takte melodisches, harmonisches und dynamisches Ansteigen erfolgt. Es können hier außer dem metrischen Hauptpunkt im 5. Takt noch drei andere wichtige Punkte unterschieden werden. Der erste Ton des 6. Taktes stellt den Höhepunkt der ganzen Phrase dar: in melodischer Hinsicht als höchster Ton und als Vorhalt der Quart zur Terz, in harmonischer Hinsicht, weil eben durch diesen Vorhalt

¹ Dr. Hermann Weßel, Elementartheorie der Musik. Leipzig 1911.

die Harmonie der Subdominante anklängt. Im Sinne der Lehre Heinrich Schenkers¹ wäre hier freilich gar kein Harmoniewechsel vorhanden, ebensowenig auch im 3. Takt, wo die Dominantharmonie nur vorübergehend eingeführt wird, so daß in den ersten sieben Takten die tonische Harmonie herrscht. Der Beginn des 7. Taktes ist wohl auch als wichtiger Punkt zu betrachten, der als Kernpunkt oder Mittelpunkt der Phrase wirkt. Endlich hat auch der Beginn des 8. Taktes Bedeutung, da hier ein nochmaliger Aufstieg zur Schlußbetonung und zwar melodischer, harmonischer und dynamischer Aufstieg stattfindet, es ist hier ein finaler Befräftigungspunkt vorhanden, der aber, wenn alles bisher Gesagte berücksichtigt wird, ebensowenig wie der Höhepunkt und der Kernpunkt als metrischer Hauptpunkt der Viertaktgruppe gelten kann. Ähnlich ist es mit der 4. Viertaktgruppe bestellt, mit der die Periode abschließt, nur daß hier die harmonische Ausgestaltung eine reichere ist und der Kernpunkt durch die Subdominanten-Harmonie mit hinzugefügter Sext bedeutungsvoller hervortritt, so daß der eigentliche dynamische Abfall der Phrase erst von hier aus den Abfall der Harmonie in der Schlußkadenz begleitet. Hier ist also kein finaler Befräftigungspunkt vorhanden. Erinnern wir uns daran, daß Niemann, wie dies auch noch aus der 1922 erschienenen letzten Ausgabe des Musiklexikons zu ersehen ist, durchwegs ein Anwachsen des Gewichts bis zum Schlusse der Sätze und Perioden annimmt, daß dies auch ganz mit seiner Lehre in Einklang steht, wonach innerhalb der Phrasen dynamische und agogische Steigerung bis zum Schwerpunkt stattfinden soll, von da aus in weiblichen Endungen dynamische Abschwächung mit Verbreiterung des Schwerpunktstones und abnehmender Verzögerung, so müssen wir wohl zugestehen, daß alle diese theoretischen Behauptungen an Beispielen wie dem vorliegenden keine Stütze finden können.

Wie dem Schlußakkord, so wird auch vielfach dem Quartseptakkord der Schlußkadenzen metrische Bedeutung zugeschrieben. Gewiß trifft dies auch häufig zu, ja es gibt zahlreiche Fälle, in denen vorurteilslose Prüfung diesem Akkord, an dessen Vorhaltscharakter kaum mehr gezweifelt wird, nicht bloß über seinen Auflösungsakkord, die reine Dominant-Harmonie metrischen Vorrang verschafft, sondern auch über die ihr folgende tonische Schlußharmonie. Kein Wunder, da oft die beiden letztgenannten Akkorde sogar auf leichte Takteile fallen, wie z. B. in allen Schlußkadenzen des Hauptgedankens der Novелlette Fdur Nr. 1 von Schumann. Doch kommt auch das Umgekehrte nicht selten vor, so z. B. in den Kadenzten des Schlußchors der Matthäus-Passion, in denen der Quartseptakkord auf das 5., der Dominantakkord auf das 6. Achtel des vorletzten Taktes, der tonische Dreiklang also auf einen metrisch schweren Punkt, den Hauptpunkt des letzten Taktes fällt, der aber durchaus nicht als Hauptpunkt höherer Ordnung gelten kann, da ihm zweifellos der Hauptpunkt des vorhergehenden Taktes metrisch übergeordnet ist.

Um das gegenseitige Verhältnis der metrischen Hauptpunkte zu einander deutlich bezeichnen zu können, möchte ich vorschlagen von Hauptpunkten schlechtweg zu sprechen, wenn es sich um Taktanfänge handelt, ohne Rücksicht auf Wiehmayer's gewiß sehr wertvolle Unterscheidung kleiner, normaler und großer Takte. Es scheint mir geraten, auf jeden Fall hier die Vorschrift des Komponisten zu respektieren. Auch

¹ Heinrich Schenker: „Musikalische Theorien und Phantasien“.

hat die Kontroverse zwischen Wiehmayr und Tetzl, der ganz allgemein Gruppen von 4 (eventuell 3 oder 5) Takten als große Takte bezeichnet (Wiehmayr nur Gruppen von 2 normalen oder 4 kleinen Takten), noch nicht zur Einigung der Theoretiker über diese Frage geführt. Meiner Meinung nach kommt ihr keine grundlegende Bedeutung zu. Die richtigste Auffassung aller Taktgruppen, Takte und Taktglieder scheint mir diejenige zu sein, die keinen prinzipiellen Unterschied zwischen allen diesen metrischen Kategorien gelten läßt. Tetzl hat darin ganz recht, daß reguläre Viertaktgruppen genau so wirken wie Vierteltakte, und Bach und Händel haben oft kleine Takte zu größeren zusammengefaßt. Den Hauptpunkt einer Zweitaktgruppe wollen wir Gruppen = Hauptpunkt oder kürzer Gruppenpunkt 1. Ordnung, den Hauptpunkt einer Viertaktgruppe Gruppenpunkt 2., den einer Achttaktgruppe Gruppenpunkt 3., den einer 16taktigen Periode Gruppenpunkt 4., den einer 32taktigen Gruppenpunkt 5. Ordnung nennen. In ähnlicher Weise könnte nach der Seite fortschreitender Unterteilung hin von Taktglied = Hauptpunkten 1., 2., 3. Ordnung gesprochen werden. Wie die Taktgruppen vergrößerte Abbilder von Takten, so sind auch Taktglieder zuweilen als verkleinerte Takte zu betrachten, auch ist die Wirkung kleiner Takte in schnellem Zeitmaß oft genau dieselbe wie die eines Taktgliedes in einem 2, 3 oder 4 mal so langen Takt. Wird nun einmal zugestanden, daß zwischen den Taktgliedern, Takten und Taktgruppen kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller, kein qualitativer, sondern nur ein quantitativer Unterschied besteht, so gewinnt die Annahme große Wahrscheinlichkeit, daß auch in den Taktgliedern und ebenso in den Taktgruppen auftaktiges wie abtaktiges Verhalten sich wird nachweisen lassen. Mag in den Taktgliedern immerhin Auftaktigkeit, in den Taktgruppen Abtaktigkeit vorherrschen, wie dies Wiehmayr annimmt: für die Möglichkeit oder Richtigkeit der Annahme abtaktiger Taktglieder sprechen Überlegungen wie diejenigen, zu denen unser Beispiel 1 geführt, und die Möglichkeit auftaktiger Taktgruppierung ist nicht von der Hand zu weisen. Was man gewöhnlich Auftakt nennt, insbesondere am Beginn eines Tonstücks, das ist meist kürzer als ein „kleiner“ und fast immer kürzer als ein „normaler“ Takt. Immerhin läßt sich eine Reihe von Gruppen = Auftakten finden, die einen „kleinen Takt“ ausmachen, so z. B. im Scherzo von Beethovens 9. Sinfonie, und im *c*moll = Satz seiner *Es* dur = Sonate quasi una fantasia. In beiden Fällen muß wohl ein vollständiger Dreivierteltakt als Auftakt gelten, wofür sich im zweiten Falle insbesondere Reinecke und Wiehmayr ausgesprochen haben, während Wilibald Nagel hier den metrischen Hauptpunkt (gewiß irrtümlicherweise) auf den Anfangstakt, Eugen Tetzl auf den Beginn des Schlußtaktes jeder Viertaktgruppe verlegt hat, offenbar unter dem Einfluß des metrischen Systems Riemanns; demzufolge eben die Anfänge des 4., 8., 12. und 16. Taktes Hauptpunkte höherer Ordnung darstellen. Was dagegen spricht, ist die Unnatürlichkeit und Schwerfaßlichkeit längerer Auftakte und das häufige Auftreten der Schlußakkorde an leichten Stellen schwerer oder leichter Takte wie z. B. in dem der 4. ersten Takte von Chopins *c*moll = Präludium oder im oben angeführten Schumannschen Beispiel; in der letzten Viertaktgruppe des ersten Teiles unseres Sonatensatzes findet sich nach der von uns als richtig vermuteten Auffassung genau die gleiche metrische Überordnung des Quartsextakkordes über den

tonischen Dreiklang des Schlußtaktes wie in Schumanns Novallette innerhalb des Schlußtaktes.

Ein Beispiel für einen über das Maß eines (kleinen) Taktes hinausgehenden Auftakt bietet das Scherzo des Klavier-Quintetts von Schumann. Hier umfaßt der Auftakt 7 oder, falls die Taktstriche, wie angenommen werden könnte, um einen halben Takt zu versetzen wären, 10 Achtel des Sechs-Achtel-Taktes. Zu der 2. Auffassung wird der Hörer leicht verleitet, wenn das erste Achtel des 1. Taktes nicht ein wenig betont wird, sie dürfte aber falsch sein.

Noch längere Auftakte sind selten und meiner Ansicht nach wohl immer auf Unvollständigkeit des ersten, metrisch schweren Taktes (Prokataleris) zurückzuführen. Wiehmayer hat bereits in seiner „Rhythmik und Metrik“ Beispiele prokatalerischer Sätze mit überhängendem Schluß angeführt, d. h. solcher, denen in der Melodie die 1. Hauptbetonung fehlt, weil an dieser Stelle eine Pause steht, während der Schluß des Satzes auf den Beginn des 5. oder 9. Taktes fällt, also auf den Beginn einer neuen Viertakt- oder Achttakt-Gruppe. Ausgezeichnete Beispiele hierfür finden sich meiner Ansicht nach, die freilich von der Auffassung Wiehmayers abweicht, im Finale von Beethovens cis moll-Sonate. Dem ersten Seitensatz-Gedanken

Beispiel 5.

Die Begleitungsfigur ist auf ganze Noten reduziert.

schreibt Wiehmayer einen aus drei Vierteln bestehenden Auftakt zu, bezeichnet den ihm folgenden Takt als 1. und läßt die erste Viertaktgruppe mit dem Schlußton h erst den 4., die zweite mit dem Tone his den 8. Takt erreichen, so daß die diesen Schlußtönen folgenden bereits wieder Auftakte der nächsten Taktgruppen oder Halbsätze darstellen. Es läßt sich aber, wie ich glaube, nachweisen, daß gerade hier prokatalerische Halbsätze mit überhängendem Schluß vorhanden sind. Es scheint mir nicht richtig, das Metrum nur nach den Phrasen der Melodie und ihren „Schwerpunkten“, richtiger „Kernpunkten“ zu beurteilen, ohne Rücksicht auf alle übrigen in Betracht zu ziehenden Momente, insbesondere die Bassstimme, die Harmonienfolge und den metrischen Zusammenhang des ganzen Tonstücks, von dem sich in unserem Falle zeigen läßt, daß es fast durchwegs prokatalerische Gedanken enthält. Wenn wir zunächst im vorliegenden Thema die Bassmelodie und die Harmonien betrachten, so bemerken wir, daß alles zugunsten derjenigen Auffassung spricht, nach der die Melodie nicht auftaktig, sondern prokatalerisch, nach einem Gruppen-Hauptpunkt höherer Ordnung beginnt. In der Harmonik zeigt sich hier überall Vorherrschen der Tonika. Die Begleitfigur zeigt keine Prokataleris. An die Stelle der Figuration könnte hier ohne weiteres der einfache Akkord in ganzen Noten treten, ohne daß dadurch die Melodie irgendwie ihr metrisches Verhalten ändern würde. Das *Als* des 2. Taktes würde,

wenn in ihm die Begleitung ebenfalls auf ganze Noten reduziert würde, deutlich als Durchgangston der Bassmelodie zum Basson des tonischen Sextakkordes, somit als Auftakt zu diesem Gruppen-Hauptpunkt 1. Ordnung, und in ähnlicher Weise das Fisis des 4. Taktes als Auftakt zum Cis des 5. zu erkennen sein (Gruppen-Hauptpunkt 2. Ordnung). Steht dies einmal fest, so kann der Auftaktcharakter des Melodie-Anfangs nicht mehr irreführen. Es ist dies eben ein Auftakt zu dem leichten 2. Takt, der wohl als Phrasenkernpunkt und namentlich seines Vorhalts wegen logisch höher gewertet werden kann als der 1., aber metrisch zweifellos unter diesem steht, der mit Rücksicht auf das Vorhergehende schon mindestens als Gruppen-Hauptpunkt 1. Ordnung zu gelten hat. Die Begleitung sollte überhaupt bei der Bestimmung des metrischen Verhaltens nicht von der Melodie getrennt werden. Rechnet man die Begleitung vom 1. Viertel, die Melodie vom 2. an, so könnte man sich, wenn der Satz für sich betrachtet wird, an der Stelle des 1. Viertels eine Pause denken, wie solche ja an den Hauptpunkten der Melodie häufig vorkommen. Daß anstelle einer solchen Pause in der Oberstimme hier der Schlußton des vorhergehenden Gedankens steht, kann an der so offenkundig als richtig erwiesenen Auffassung unsers Themas wohl nichts ändern. Es ist sicher, daß in solchen prokatalektischen Sätzen mit überhängendem Schluß die ganze Melodie der ersten 4 Takte als Auftakt zum Beginn des 5., also zum Gruppenpunkt 2. Ordnung und die ganze Melodie der ersten 8 Takte als Auftakt zum Gruppenpunkt 3. Ordnung, das ist zum Beginn des 9. Taktes zu gelten hat. Gleichwohl wirkt der dem Beginne der Melodie vorausgehende Hauptpunkt als Hauptpunkt noch höherer (4.) Ordnung, somit als beherrschender metrischer Punkt des ganzen Themas, das erst nach weiteren 13 Takten kadenzierend abschließt. Durch eingehende metrische Analyse des ganzen Finales würde die Richtigkeit dieser Auffassung bestätigt. So spricht für sie, daß das eben besprochene Seitensatz-Thema in der Schlußfoda nach einer Fermate im Bass mit hinzugefügtem 1. Viertel, also nicht prokatalektisch auftritt, während die Prokatalerie auf die Begleitungsfigur der Oberstimme übergeht.

Auch ohne prokatalektisches Verhalten des Anfangs sind überhängende Schlüsse durchaus nicht selten. Ein Beispiel dafür bietet das sechzehntaktige Hauptthema des 1. Satzes von Schuberts E-dur-Sinfonie.

Wir können wohl sagen, daß, wo immer auch Melodiephrasen anfangen, ob mit Auftakt, ohne Auftakt oder prokatalektisch, und wie immer sie enden, ob mit dem Tone, der auf ihren Hauptpunkt fällt oder mit einem andern innerhalb des zugehörigen Taktes oder der zugehörigen Taktgruppe oder endlich mit einem jenseits der Grenze dieses Taktes oder dieser Taktgruppe stehenden Tone, also männlich, weiblich oder überhängend, das metrische Schema immer in der gleichen Weise zur Geltung kommt und daß dieses Schema auch unberührt bleibt, wenn die verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes, wie sich dies an einzelnen Stellen des Finales der cis-moll-Sonate gezeigt hat, sich zu den metrischen Hauptpunkten verschieden verhalten. Dies gilt natürlich insbesondere auch für den polyphonen Satz, der sehr häufig Verschiebungen der Phrasenkernpunkte in den verschiedenen Stimmen zeigt, während die metrischen Hauptpunkte, wenn solche überhaupt mit Bestimmtheit zu erkennen sind, von solchen Verschiebungen, wie sie z. B. eine Engführung mit sich bringt, unabhängig gedacht werden müssen.

Es gibt unter den auftaktigen Phrasen große Unterschiede in metrischer Hinsicht, Unterschiede, die sich der Erkenntnis entziehen, so lange jede für sich betrachtet wird, ohne Rücksicht auf ihre Einordnung in das Ganze eines musikalischen Satzes. Nicht die Phrasen sind es, die für die Metrik allein entscheidende Bedeutung haben; der Charakter der Phrasen ergibt sich vielmehr erst aus der metrischen Gesamtaufassung, für die noch andere Momente maßgebend sind, insbesondere eine etwaige, die Gruppenhauptpunkte markierende Bassstimme und die Harmoniefolge. Wir haben unsern bisherigen Analysen gemäß folgende Möglichkeiten des metrischen Verhaltens der Phrasen zu unterscheiden:

1. rein auftaktiges, 2. auftaktig-abtaktiges (mit weiblicher Endung), 3. rein abtaktiges, 4. abtaktig-überhängendes, 5. profatalektisches, 6. profatalektisch-überhängendes Verhalten.

Riemanns Phrasierungslehre, Dynamik, Agogik und Metrik bilden ein untrennbares Ganzes, ein mit außerordentlichem Scharfsinn und umfassender Gelehrsamkeit aufgerichtetes Gedankengebäude, in dem alle Teile einander gegenseitig stützen. Es scheint mir aber erforderlich, jede seiner Aufstellungen nachzuprüfen, jedes seiner Beispiele so genau wie möglich zu analysieren, nicht in der Absicht, jenes stolze Gebäude einzureißen, sondern um überall, so gut es eben geht, die Wahrheit zu ermitteln und einem allen Zweifeln entrückten metrischen System den Boden zu bereiten.

Es scheint mir dazu erforderlich, die Metrik ganz von der Rhythmik und der Motiv- und Phrasenlehre zu trennen. Riemann hat den Gegensatz zwischen Rhythmik und Metrik mit folgenden Worten zur Darstellung gebracht: „Rhythmische Qualität betrifft die Unterschiede der Tondauer (kurz und lang), metrische Qualität die Unterschiede des Gewichts (leicht und schwer). Damit fällt die gesamte Lehre vom Aufbau musikalischer Sätze unter den Begriff der Metrik, die spezielle Ausfüllung der Einzeltakte aber mit Tönen verschiedener Dauer unter die Rhythmik.“ Auch Wiehmayer versteht unter Rhythmik die rhythmische Gliederung der Takte, unter Metrik die Zusammenfassung der Takte zu Gruppen, so daß der aus 2 oder 3 „Klangfüßen“ bestehende Normaltakt an der Grenze zwischen Rhythmik und Metrik steht. Der Rhythmik schreibt Wiehmayer Vorneigen des Typus „Leicht-schwer“, also der Auftaktigkeit zu, während er diesen Typus für die Metrik vollständig verwirft, für die Taktgruppenordnung vielmehr der Anfangsbetonung unbedingte Herrschaft zuschreibt. Das Richtige an diesen Aufstellungen scheint mir die scharfe, grundsätzliche, qualitative, begriffliche Unterscheidung von Metrik und Rhythmik zu sein, die sich sowohl bei Riemann als bei Wiehmayer angedeutet findet. Dagegen glaube ich, daß die Begrenzung der Rhythmik durch die Grenze des Normaltaktes nach der Seite größerer Ausdehnung hin und die der Metrik durch dieselbe Grenze nach der Seite der Taktgliederung hin nicht aufrechterhalten werden kann. Wie die Einteilung des Einzeltaktes, ob er nun als klein, normal oder groß zu gelten hat, ins Gebiet der Metrik gehört, so auch alle Unterteilungen; und wie ins Gebiet der Rhythmik noch der Inhalt eines Taktes gehört, wo immer auch die Reihe der zusammengehörigen Töne beginnt, ob auftaktig, abtaktig oder profatalektisch, und wo immer sie endet, ob männlich, weiblich oder überhängend, so gehört zur Rhythmik auch der Inhalt von Zweitakt-, Dreitakt-, Viertakt-, Achtektgruppen usw., die in vielen Fällen nicht anders als ausgedehnte Takte wirken.

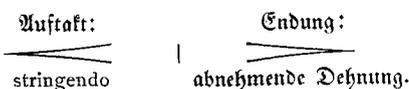
Jedes Motiv, jede Phrase, jedes Thema enthält rhythmische und metrische Elemente. Ein und derselbe Rhythmus wirkt sehr verschieden je nach dem Metrum, in das er eingeordnet ist, und je nach der Art, wie diese Einordnung erfolgt. Im weitesten Sinn ist Motiv jede Gruppe zusammengehöriger Töne einer Tonfolge zu nennen, in engerem Sinne aber ist jedes Motiv an eine bestimmte metrische Stellung gebunden, es wird ein anderes, wenn diese sich ändert. Ebenso ist es mit den Phrasen und größeren Abschnitten einer Melodie. Es ist nicht gleichgültig für die Wirkung eines mehrere Takte umfassenden Melodie- oder Harmonie-Motives, ob es als auftaktig oder abtaktig zu gelten hat. Für das Metrum ist der Rhythmus der Taktgruppen freilich nicht allein maßgebend, es sind immer alle übrigen Momente zu berücksichtigen, wenn es gilt, sich über das metrische Verhalten eines Satzes Klarheit zu verschaffen.

Die metrische Funktion des Rhythmus läßt sich andererseits auch in die kleinsten Unterteilungsmotive verfolgen. So könnte in der 2. Variation der Arietta der Sonate op. 111 von Beethoven der Beginn jedes Achtels als Hauptpunkt eines $\frac{1}{32}$ -Taktes, in der 3. als Hauptpunkt eines $\frac{12}{64}$ -Taktes oder als Gruppenhauptpunkt einer aus vier $\frac{3}{64}$ -Takten bestehenden Viertaktgruppe angesehen werden, wobei wir die Frage unerörtert lassen, warum Beethoven recht hatte, an den Takteinheiten des Themas festzuhalten. Es sollte nur gezeigt werden, daß metrische Unterteilung gegenüber den Notenwerten des vorhandenen Rhythmus selbständige Bedeutung ganz ebenso besitzt wie der Takt der Taktphrase und die Taktgruppe den ihren Inhalt bildenden größeren Phrasen, Halbsätzen oder Sätzen gegenüber.

Können wir also eine sinnfällige Abgrenzung der Metrik gegen die Rhythmik kaum finden, so müssen wir um so bestimmter an der logisch-begrifflichen, prinzipiellen Scheidung von Rhythmik und Metrik festhalten, die wir Riemann und Wiehmayer verdanken. In der Tat gelten für den Rhythmus in erster Linie die Unterschiede in der Länge der Töne, für die Metrik Unterschiede im „Gewicht“ oder in der Geltung. In der Tat ist das Akzent- oder Geltungsschema unabhängig von dem Inhalt, also auch von den Rhythmen der Taktglieder, Takte und Taktgruppen und dieser Inhalt, also auch die Rhythmen mit ihrer wirklich erforderlichen Vortragsdynamik unabhängig von jenem Akzentschema. So wenig das metrische Verhalten eines musikalischen Gedankens auf die Rhythmen seiner Motive und Phrasen sichere Schlüsse gestattet, so wenig kann aus den Rhythmen allein das metrische Verhalten erschlossen werden. Bei gleichem Metrum können die verschiedensten Rhythmen herrschen, bei gleichem Rhythmus verschiedene Takteinteilung, Unterteilung und Taktgruppenordnung. Das Motiv und die Phrase, der Satz und die Periode sind immer Produkte ihrer Rhythmen und ihrer metrischen Einordnung und Anordnung. Keines dieser Gebilde ist identisch mit der Summe seiner Rhythmen, keines mit irgend einem metrischen Schema. Rhythmus und Metrum sind in Wirklichkeit immer miteinander verbunden, meist auch mit Tonhöhenänderungen und Harmoniewechsel.

Begrifflich müssen Rhythmus und Metrum ebenso als selbständige

Elemente des musikalischen Aufbaus angesehen werden wie Melodie und Harmonie, die ja gewöhnlich miteinander und mit jenen innig verbunden sind. Dynamik und Agogik sind begrifflich von den konstituierenden Elementen des musikalischen Geschehens zu trennen. Mit dem metrischen Verhalten der Motive und Phrasen haben sie am wenigsten zu schaffen, obgleich zuweilen Akzente den metrischen Hauptpunkten Geltung verleihen müssen. Es gehört zu den verhängnisvollsten Konsequenzen der Riemannschen Lehre, daß in ihr Dynamik und Agogik ganz auf metrische Basis gestellt werden. „Die naturgemäße Dynamik der Phrase“, sagt Riemann¹ „ist das Crescendo bis zu ihrem Schwerpunkte und das Diminuendo von diesem nach dem Ende hin. Der dynamisch-agogische Ausdruck eines Motivs ist allgemein zu charakterisieren:



Gewöhnlich geht die melodische Bewegung damit derart Hand in Hand, daß die sich steigernde Phrase zugleich melodisch steigend, die abnehmende fallend ist. Abweichung von diesen allgemeinen Regeln wird der Komponist meist anzeigen, z. B. ein Diminuendo bei steigender Melodie oder beim Stringendo, desgleichen ein Ritardando bei steigender Melodie und Crescendo“.

Der letzte Satz läßt wenigstens für alle Werke, die vom Komponisten herrührende dynamische Vorschriften enthalten, die Möglichkeit einer Abweichung von Riemanns dynamisch-agogischer Vorschrift gelten, die aber offenbar uneingeschränkt für alle Werke Geltung haben müßte, in denen sich keine Crescendo- und Diminuendozeichen finden. Immerhin müßte auch in den Vorschriften der Komponisten Riemanns Dynamik oft zu finden sein. Dies wäre auch der Fall, wenn überall Riemanns metrisches Schema Geltung hätte, was aber wie wir gesehen haben, durchaus nicht zutrifft. Es ist klar, daß Riemanns dynamisch-agogische Regel mit seinem metrischen Schema steht und fällt. Nur wenn die Höhe- oder Kernpunkte der Phrasen als ihre metrischen Hauptpunkte angenommen werden, kann wohl mit Recht behauptet werden, daß jene in der Mehrheit sind, in denen ein Crescendo zu diesem Punkt, ein Diminuendo von ihm aus vorgeschrieben oder erforderlich ist. Wiehmayers metrischem Schema zufolge muß zumeist in den Zweitaktgruppen Ansteigen bis zum 2. Takt, in den Viertaktgruppen Ansteigen bis zum 3. Takt angenommen werden, was an der Vorherrschaft des metrischen Hauptpunktes am Anfang nichts ändern kann. Riemanns oben erwähnte dynamische Regel (Ansteigen bis zum Schwerpunkt, Abfall von diesem aus) hat wohl für gewisse Phrasenkernpunkte, somit für Hauptpunkte von Takten Geltung, es kann aber über den metrischen Rang dieser Hauptpunkte ändern gegenüber nichts Allgemeines ausgesagt werden. Ein energischer Anfangsakzent deutet oft viel entschiedener als ein Crescendo oder Diminuendo den Hauptpunkt einer Taktgruppe an. Übrigens besteht ein Widerspruch zwischen Riemanns Forderung, alle Phrasen crescendo und decrescendo vorzutragen und seiner Aufstellung, „gewöhnlich steige die sich steigernde Phrase zugleich melodisch, worauf die

¹ Musiklexikon 10. Auflage 1922, S. 58.

abnehmende falle". Jener Forderung gemäß dürfte es keine bloß sich steigenden und keine bloß abnehmenden Phrasen geben.

Ganz zu verwerfen ist die Verallgemeinerung der Verbindung des Crescendo der Phrasen mit einem Stringendo und des Diminuendo mit einer „abnehmenden Verzögerung“. Es ist auch nicht richtig, daß agogische Akzente immer gerade auf Hauptpunkte von Phrasen fallen. Häufig können Auftaktbetonungen nur durch Verlängerung des betonten Tones wirksam gemacht werden. Stereotype agogische Änderungen würden bei öfterer Wiederholung unerträglich. Agogische Akzente gehören zu den inkommensurablen Momenten des künstlerischen Vortrags, die nicht in Regeln und Schemata gebracht werden können.

Die Erhebung der Phrasenhöhepunkte zu metrischen Schwerpunkten führt bezüglich der an metrischen Schwerpunkten auftretenden Pausen zu Folgerungen, die Riemann gezogen hat: zur Annahme, daß die Pausen nicht „Nullwerte“, sondern „negative Werte“ seien, und daß Motive und Phrasen, die scheinbar vor solchen Pausen enden, in ihnen ihren freilich nur gedachten Schlußakzent erreichen. Der Ausdruck „Negativer Wert“ drückt nur gleichnisweise aus, was Riemann damit offenbar sagen wollte und was sicherlich feiner psychologischer Selbstbeobachtung entnommen ist: daß nämlich ein bloß gedachter Akzent einen wirklich vorhandenen an Stärke übertreffen kann, natürlich nicht für die sinnliche Wahrnehmung, wohl aber für die innere Wahrnehmung einer gewissen offenbar physiologisch vorhandenen Energieentfaltung, die eben wegen ihres fehlenden positiven Resultats negativ genannt wurde. Daß aber solche „Schwerpunktpausen“ immer gerade als Abschlüsse von Motiven und Phrasen zu gelten haben, geht meiner Meinung nach über die innere Beobachtung hinaus, es ist eine Konsequenz von Riemanns Phrasierungslehre und Metrik und als solche auch angreifbar und vielleicht sogar unhaltbar. Steht es einmal fest, daß es rein abtaktige Motive, Phrasen, Halbsätze und Sätze gibt, dann ist nicht einzusehen, warum es nicht auch prokatalektische Phrasen, Halbsätze und Sätze geben soll. Kann vom metrischen Gruppenhauptpunkt ebenso ein dynamisches Ansteigen zu einem Hauptpunkt niedrigeren Ranges erfolgen, wie von jedem Takthauptpunkt zu irgend einem leichten Taktglied (s. Schuberts Moment musical Nr. 4, Beispiel 1), so darf es auch nicht Wunder nehmen, daß gerade an Hauptpunkten entweder bloß in der Melodie oder sogar in allen Stimmen Pausen eintreten können, von denen erst zu untersuchen sein wird, ob sie als Abschlußpunkte auftaktiger oder als Anfangspunkte abtaktiger oder wirklich als Nullpunkte gegenüber rein prokatalektischen Phrasen anzusehen sind. Als ein Beispiel prokatalektischer Taktphrasen der Melodie, in denen die Pause höchst wahrscheinlich Anfangspause ist, führe ich das Scherzo aus Beethovens Quartett op. 59 Nr. 2 an. Die beiden komplementären Rhythmen der Melodie- und der Begleitungsphrasen sind fast überall zu einander ergänzenden, innig zusammengehörigen, rein abtaktigen, den Takt ausfüllenden und für sich selbst bestehenden Taktphrasen oder Taktmotiven verbunden. Ausnahmen entstehen nur gelegentlich durch Verbindung zweier Takte zu abtaktigen oder auftaktigen Zweitakt- oder Viertaktgruppen oder auch durch gelegentliche kurze Auftakte. Das Natürlichste ist hier wie in andern Fällen die Unerkennung prokatalektischer Phrasen.

Die Bedeutung mancher Hauptpunktpausen läßt sich am besten durch die Annahme begreiflich machen, daß es sich hier um Ersatz der wirklichen Betonung eines Tons oder Akkords durch einen psychischen Akt handelt, der, aus der Erinnerung an andere Gestaltungen mit akzentuiertem Beginn an einem Hauptpunkte höheren Ranges hervorgegangen, dort, wo nicht bald ein nachfolgender Punkt der Tonfolge als höherer Hauptpunkt deutlich hervortritt, beim Hören, Lesen oder Erinnern unwillkürlich und zwangsläufig eine bloß gedachte Betonung vor den Beginn der Tonreihe setzt, die sonst als langer Auftakt zu einem späteren Hauptpunkte höherer Ordnung wirken müßte.

Auch in den Taktgliedern, im „musikalischen Kleinleben“ (ein geistreicher Ausdruck Riemanns!) kommt abtaktiges und prokatalektisches Verhalten häufig vor. Es ist immer nur behauptet, aber nie bewiesen worden, daß Teilmotive und Unterteilungsmotive immer dem Typus „leicht-schwer“ angehören. Selbst bei punktiertem Rhythmus ist diese Auffassung nicht immer richtig, worauf schon Biehmayer und Galston¹ aufmerksam gemacht haben; dieser spricht in seinem Studienbuche die Ansicht aus, daß manche Stellen des 2. Satzes von Beethovens Sonate op. 101 trochäische Auffassung erfordern.

Ist dies richtig, dann bedarf insbesondere Riemanns Lehre von den „toten Intervallen“ einer gründlichen Revision. Es darf nicht mehr ohne sorgfältige Überlegung ein Intervall deshalb als tot oder unwirksam erklärt werden, weil dadurch Motive entstünden, die dem Typus leicht-schwer widersprächen. Dies und nichts anderes kann der wahre Grund von Riemanns höchst seltsamen, den wahren Sinn der musikalischen Gedanken auf den Kopf stellenden Motiv- und Phrasenabgrenzungen sein. Ich führe von zahllosen Beispielen nur das eine an, das den Anfang der Sonate op. 7 von Beethoven betrifft. Das 1. Hauptmotiv ist hier so deutlich als nur irgend möglich abgegrenzt; da es aber dem Typus Schwer-leicht entspricht, so wird es in das Prokrustesbett des entgegengesetzten Typus hineingepreßt. Es wird gewissermaßen das Ende des einen Individuums mit Kopf und Rumpf eines zweiten vereinigt, dessen Fußteil wieder mit einem dritten in Verbindung gebracht und die so entstandenen neuen Motive werden wegen ihres aufstrebenden Charakters für wertvoller als die ursprünglichen erklärt, als ob nicht energischer Wille sich auch in kräftig einsetzenden Motiven ausprägen würde. Der Anfang des Satzes ist nach Riemann, „je nachdem man die Motive liest, wie bei a) oder wie bei b), lahm oder kühn ausspringend:



Abwärtsgerichtete Motive kommen bei der zweiten Leseweise gar nicht vor, da die zwischen den Grenztönen der Motive befindlichen Intervalle gar nicht als solche aufgefaßt werden, tote sind“.

¹ Gottfried Galston, Studienbuch 1909, 2. Aufl. 1921.

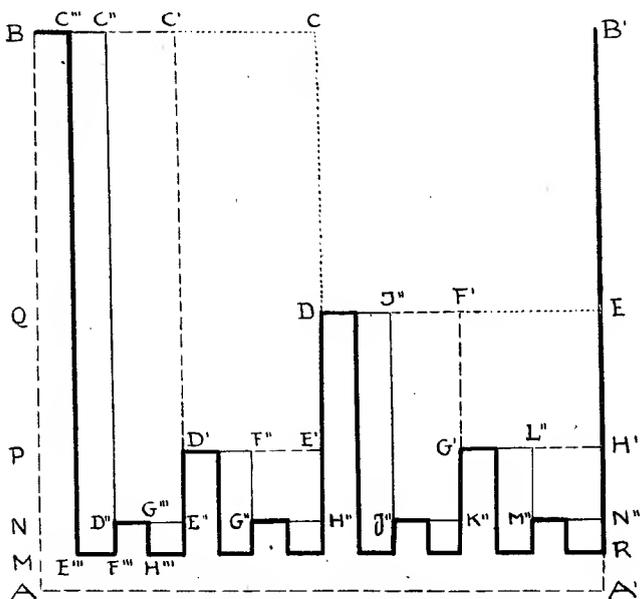
Wie kann aber bewiesen werden, daß ein Intervall wirklich unwirksam oder tot ist? Wenn nicht einmal vom Komponisten vorgeschriebene Pausen immer als Phrasengrenzen gelten können (worin Riemann im Rechte ist), wenn das, was dem einen als wirksam, dem andern gerade als „tot“ erscheint und umgekehrt, dann wird es sich überall und immer wohl nur um durch die Auffassung gegebene größere und geringere Wirksamkeit der Intervalle handeln können. Wirklich tote Intervalle gibt es nicht und kann es nicht geben. Im oben angeführten Beispiel 2 (Anfang der Sonate op. 14 Nr. 1 von Beethoven) sind gerade die leicht-schweren Motive, die Riemanns Motivabgrenzung entsprechen, absteigend, während die seiner Ansicht nach innerhalb der Phrase zwar nicht ganz toten, aber weniger wirksamen Intervalle zwischen diesen leicht-schweren Motiven gerade aufsteigende sind. Der Schluß des 1. viertaktigen Halbsatzes ist als „weibliche Endung“ zu betrachten, die aber für sich im Riemannschen System nie auch nur als Teilmotiv einer Phrase gelten kann. Wer aber hier überall die aufsteigenden Intervalle als wirksamer empfindet wie die absteigenden, der wird sich mit der absoluten Verwerfung der schwer-leichten Motive auch für die Unterteilungen nicht einverstanden erklären können.

Durch das Zugeständnis, daß es nicht bloß leicht-schwere, sondern auch schwer-leichte Motive gibt, wird es der Musiktheorie weit eher möglich werden, die ganze unbegrenzte Mannigfaltigkeit der musikalischen Gestaltungen begrifflich zu machen, als durch hartnäckiges Festhalten an der dogmatischen Lehre Riemanns.

Es wäre erforderlich, alle Folgerungen, zu denen Riemann durch seine Lehren geführt wurde, durch eingehende Analyse seiner Beispiele zu widerlegen, doch würde dies weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Ich möchte nur als eine der kräftesten dieser Folgerungen die Lehre von der Überbietung schwerer Taktteile durch leichte anführen. Abgesehen davon, daß es sich da ja immer nur um logische Überbietung handeln könnte, muß auch diese in allen von Riemann angeführten Fällen mindestens zweifelhaft, wenn nicht ganz ausgeschlossen erscheinen. Man denke an die beiden ersten Dreitaktgruppen des Menuetts aus Mozarts g-moll-Sinfonie oder an die Schlußakte der Polonäsen, die durchaus nicht als auftaktig, sondern nur als abtaktig gedacht werden können! Auch widerspricht Überbietung der ursprünglichen Schwerpunkte durch einen folgenden leichteren Punkt einem der Hauptgrundsätze von Riemanns Metrik, demzufolge der Taktstrich immer vor dem schwersten Punkt einer Phrase zu stehen hat.

Es sei nun gestattet, zwei Vorschläge hinsichtlich der metrischen Bezeichnung der Takte zu machen. Da die Ziffern des Riemannschen und die des Wihmayerschen Systems ganz entgegengesetzten metrischen Grundanschauungen entsprechen, so dürfte es sich empfehlen, an die Stelle der Ziffern Buchstaben zu setzen. Da in der weitest aus größten Anzahl der Perioden und regelmäßigen Sätze die Vierzahl eine große Rolle spielt, so ist wohl kaum etwas dagegen einzuwenden, daß im allgemeinen nur die Buchstaben a, b, c, d verwendet und mit den Indizes 1, 2, 3, 4 versehen werden. Diese Buchstaben wären immer unter das erste Taktglied jedes Taktes als den Repräsentanten des Takthauptpunktes zu setzen, und zwar a unter den Hauptpunkt der Viertaktgruppe. In prokatalektischen Sätzen müßte a vor den Beginn des scheinbaren kleinen Auftaktes gestellt werden. In Dreitaktgruppen wären a, b, c, in Fünftaktgruppen a, b, c, d, e, in Siebentaktgruppen a, b, c, d, e, f, g zu verwenden usw.

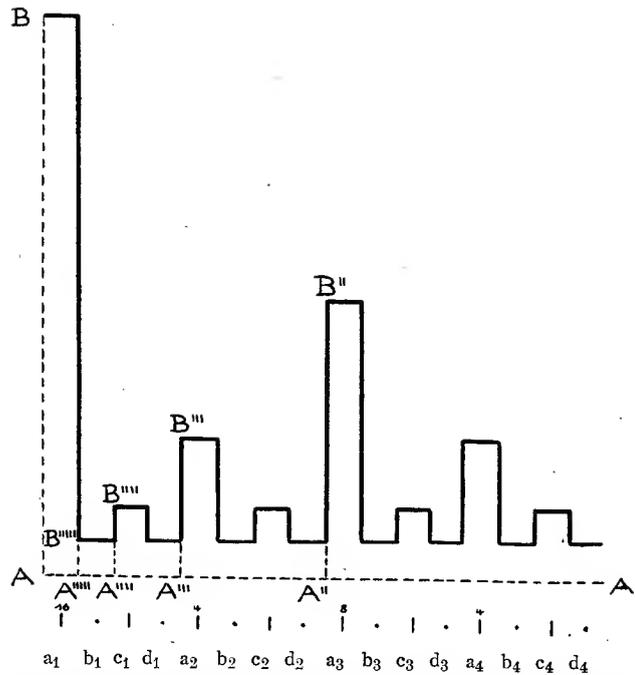
Eine 2. Bezeichnungsweise scheint mir noch einfacher und übersichtlicher: die der Takte an ihren Hauptpunkten durch Zeichen, aus denen unmittelbar ihr Geltungswert innerhalb jeder beliebigen Gruppe zusammengehöriger Takte erschlossen werden kann. Es wird unter den Takthauptpunkt, wenn ihm kein anderer metrisch untergeordnet ist, ein Punkt, wenn er zugleich Hauptpunkt einer Zweitaktgruppe ist, ein kurzer senkrechter Strich (|) gesetzt. Stellt sich heraus, daß dieser Hauptpunkt zugleich Gruppenhauptpunkt 2. Ordnung, d. h. Hauptpunkt einer Viertaktgruppe ist, so wird über diesen Strich die Ziffer 4 gesetzt ($\overset{4}{|}$), ebenso bedeuten $\overset{8}{|}$ $\overset{16}{|}$ $\overset{32}{|}$ $\overset{3}{|}$ $\overset{6}{|}$ $\overset{12}{|}$ $\overset{24}{|}$ $\overset{5}{|}$ $\overset{10}{|}$ $\overset{7}{|}$ $\overset{9}{|}$ Hauptpunkte von Gruppen so vieler Takte, als die Ziffern anzeigen. Diese Bezeichnungsweise hat mit der Riemannschen gemein, daß die höchste Ziffer immer gerade dem Hauptpunkt höchster Ordnung entspricht. Nur zeigt sich in der Anordnung dieser Ziffern, die nicht angeben, der wievielte Takt ihnen entspricht, sondern wie viele Takte dem bezeichneten Hauptpunkt untergeordnet sind, die dem alten Akzentschema entsprechende Wiehmayersche Auffassung dargestellt. Dieses Schema läßt sich bei ausschließlicher Teilung der Takte nach dem Prinzip der Zweizahl durch die folgenden Kurven anschaulich machen, die als Grundtypen aller metrischen Kurven gelten können:



Metrische Kurven im Viervierteltakt.

A A' ein Viervierteltakt zwischen den beiden Taktstrichen AB und A' B'.
 AB zugleich ein Maß für den Geltungswert des 1. Viertels, Achstels, Sechzehntels usw. A M Geltungswert eines 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14., 16. Sechzehntels.

- A N Geltungswert eines 2., 4., 6., 8. Achstels
- A P " " 2. oder 4. Viertels
- A Q " " einer 2. Halben
- BCDE metrische Kurve der Halben
- B C' D' E' D' F' G' H' " " der Viertel
- B C'' D'' E'' D'' F'' usw. " " der Achtel
- B C''' E''' F''' D''' G''' usw. " " der Sechzehntel.



Metrische Kurve einer 16taktigen Periode (analog der Kurve eines Vierteltaktes mit Rücksicht auf die Geltungswerte der Sechzehntel).

A—A' die 16taktige Periode

A B Geltungswert des Hauptp. d. Periode = $\frac{16}{1}$

A'' B'' " d. Hp. der 2. Hälfte = $\frac{8}{1}$

A''' B''' " der Hauptp. d. 2. u. 4. Vierteltaktgruppe = $\frac{4}{1}$

A'''' B'''' Sw. d. Hp. d. 2., 4., 6., 8. Zweitaktgruppe = $\frac{2}{1} = \frac{1}{1}$

A'''''' B'''''' Sw. d. Hp. d. Takte 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16 = $\frac{1}{1}$

Die metrische Kurve einer 16taktigen Periode, bezogen auf ihre Einzeltakte als Einheiten entspricht genau der metrischen Kurve eines auf seine Sechzehntel als Einheiten bezogenen Vierteltaktes. Alle zweiten Sechzehntel der 8 Achtel müssen als metrisch gleichwertig gelten, ebenso die zweiten Achtel aller Viertel, das zweite Viertel als gleichwertig dem vierten. Ebenso sind einander metrisch gleichwertig der 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14. und 16. Takt einer 16taktigen Periode, die 2., 4., 6. und 8. Zweitaktgruppe und die 2. und 4. Vierteltaktgruppe. Die ungradzahligen Takte und Taktgruppen sind dagegen (von Auftakten, die solchen Takten oder Taktgruppen gleichen oder über sie hinausgehen, abgesehen) höherwertig, was durch die Kurve unmittelbar veranschaulicht wird.

Dreiteilige Taktglieder, Takte und Taktgruppen erfordern graphische Darstellung durch Kurven, in denen deutlich die Gleichwertigkeit des 2. und 3. der 3 Teile hervortritt. Dem Sprachgebrauch gemäß, der niemals Drittel, Sechstel, Neuntel gelten läßt, empfiehlt es sich, bei der Abschätzung der Geltungswerte den 2. und 3. Triolen-Sechzehnteln, Triolen-Achteln und Triolen-Vierteln nicht $\frac{1}{3}$, sondern die Hälfte des

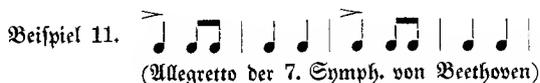
Geltungswertes der ersten zuzuschreiben. Ebenso wäre dem Hauptpunkt einer Dreitaktgruppe der doppelte Geltungswert zu geben wie den Hauptpunkten des 2. und 3. Taktes, die als einander gleichwertig gelten können, und das gleiche Verhältnis ist auch zwischen den Taktgliedern dreiteiliger Takte ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$) anzunehmen. Die Gründe, die Moritz Hauptmann bestimmten, in einem dreigliedrigen Takt dem 2. Gliede höheren metrischen Wert beizulegen als dem 3., scheinen mir nicht stichhaltig zu sein.

Wir haben oben auf den Antagonismus des metrischen Betonungs-, richtiger vielleicht Geltungs-Schemas und der Vortragsdynamik hingewiesen. Die Dynamik der Phrasen und größerer Melodieteile zeigt vielfach Unabhängigkeit von rein metrischer Betonungsweise, d. h. einer solchen, die dem metrischen Geltungswert (dem „Gewicht“) der Töne Rechnung trägt. Doch muß auch dieser eine gewisse Funktions- oder Einfluß-Sphäre eingeräumt werden. Das metrische Schema kann und muß sich in gewissen Fällen wirksam zeigen, in andern unwirksam. Es gibt also drei Arten des Verhältnisses der Dynamik zur Metrik: Diese wirkt entweder auf jene bestimmend ein oder sie ist indifferent oder endlich gegensätzlich, so daß die Dynamik im letzten Falle antimetrisch genannt werden kann. Es scheint mir nun wichtig, festzustellen, in welchen Fällen das Metrum bestimmenden Einfluß auf die Vortragsdynamik ausübt.

1. In erster Linie zeigt sich metrischer Einfluß bei allen Rhythmen, in denen der Zeitwert des einen Zeitabschnitt beginnenden den des innerhalb dieses Abschnitts folgenden Tones oder einiger der übrigen Töne dieses Abschnitts übertrifft.



Hierher gehören alle punktierten Rhythmen. In all diesen Fällen kommt außer dem metrischen Geltungswert der Noten auch ihr Zeitwert wesentlich in Betracht und trifft Überwiegen der Dauer des Tons mit dem Überwiegen seiner metrischen Geltung zusammen. Hier kann also von metrischem Akzent oder metrischer Dynamik gesprochen werden. Diese findet Anwendung auch dort, wo den kürzeren Noten wieder längere innerhalb eines metrischen Abschnitts folgen wie in den Rhythmen:



2. Bindung eines metrisch übergeordneten Tones mit einem ihm folgenden metrisch geringerwertigen erfordert Betonung des ersten, außer wenn durch ein Crescendo- oder Akzentzeichen das Gegenteil vorgeschrieben ist. Hierher gehören die meisten Vorhalte, während bei fehlender Bindung zuweilen Betonung des Auflösungstones vorgeschrieben ist.

3. Auftakte sind fast immer unbetönt zu lassen, außer wo eine Auftaktbetonung vom Komponisten selbst vorgeschrieben ist. Dies gilt auch dort, wo eine Bindung der beiden Hälften eines den Auftakt bildenden Taktglieds miteinander eine Betonung des 1. Unterteilungsgliedes nahelegen scheint. So ist das Motiv des Anfangs von Mozarts g-moll-Symphonie

Beispiel 13.



gewiß ohne jede Betonung des ersten der beiden Achtel vorzutragen. Betonungen des Auftakts, sowie des 2. und 4. Viertels des 1. Taktes wären als stilwidrig entschieden zu verurteilen. Es hängt hier die Dynamik des rhythmischen Motivs  entschieden von der metrischen Stellung seiner Elemente ab. Die Verschiebung um 2 Viertel innerhalb des Vierteltaktes ändert an der Dynamik nichts, wohl würde diese aber verändert durch Verschiebung um 1 Viertel.

4. Bedeutungsvoll ist für die Dynamik sehr häufig der Eintritt eines länger andauernden Akkords oder eines Orgelpunkts an einem Hauptpunkt einer Taktgruppe. An solchen Stellen sind metrische Akzente häufig vorgeschrieben, was ein nachfolgendes *cresc.* zu einem geringerwertigen Takthauptpunkt nicht ausschließt. Ein Beispiel bietet der Anfang von Beethovens 8. Symphonie:

Beispiel 14.



5. Die Wirkung einer Schlußkadenz ist sehr verschieden je nach der metrischen Stellung des Schlußakkords. Die bekräftigende Wirkung des Schlusses tritt um so mehr hervor, je höher der metrische Wert des Punktes anzusetzen ist, an dem die tonische Harmonie eintritt. In regelmäßigen Perioden ist dies der Fall beim Eintritt des Schlußakkords am Beginn des 9. oder 17. Taktes. Ist ein starker Akzent beim Eintritt der tonischen Harmonie im 4., 8., 12. oder 16. Takt vorgeschrieben, und wirken diese Takte den nachfolgenden gegenüber als metrisch übergeordnet, so handelt es sich um die so häufige Umdeutung leichter Takte in schwere (nach Riemanns Auffassung schwerer in leichte). Als Muster kann die Umdeutung des 12. Taktes des eben besprochenen Themas aus Beethovens 8. Symphonie in einen Anfangstakt einer neuen Periode gelten. Es ist hier unmittelbar einleuchtend, daß es sich nicht um eine Umdeutung eines schweren in einen leichten Takt handeln kann. Es beginnt nämlich mit Takt 9 eine Wiederholung des Nachsatzes (Takt 5—8) und der 8. Takt

muß selbst nach Niemann mindestens leichter als der 7. sein, da der Beginn des 2. Taktes unmöglich als Schwerpunkt der 1., der Beginn des 6. Taktes unmöglich als Schwerpunkt der 3. Zweitakt-Phrase angesehen werden kann. Mit dem 12. Takt beginnt hier, wo, dem 8. Takt entsprechend, der Gedanke wieder ruhig ausklingen sollte, ein neuer, der nach der im 11. Takt halbchlußartig eintretenden Dominant-Harmonie wieder kräftig betont die tonische einsetzen läßt, so daß hier im 1. und 9. Takt der neuen Periode metrische Akzente vorhanden sind.

Es sind hier nur die wichtigsten Momente, die zugunsten metrischer Akzente sprechen, angeführt worden. Immerhin muß zugestanden werden, daß in zweifelhaften Fällen zuweilen vorgeschriebene Akzente wichtige Anhaltspunkte zur Bestimmung der metrischen Gruppenhauptpunkte darbieten können. Es darf daraus aber nicht auf metrische Höherwertigkeit aller Akzente oder aller Höhepunkte dynamischer Wellen geschlossen werden, da eben in vielen Fällen ein Antagonismus zwischen Metrik und Dynamik besteht. Von allem bereits Besprochenen abgesehen ist hier noch auf die so häufigen Akzentrückungen innerhalb der Taktgruppen zu verweisen, die Akzentrückungen innerhalb der Takte ganz analog sind. So sind in dem Menuett aus Mozarts Esdur-Symphonie außer den metrischen Akzenten des 1. und 5. Taktes auch antimetrische Akzente im 4. und 8. Takte vorhanden, die nur darum kaum einen Anhänger des Niemannschen Systems bestimmen können, diese Takte als schwerste zu erklären, weil ihre Harmonien schon im 3. und 7. Takte eintreten.

Von großer Bedeutung ist das metrische Verhalten eines musikalischen Gedankens auch dort, wo ihm die Dynamik der Motive und Phrasen direkt widerspricht. Man kann wohl behaupten, daß in solchen Fällen der Vortragende seiner Aufgabe nur dann gerecht werden kann, wenn in seiner Auffassung beides, sowohl das Metrum als die vorgeschriebene oder intuitiv zu treffende Vortragendynamik zur Geltung kommen.

Auch vom Lieddichter kann gesagt werden, was E. F. Meyer Ulrich von Hutten sagen läßt:

„Ich bin kein ausgeklügeltes Buch,
Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.“

Der Widerspruch ist es, durch den die Musik über Gewohnheit, Gewöhnlichkeit, Trivialität hinausgehoben wird. Der metrischen Grundlage eines musikalischen Gebildes fällt teilweise die Aufgabe zu, einen mit der Mannigfaltigkeit seines realen Lebens, mit dem Wechsel der melodischen, harmonischen und dynamischen Wellensysteme, mit ihrem Ansteigen, Gipfeln, Absteigen und Versinken kontrastierenden Untergrund, einen festen Maßstab darzustellen, an dem gerade dieser Wechsel erkannt, diese reiche Mannigfaltigkeit abgeschätzt werden kann. Vielen Tonstücken gibt erst der ihnen eigentümliche Gegensatz zwischen gleichförmig paralleler Taktordnung und Mannigfaltigkeit der Spannungs- und Lösungsvorgänge mit ihren unregelmäßig wechselnden Gipfelungen und Beruhigungen ihren eigenartigen Charakter. Das Verhältnis zwischen der melodisch-harmonisch-dynamischen Mannigfaltigkeit und metrischer Gleichförmig-

keit läßt sich am besten vergleichen mit der künstlerischen Freiheit eines bedeutenden Gemäldes, die sich im Gegensatz zu der Regelmäßigkeit des zugrundeliegenden Materials ebenso behauptet, wie auch diese weder verdeckt werden kann noch soll, ob es sich nun um Pinselmalerei auf Leinwand oder um Nadelmalerei handelt. Freilich steht der Musik dadurch noch größere Mannigfaltigkeit zu Gebote, daß das ihr zugrundeliegende metrische Gerüst selbst kleinerer oder größerer Veränderungen fähig ist, von Wiederholungen einzelner Takte oder Taktgruppen, Auslassungen, Verschränkungen und Umdeutungen bis zu gelegentlichen oder häufig wiederkehrenden Unregelmäßigkeiten und bis zu völliger Änderung des Metrums innerhalb eines einheitlichen Gebildes. Gerade an solchen Unregelmäßigkeiten und Änderungen wird es aber deutlich, daß die metrische Unterlage mehr bedeutet als ein bloßes Schema für die Auffassung. In den metrischen Unregelmäßigkeiten spiegeln sich die Unregelmäßigkeiten von Puls und Atmung, obwohl diese auch bei festgehaltener Taktgruppenordnung in agogischen Änderungen des Zeitmaßes, aber auch im Wechsel der Ausdehnung der Melodie- und Harmoniemotive ihr Abbild finden können. Wir gehen wohl nicht zu weit, wenn wir dem metrischen Trieb oder der metrischen Disposition der Komponisten in allen Fällen hervorragende konstruktive Bedeutung für Erfindung und Ausbau musikalischer Gedanken zuschreiben. Es dürfte daher die Erkenntnis immer mehr zum Durchbruch gelangen, daß die musikalische Metrik als einer der wichtigsten Zweige der Musiktheorie angesehen zu werden verdient und daß es sich der Mühe lohnt, sich auch auf diesem Gebiete zu wohlbegründeten Ansichten durchzuringen.

Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge

Eine bibliographische Übersicht

Von

Peter Epstein, Berlin

Die Menge der in Frankfurt erhaltenen Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns ist schon des öfteren auf ihre Herkunft geprüft worden. Caroline Walentin¹ stellte altemmäßig fest, daß Telemann nach Ablauf seiner Frankfurter Kapellmeisterzeit (1712—1721) noch zahlreiche Jahrgänge für die Frankfurter Kirchenmusik über- sandt hat. Carl Süß² äußerte die Vermutung, daß viele der Texte Erdmann Neumeisters Poesien entnommen seien; der Hinweis auf dessen Werk „Evangelischer Nachklang“, durch einen alten Trauungstext veranlaßt, hat sich jedoch nicht bestätigt. Genauere Angaben hatte bereits früher Max Schneider³ gemacht, der u. a. Telemanns Eisenacher Jahrgang von 1711 auch bei den Frankfurter Manuskripten nachwies. Um der Unsicherheit über den Umfang und die Zusammengehörigkeit der Frankfurter Bestände abzuwehren, ist nunmehr erstmalig der Vergleich zwischen den handschriftlichen Musikalien und den gedruckten Lertbüchern der Frankfurter Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchgeführt worden. Dabei gelang es mir, die von Süß alphabetisch geordneten über 800 Kirchenkantaten zum allergrößten Teil ihren Jahrgängen wieder zuzuweisen. Die entsprechenden Jahreszahlen der Frankfurter Aufführung sind in meiner Bearbeitung des Süßschen Katalogs⁴ hinzugefügt worden. Mindestens acht vollständige Jahrgänge ließen sich auf diese Weise mit ihren Aufführungs- und Wiederholungsdaten feststellen. Wieviel von ihrer Musik in Frankfurt erhalten ist, wird sich aus einer Übersicht in der Einleitung des genannten Katalogs ergeben.

Unter den Lertdichtern steht Erdmann Neumeister an der Spitze. Ihm gehören an die Jahrgänge:

1716/17 (bis 1. Trinitatis),

1718/19,

1719/20 (Wiederholung von 1716/17, von Trinitatis an neu).

Sog. „Eisenacher Jahrgang“,

1721/22, sog. „Frankfurter Jahrgang“,

1722/23 (Wiederholung von 1718/19),

1730/31 („ „ 1719/20),

1734/35 („ „ 1721/22),

Ohne Jahr: „Musikalisches Lob Gottes“.

¹ C. Walentin, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M., Frankfurt 1906.

² C. Süß, Die Manuskripte protestantischer Kirchenmusik zu Frankfurt a. M. Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910, S. 350 ff.

³ Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 28 (Leipzig 1907), hrsg. von Max Schneider. Einleitung S. XXVI. Telemann ergänzte in Frankfurt die eisenachischen und komponierte fünf neue Jahrgänge, vgl. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 364.

⁴ Carl Süß, Katalog der Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Frankfurter Stadtbibliothek, hrsg. von Peter Epstein. (Erscheint demnächst.)

Mehrfache Wiederholung erfuhr auch der Jahrgang „Neues Lied“ des Theologen Gottfried Simon oder Simonis¹. Er wurde ab 1. Trinitatis bereits 1717, im Ganzen 1720/21 aufgeführt und 1728/29 wiederholt. Des Hamburger Geistlichen Tobias Henrich Schubart Dichtung „Ruhe nach geschעהner Arbeit“ ist die Textunterlage des Jahrgangs 1741/42. Gegenüber dem fast zehn Jahre früher gedruckten musikalischen Auszug dieses Kantatenjahrgangs bieten die Frankfurter Manuskripte die vollständige Fassung. Die genaueren Nachweise über jeden der genannten Jahrgänge und eine Zusammenstellung der übrigen auf Telemanns Kantaten zu beziehenden Textbücher der Frankfurter Stadtbibliothek enthält das nachfolgende Verzeichnis, das nur als ein Baustein zur kommenden Telemann-Bibliographie angesehen werden möchte.

Frankfurter Textbücher zu Kantaten Telemanns:

1716/17: a) „Texte zur Music, welche in Franckfurt am Mayn an denen IV Advents-Sonntagen — (b) von Wehnhachten biss Sexagesimae inclusivè — c) von Estomihi biss Pfingsten — d) Festo Trinitatis biss Festo Visitationis Mariae — e) Dom. XII. post Trinitatis biss auf das Fest Michaelis — f) Dom. XIX. post Trin. bis Dom. XXVI. post Trin.“ in der Barfüßer- und S. Catharinenkirche (so Gott will) musicalisch sollen aufgeföhret werden durch Georg Philipp Telemann, Capellmeistern daselbst. Zu finden bey Joh. Philipp Andrea, Franckfurt am Mayn, 1716 [1717]“. Stadtbibliothek Frankfurt: Theol. Jf. 631.

Der „Vorbericht“ zu b) besagt, daß „der Verfasser dieser Poesien, Herr M. Erdmann Neumeister, Pastor . . . in Hamburg, wegen häufiger Ambs-Berichtungen das ganze Werk nicht auf einmahl vollständig liefern kan“. Deshalb werden laufende Fortsetzungen angekündigt. Vgl.² 1719/20 1730/31.

Von Neumeister verfaßt sind nur die Texte bis 2. Pfingsttag, übereinstimmend mit dem ersten Jahrgang der „Fortgesetzten Fünffachen Kirchenandachten“ (Hamburg 1726). 1.—26. Trin. dagegen ist aus „Simonis Neues Lied“ genommen und entspricht 1720/21 c).

1717/18: [Textbuch fehlt].

1718/19: „Herrn Erdmann Neumeisters Geistliches Singen und Spielen: oder: Zur Kirchen-Music auf alle Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr eingerichtete Poesien, mit untermischten Biblischen Sprüchen und Chorälen, welche in Franckfurth am Mayn . . . mit Eintritt des Kirchen-Jahres 1718 harmonisch aufgeföhret zu werden angefangen wurden, und mit Gottes Hülffe fortzusetzen sind von Georg Philipp Telemann“. (J. Ph. Andrea.) Theol. Jf. 632.

Der dritte Jahrgang in Neumeisters „Fünffachen Kirchen-Andachten“ (Leipzig 1717), komponiert 1711 für Eisenach². In Frankfurt teilweise geändert.

¹ Biographische Nachweise über diesen Textdichter Telemanns habe ich nirgends gefunden.

² Originaltextbuch Bibl. Wernigerode; in der Staatl. Hochschule für Musik, Berlin, entgegen Eitner, nicht vorhanden.

1719/20: a) „Herrn M. Erdmann Neumeisters . . . Harmonischen Zions erster [b) zweyter — c) dritter] Theyl, begreifend einen zur Kirchen-Music auf alle Sonn- und Fest-Tage eingerichteten Poetischen Jahrgang, welcher zu Frankfurt am Mayn, bei denen Vor- und Nachmittags-Predigten in der Barfüßer-, wie auch bey der Amts-Predigt in St. Catharinen-Kirche mit Eintritt des Kirchenjahres 1719 (b) dem Fest Trinitatis (!) 1719 [sic!] — c) dem 16. Sonntage nach Trinitatis) anfänget auffgeführt zu werden, und in die Music gebracht ist von Georg Philipp Telemann, Hochfürstl. Eisenachisch- und Frankfurtschem Capellmeistern“. (S. Ph. Andrea.)
Theol. Jf. 633.

Im ersten Bändchen Widmung Telemanns an das Frankfurter Predigerministerium. Er schreibt darin: „Nur soviel soll noch darin gedencken, daß, obzwar dieses die zweyte Auflage des Harmonischen Zions ist, so findet sich doch folgender Unterschied darbey: Daß, als wie Anno 1716 das erste mahl erschien, solche nur vom 1. Advent bis Trinitatis von der Feder des obbelobten Hrn. Autoris [Neumeister] war, da hingegen selbige sich in diesem Jahre auch mit dem zweyten Theile, wann der erste zu Ende läuft, durch Gottes Hülffe, in dero Hände liefern soll“.

Im Vorbericht zu c) heißt es aber: „Nachdem der Herr Autor derer beeden ersten Theile des Harmonischen Zions [Neumeister] sich nicht hat abmüßigen können, den dritten hinzuzufügen, als ist solche Arbeit von einer andern Feder übernommen worden“. Der Name Neumeisters sei aber im Titel beibehalten worden, da die Gedanken der Dichtung aus seinen Schriften, insbesondere der „Geistlichen Bibliothec“ entlehnt worden seien und sich „sonst wenig eigenthümliches darbey findet, als die bloßen Reime“.

Sog. „Eisenacher Jahrgang“, bis 14. Trin., der vorletzten Nummer von b), mit dem ersten in Neumeisters „Fortgesetzten Fünffachen Kirchen-Andachten“ (1726) übereinstimmend¹. a) ist bereits in 1716/17 enthalten (Advent—Pfingsten). Neuauflage 1730/31.

1720/21: „a) Herrn Herrn Gottfried Simonis SS. Th. Cult. neues Lied, auff alle Sonn- und Fest-Tage . . . gerichtet und in Frankfurt am Mayn . . . dem Herrn zu singen und zu spielen; angefangen, den 1. Adv. 1720 vermittelt musicalischer Erfindung und Direction Telemanns“. (S. Ph. Andrea) [bis Epiphantias].

(b) Des neuen Liedes erste Fortsetzung [bis Pfingsten] 1721.

c) Des neuen Liedes zweyte Fortsetzung [bis 26. Trin.] 1721.)

Theol. Jf. 635.

c) bereits in 1720/21 enthalten. Neuauflage 1728/29.

1721/22: „a) Evangelischer Sonn- und Fest-Tags Weyrauch, oder Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen, welche . . . bey denen öffentlichen Gottesdiensten der Evangelischen Gemeine in Frankfurt am Mayn (so Gott

¹ Der Originaltext erschien gleichzeitig in Eisenach unter folgendem Titel:

Herrn Erdmann Neumeisters Neue Geistliche Gedichte auff alle Sonn- und Festtage des ganzen Jahres gerichtet. — Eisenach (J. N. Voënius) 1719. [Staatsbibl. Berlin.]

will) zu musizieren sind. Erster (b) zweyter) Theil. Druckts Christian Gottfried Meyer“. Theol. Jf. 628.

Sog. „Frankfurter Jahrgang“, zum erstenmal wahrscheinlich 1714/15 von Telemann aufgeführt. Der vierte Jahrgang aus Neumeisters „Fünffachen Kirchenandachten“ (1717)¹. Neuauflage 1734/35.

1722/23: a) Gott-geheiligtés Singen und Spielen, des Frankfurtschen Zions, wie solches bey denen öffentlichen Gottesdiensten der Evangelischen Gemeine . . . musicalisch vorgestellt. Erster Theyl: Von Advent 1722 bis Trinitatis 1723 exclusivè. (S. Ph. Andread.)

(b) Zweyter Theil: Von Trinitatis 1723 bis zu Ende des Kirchen-Jahrs.)
Theol. Jf. 629.

Neuauflage von 1718/19.

1723/24: a) Poetische Andachten, welche . . . aus der Telemannischen Composition musicalisch . . . aufgeführt werden sollen. Erster (b) zweyter) Theil. Franckfurt am Mayn 1723 (b) 1724). Theol. Jf. 620.

1724/25: a) Geistlicher Lob-, Dank- und Trost-Lieder, welche zu Franckfurt am Mayn . . . zu musirciren eingerichtet sind, Erster (b) zweyter) Theil. (Andread) 1724 (b) 1725). Theol. Jf. 630.

1725/26: [Textbuch fehlt].

1726/27: a) Harmonisches Lob Gottes über die gewöhnliche Sonn- und Fest-Tage, welche allhier in denen beyden Haupt-Kirchen zu den Barfüßern und S. Catharinen, so Gott will, aufzuführen sind. I. (b) II.) Theil. Frankfurth am Mayn 1726 (b) 1727) (Andread). Theol. Jf. 624.

Eine andere Auflage derselben Texte trägt den Titel:

a) Harmonische Andachten über die Sonn- und Festtäglichen Evangelien . . ., welche . . . in Frankfurt am Mayn, geliebt es Gott! aufzuführen sind. Erster (b) zweyter) Theil. Gedruckt mit Waldowschen Schrifften [ohne Jahr]. Theol. Jf. 621.

1727/28: a) Aufmunterung zur Andacht oder Poetische Worte zur Kirchen-Music über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Evangelien . . . Erster (b) zweyter) Theyl. (Andread) 1727 (b) 1728). Theol. Jf. 618.

1728/29: a) Harmonische Kirchen-Andacht, d. i. Poetische Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Evangelien, welche . . . in Frankfurt am

¹ Nach der Vorrede Gottfried Dilgners für Eisenach 1714 gedichtet. Ein Eisenacher Textbuch von 1717 ist bereitet:

Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen auf alle Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr aufgesetzt von Hr. Erdmann Neumeister . . . Eisenach (S. A. Boërius) 1717. [Staatsbibl. Berlin.]

In der Vorrede des Verlegers heißt es: „ . . . Wie denn auch selbiges sich so beliebt gemacht, daß es bereits von einem berühmten Componisten einer musicalischen Composition, und in einer bekannten hochfürstl. Sächs. Hoff-Capelle zu musirciren gewürdiget worden“. Auf Telemann und den Eisenacher Hof zu beziehen?

Mayn bey öffentlicher Kirchen-Versammlung dafiger Evangelischer Gemeinde mit Eintritt des Kirchen-Jahres 1728 anfangen musicalisch aufgeföhret zu werden. Erster (b) zweyter) Theil. (André.) Theol. Ff. 622.

Neuaufgabe von 1720/21 (Simonis Neues Lied).

1729/30: [Poetische Aufmunterungen zur Andacht . . . (gedruckt bei C. F. Waldow [ohne Jahr]). Theol. Ff. 619.

Nicht von Telemann komponiert. 1. Advent: „Glückseliges Jerusalem“.]

1730/31: Texte zur Music . . . (Waldow) [2 Bändchen]. Theol. Ff. 613.

Neuaufgabe von 1716/17, bzw. 1719/20 (Neumeister, Harmonisches Zion).

1731/32: a) Gott geheiligte Kirchen-Music oder Geistliche Cantaten über alle Sonn- und Fest-Tage, welche . . . musicalisch aufzuführen sind. Erster (b) zweyter) Theil. Franckfurt am Mayn 1731 (b) 1732. Theol. Ff. 617.

Die erhaltenen Kompositionen dieses Jahrgangs sind alle von Joh. Balth. König geschrieben, tragen aber keinen Autornamen. Die Urheberchaft wäre also noch zu untersuchen; sie sind im Katalog bei der Abteilung Telemann (mit Fragezeichen) belassen worden. Am Schluß der Werke Königs ist ein Verweis auf diesen Jahrgang gegeben.

1734/35: Das Lob Gottes in der Gemeine des Herrn . . . [2 Bändchen.] Theol. Ff. 625.

Neuaufgabe von 1721/22.

1741/42: a) Herrn L. H. Schubarts, Predigers zu St. Michael in Hamburg, Ruhe nach geschehener Arbeit oder Worte zur Music, welche . . . dem Evangelischen Zion in Franckfurt am Mayn von Advent 1741 biss zu Advent 1742 Geliebt es Gott! harmonisch vorzutragen sind. Erster (b) zweyter) Theil. Franckfurt am Mayn. Theol. Ff. 611.

Auszug aus: L. H. Schubarts, Predigers an S. Mich. zu Hamburg Ruhe nach geschehener Arbeit, in unterschiedlichen Gedichten und Übersetzungen der Ehre Gottes und dem Dienste des Nächsten gewidmet. Hamburg. In Verlag Johann Christoph Kiffners, 1733.

Staatsbibl. Berlin, Ei 3316.

Im Vorbericht des Originalwerks schreibt Schubart: „Den Anfang davon macht ein musicalischer Jahr-Gang von Cantaten auf alle Sonn- und Fest-Tags-Evangelia, welche der S. Tit. Herr Georg Philipp Telemann, unser Sehr-Geschickter und Weitberühmter Director Chori Musici, in dem vorigen 1732. Jahre, bey den öffentlichen Gottes-Diensten hieselbst aufgeföhret und hernach mit der Composition, in Folio drucken lassen, und zwar auf eine solche Art, daß Er von einem jeden, in der Kirche ganz aufgeföhreten Cantate nur zwey einstimmige Arien und eine Recitative hierzu genommen“.

Das angeführte Druckwerk Telemanns:

Sortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes; oder geistliche Cantaten über die gewöhnlichen Sonn- und Festtäglichen Evangelien . . . nach der Poesie . . . Herrn Tobias Henrich Schubarts . . . musicalisch verfasst

von Georg Philipp Telemann Direct. Chor. Mus. Hamb. Hamburg
[1731]

ist also, ähnlich wie die 1727 gedruckten Arien, nur ein Auszug der ganzen Kantaten, angefertigt, wie der vollständige Titel und das sehr ausschlußreiche Vorwort verraten, zur „Privat-Andacht“ und dementsprechend vereinfacht. Die Frankfurter Manuskripte enthalten die ganzen Kantaten¹.

Ohne Jahr: Hrn. Erdmann Neumeisters, hochfürstl. hollsteinischen Kirchen-Rath, Haupt-Pastor zu St. Jacob und Scholarch in Hamburg, Sonn- und Fest-tägliches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn, bestehend aus einem Jahrgang Geistlicher Poesien über die Evangelien, welche in denen beyden Hauptkirchen zu Franckfurt am Mayn (geliebt's Gott!) zu musiciren sind von dasiger Capelle. Zweyter Theil [I. fehlt].

Theol. Ff. 634.

Texte zu Telemanns:

Musicalisches Lob Gottes in der Gemeine des Herrn, bestehend aus einem Jahrgange über die Evangelien . . . abgefasset von Georg Philipp Telemann. Nürnberg [1744].

Die Partituren folgender 33 Nummern dieses Druckwerks sind bei den geschriebenen Frankfurter Stimmen im Stich enthalten: 1—3, 13—15, 17—19, 37—42, 46—48, 58—60, 62—72.

¹ Z. B. sind von der Kantate „Abscheuliche Tiefe des großen Verderbens“, im Frankfurter Manuskript aus neun Sätzen bestehend, nur die erste Arie, ein Rezitativ (verändert) und die letzte Arie im Druckwerk enthalten, dessen Partituren außerdem in die bescheidenste Form gebracht sind. Die im Original häufig vorhandenen Eingangs-Diata und Schluß-Choräle sind im Druck stets fortgeblieben.

„Ich bin so lang nicht bei dir gwest“

Von

E. F. Kofmann, Haag

Als Schelmuffsky in Venedig den Ratsaal verläßt, erwarten ihn unten seine 99 Trommelschläger, 98 Schalmeypfeifer, 2 Lautenschläger und 1 Zitherspieler,

„und sobald sie mich sahen von dem Rath-Hause herunter geritten kommen, so fiengen die mit den Trommeten [lies: Trommeln] gleich an, eine Sarabande zu schlagen, die Schalmey-Pfeiffer aber piffen den Todten-Tanz drein, und die zwey mit den Lauten spielten das Lied darzu: Ich bin so lange nicht bey dir gewesen, und der mit der Zitter klimperte den Altenburgischen Bauren-Tanz hinten nach. Nun kan ichs der Tebel hohl mer nicht sagen, wie die Music so vortreflich zusammen klang, und mein Pferd machte immer ein Hopfegen nach einander darzu“ (Anderer Theil, Kap. III).

Es ist meines Wissens bisher unbeachtet geblieben, daß in dieser musikalischen Tollheit der Beleg für ein verschollenes und schmerzlich gesuchtes Lied offen vor uns liegt. Bekanntlich hat Bach in seine 30. Variation und in die Bauernkantate eine lustige Weise geheimnist, welche in einer von Bachs Schüler, Kittel, herrührenden Notiz als ein „ehemaliger Volksgefang“ bezeichnet wird, dessen Text (Textanfang?) gelautet habe:

Ich bin so lang nicht bei dir gwest,
Ruck her, ruck her, ruck her;
Mit einem tumpfen Flederwisch
Drüber her, drüber her, drüber her¹.

Hier haben wir nun vom Jahre 1696, also gut vierzig Jahre vor Bachs Zitierung, aus demselben Leipzig, den Beweis, daß der Gassenhauer daselbst im Schwang war. Die Melodie hat, lange nach Bach, und augenscheinlich ohne von ihm zu wissen, Friedrich David Gräter in seinem Geburtsort Schwäbisch-Hall gehört und als einen über 500 Jahre alten Reihentanz der dortigen Salzsieder im Jahre 1812 veröffentlicht². Sie umfaßt eine wenn auch kurze, doch vollständige Strophe, während der Text, den Gräter dabei hörte („er wurde aber niemals gesungen, sondern bloß in Gedanken wiederholt, um die Tanzschritte darnach zu regeln“), nur eine halbe enthält, nämlich:

Mei Mutter kocht mir Zwiebel und Fisch,
rutsch her, rutsch her, rutsch her!

¹ Ich zitiere nach Spitta (Bach II, 654); Roßsch in der Edition Peters und Böhme in Erks Liederhort geben nur die ersten zwei Zeilen, und in der Anfangszeile „gewesen“ wie im Schelmuffsky.

² Diese Beschreibung übernahm Böhme 1886 in seiner Geschichte des Tanzes (I, 147), ebenfalls ohne Bachs zu gedenken; erst im Liederhort 1893 (Nr. 1045, 1046) stellte er die Melodie als „wesentlich übereinstimmend“ wenigstens neben das eine der Bachjitate.

Die darauf reimende Zeile mit ihrem Suchzer fehlt. Merkwürdig, daß Kittels zweite Zeile hierher, statt auf ihre eigne Erstzeile reimt; merkwürdig auch, daß dieser Text so ganz dieselbe Interessenssphäre zeigt wie das von Bach damit verflochtene andere Lied: „Kraut und Rüben, die haben mich vertrieben; hätt' meine Mutter Speck gekocht, so wäre ich geblieben“. Vielleicht haben wir es mit Rudera verschiedener Couplets zu tun. Jedenfalls ist am meisten Verlaß auf die erste Zeile, wie sie Kittel und Ehr. Reuter geben, die ja auch ein trefflicher Anhub ist; die übrigen geben keine Gewähr des Alters und der Zusammengehörigkeit, da bei solchen Singtänzen stets neue derbe Reimspäße an Stelle älterer treten können, etwa von der Art wie in jenem andern Kutscher, dessen Text Böhme, Geschichte des Tanzes I, 206, mitteilt.

Auch die andern Stimmen von Schelmuffskys wahnwitziger Music sind aus dem Leben gegriffen. Einen Totentanz gibt Böhme als eine alte Melodie aus der Mark (Gesch. d. Tanzes I, 210, II, 186), und den Altenburger Bauerntanz „Hautitry oder Kumpuff“ hat Gräter an derselben Stelle wie obiges Lied mitgeteilt (vgl. Böhme a. a. D. I, 206, II, 209 „angeblich aus dem 16. Jahrhundert“). Daß Christian Reuter in den niederen Regionen von Tanz und Lied zu Hause war, wird niemand, der ihn kennt, wunder nehmen; so singt auch im Graf Ehrenfried (1700) Injurius sein Leib-Stückgen:

Ach Dannen-Baum, ach Dannen-Baum
Du bist ein edler Zweig

(vgl. Erk-Böhme, Liederhort, Nr. 175).

Die Musikwissenschaft in Amerika

(Bericht über die 47. Jahresversammlung der Music Teachers' National Association in Dayton, Ohio, den 28.—30. Dezember 1925)

Von

Ernst C. Krohn, St. Louis

Als amerikanischem Mitglied der Deutschen Musikgesellschaft ist es mir vielleicht erlaubt, in aller Kürze über die letzte Jahresversammlung der Musical Teachers' National Association (Nationale Gesellschaft der Musiklehrer) zu berichten. Die M.T.N.A. existiert seit 1876. Die Verhandlungen und Vorträge ihrer sechsundvierzig Jahresversammlungen liegen vor in einer Reihe gedruckter „Reports“ und „Papers and Proceedings“, die neue Serie seit 1906, die ältere seit 1876. Die M.T.N.A. ist die einzige amerikanische Musikgesellschaft, die einigermaßen dieselben Ziele verfolgt, welche die Deutsche Musikgesellschaft sich gesetzt hat.

Als Leiter der diesjährigen Tagung fungierte Präsident Leon R. Maxwell, Professor der Musik am Newcomb College. Das Programm brachte eine bunte Reihe von Vorträgen sehr verschiedenen Inhalts. Im Vordergrund standen drei Vorträge über die Stellung der Musik an den höheren Lehranstalten, Vorträge, welche allgemeines Interesse erregten. Die Vortragenden, David Stanley Smith, Professor der Musik an der Yale-Universität, Dr. W. W. Boyd, Präsident des Western Reserve College für Frauen, und Heinrich Hauer-Bellmann, Vertreter der Zuliard-Stiftung für Musik, schilderten diesen Gegenstand in höchst gegensätzlicher Weise. Peter W. Dykema, Professor der Musikerziehung an der Columbia-Universität, las eine Abhandlung über „Akademische Würden in der Musikerziehung“ vor. Die Psychologie des musikalischen Talents erregt seit den Untersuchungen Carl Seashore's allgemeines Interesse. Die Resultate der neueren Forschungen auf diesem Gebiete wurden besprochen von Jacob Kwalwasser, Professor der Psychologie an der Iowa-Universität, und Max Schoen, Professor der Psychologie am Carnegie-Institut für Technologie. „Die Psychologie des Musiklesens“ wurde recht einleuchtend behandelt von Raymond H. Stetson, Professor der Psychologie am Oberlin College. Die Frage „Wie kann Musik die Gemütsbewegungen ausdrücken“ fand eine sehr sympathische Erörterung durch Donald M. Ferguson, Professor der Musik an der Minnesota-Universität.

Überall in Amerika treibt man aufs eifrigste das Studium der „Music Appreciation“, d. h. der Wertschätzung der Musik. Die verschiedenen Phasen dieses Themas waren eingehend in dem Vortrag von E. H. Wilcox, Professor der Musik an der Nord Dakota-Universität behandelt. „Jazz-Musik“ fand einen wackern Advokaten in Edwin F. Stringham, Leiter des Denver College für Musik. Charles E. Skilton, Professor der Musik an der Kansas-Universität, sprach über „Amerikanische Oper“. Einen beherzigenswerten „Blick in die Zukunft der amerikanischen Komposition“ tat Howard Hanson, selbst ein ausgezeichnete Komponist und Leiter der Eastman-Schule für Musik. Phillip Greeley Clapp, Professor der Musik an der Iowa-Universität, schilderte in genialer Weise den Dornenweg des angehenden Komponisten an einer amerikanischen Universität.

Praktische Fragen der Musiktheorie wurden von dem hervorragenden Komponisten Louis Victor Saar besprochen, ferner von George A. Wedge, Theorielehrer am Curtis-Institut für Musik, und James H. Hall vom Oberlin-College. Der bedeutende Gesangspädagoge Oskar Saenger hielt eine Konferenz über die Probleme der Stimmbildung. Das Thema „Klaviermusik für sehr junge Kinder“ wurde besprochen in

einer Konferenz der Klavierlehrer. Unter den Vortragenden befanden sich Frau Crosby-Adams, Frau S. N. Coleman, Frln. Louise Robyn und Will Carhart, Leiter der Musik an den öffentlichen Schulen Pittsburgs. Eine Konferenz über Musik in den öffentlichen Schulen brachte Vorträge von William Breach, Präsident des Music Supervisors' National Conference, Russell B. Morgan, Leiter der Musik an den öffentlichen Schulen Clevelands, und Frank Beach vom Kansas State Teachers' College.

„Das moderne Orgelspiel“ fand einen eifrigen Vertreter in Palmer Christian, Organist an der Michigan-Universität, und „Choral-Organisation und Erziehung“ wurde eingehend besprochen von John Finley Williamson, Dirigenten des berühmten Westminster Chores.

Ein Gast aus England, Fräulein Ursula Greville, Schriftleiterin des „Sackbut“, hielt einen fesselnden Vortrag über „Das moderne englische Lied“. Eine wahre Vertreterin der Musikwissenschaft, Fräulein Lota M. Spell, gab Zeugnis von wirklicher Forschung in einem Vortrag über „Die Musik und die Musikinstrumente der Aztec Indianer“. Dank jahrelanger Arbeit in den merikanischen Archiven, hat Fräulein Spell die reichen musikalischen Schätze des spanischen Zeitalters ans Licht gebracht. Einen Teil dieser Entdeckungen legte sie nieder in ihrer noch ungedruckten Doktordissertation „Die Musikerziehung in Amerika während des 16. und 17. Jahrhunderts“.

Bezeichnend für den Stand der Musikwissenschaft in Amerika ist die Tatsache, daß das Komitee für Geschichte der Musik und Bibliotheken erst jetzt die Publikation einer jährlichen Bibliographie der amerikanischen Literatur über Musik beschlossen hat. Charakteristisch für Amerika ist das Überwiegen rein praktischer Fragen, und das fast gänzliche Fehlen von Vorträgen geschichtlichen oder rein theoretischen Charakters.

Die Vorträge und Verhandlungen dieser 47. Versammlung der M. T. N. A. erscheinen demnächst in einem Band „Papers and Proceedings of the M. T. N. A. for 1925“, redigiert von Karl W. Gehrkens, Professor der Musik am Oberlin College, Oberlin, Ohio,

Musikhistorischer Kongress

Wien, 26.—30. März 1927

Gleichzeitig mit der unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten Dr. Michael Hainisch, unter der Ägide von Bund und Stadt Wien stehenden

Beethoven-Zentenarfeier

wird in Wien ein

musikhistorischer Kongress

abgehalten werden. Die Feier wird neben dieser wissenschaftlichen Veranstaltung auch künstlerische und gesellschaftliche umfassen. Bereits in Basel (September 1924) und in Leipzig (Juni 1925) wurde die Einladung an alle Anwesenden gerichtet und — es darf gesagt werden — mit allgemeiner Zustimmung aufgenommen. Wir Österreicher sind zwar wirtschaftlich arm geworden, aber unsere hohen Kulturgüter haben wir uns zu erhalten gesucht und unsere Gastfreundschaft haben wir uns bewahrt. Mit offener Gesinnung werden unsere lieben Gäste empfangen werden und es soll alles geschehen, um ihren Aufenthalt zu verschönern. Unsere Kunsttradition läßt uns noch manches bieten, und so rufe ich:

Seid alle willkommen!

Wie in Leipzig und Basel werden alle Nationen eingeladen werden, auch durch gütige Vermittlung der Herren Gesandten aller Staaten. Wir rüsten uns, um das Andenken eines der Heroen aus der Wiener klassischen Schule festlich zu begehen, und sicherlich werden erlesene Geister aus allen Weltteilen die Gelegenheit wahrnehmen, um seinen Manen würdig zu huldigen. Gehört er doch zu den Weltbeglückern, zu den Aposteln freier Gesinnung und im Anschluß an die unsterbliche Ode Friedrich Schillers zu den Verkündern von Freude, Menschenliebe und Gottesfurcht.

Der Kongress soll im Großen und Ganzen auf Musikgeschichte beschränkt bleiben. Im Zentrum könnten alle Probleme stehen, die den Meister, seine Zeitgenossen, seine Abhängigkeit von der Vergangenheit und seine Einwirkung auf die Folgezeit betreffen. Die Erfahrung der letzten Kongresse hat gelehrt, daß eine Beschränkung des Stoffgebietes nicht unwillkommen ist. Nichtsdestoweniger steht es Jedem frei, Anmeldungen von Themen zu erstatten, die ihm für den Fortgang unserer Wissenschaft wichtig erscheinen; so auch über die jetzt brennenden Fragen der mittelalterlichen Musik. Folkloristik könnte herangezogen werden, zumal Beethovens Werke, wie alle echte Kunst, damit in engem Zusammenhang stehen. Auch die bibliographische Sektion, die leßthin tagte, soll zusammentreten und womöglich auf internationale Basis gestellt werden. Die Frage nach der Existenzmöglichkeit eines „corpus scriptorum de musica“, wie es vor dem Jahre 1914 geplant und schon in die Wege geleitet war, soll erwogen werden. Und es ergeht an alle, die sich dafür interessieren und Mittel und Wege zur Realisierung vorschlagen könnten und möchten, die Aufforderung, sich gefälligst zu melden — sie werden an der Seite der Internationalen Generalkommission beraten.

Heute kann noch nicht definitiv über die Veranstaltungen und Begünstigungen gesprochen werden. Das Detailprogramm kann natürlich erst zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht werden. Anmeldungen und Wünsche bittet man zu richten an die Adresse: Bundesministerium für Unterricht (Beethovenfeier), Wien I, Minoritenplatz 5.

Wien, 23. Jänner 1926.

Für das Exekutiv- und Kongresskomitee:

Guido Adler.

Private Mitteilungen und Anfragen erbitte ich an meine Privatadresse: Wien XIX/1, Lannerstraße 9.

Bücherschau

Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1926. Hrsg. von Alois Trost. Wien, Amalthea-Verlag.

Das reizvolle Jahrbuch, auf das wir hier regelmäßig hingewiesen haben, enthält auch diesmal wieder einige höchst beachtenswerte Beiträge aus dem Gebiet der Musikgeschichte, wie es sich für eine Publikation auf und aus Wiener Boden nicht anders gehört. Egon v. Komorzynski berichtet (S. 39—66) über den „neuesten Stand der ‚Zauberflöten‘-Frage“, d. h. er sucht in die trotz seiner eigenen liebevollen Forschung noch immer nicht ganz erhellte Entstehungsgeschichte des Textes zur Zauberflöte neues Licht zu bringen, die Verschmelzung des handfesten Schikaneder'schen Theaterstücks mit der tiefsten, ethischen Tendenz, mit dem freimaurerisch Symbolhaften zu erklären. Und er sieht die Erklärung in dem Führer der freimaurerischen Bewegung unter Joseph II., in Ignaz v. Born, dem Begründer der Loge „zur wahren Eintracht“, dem Mozart in seinem Sarastro ein Denkmal gesetzt hat. Komorzynski geht näher auf Born's Abhandlung „Über die Mysterien der Ägypter“ ein und deckt die vielfachen Übereinstimmungen der 1784 im „Journal für Freimaurer“ erschienenen Schrift mit dem Stoff und einzelnen Motiven des Textbuches auf; er gibt dem Gedanken Raum, daß Born persönlich, kurz vor seinem Tode (24. Juli 1791) den Anlaß zur Vertiefung des Stoffes gegeben haben könnte; das Dunkel, das über dem Vorgang ruhe, sei aus der gefährlichen Lage, in der damals, nach Josephs II. Tod, die Freimaurerei schwebte, nur zu erklärlich. Nur einem geistig und literarisch hochstehenden Manne wie Born — Giesecke's Mitautorschaft wird wieder ausdrücklich abgelehnt — sei die überlegene Art der Verwendung von Motiven aus der dreibändigen Märchensammlung „Dschinnistan“ möglich; die Erzählung „Lulu“ ist nichts weniger als die eigentliche Quelle. Komorzynski begründet seine Hypothese, ohne vernünftigerweise den Anteil Mozarts selber an jener Vertiefung schmälern zu wollen: so daß die eigentliche Frage jetzt zu stellen wäre: wenn Born und Mozart, wie waren die Rollen verteilt? hat Mozart die Anregung Borns aufgegriffen und gestaltet oder gestalten lassen? und wer hat das getan? — denn daß Schikaneder nicht der Dichter, Gestalter der Szene Laminos vor dem Weisheitstempel gewesen ist, dürfte klar sein. Auf jeden Fall führt Komorzynski's Studie wieder tiefer in das Problem hinein.

Kürzere, aber treffliche Beiträge sind Fritz Langes „Josef Lanner und der Wiener Walzer“ — ein Überblick über Lanner's ganze sich aus dem Ländler mit op. 7 entwickelnde Walzer-Produktion, über die Bereicherung seines „Orchesters“ u. a.; ein Bericht Alfred Schnerich's über „Haydn's Orgelwerk“, eine Orgelwalze, die Haydn anno 1772 der Gattin Flor. Leop. Gafmann's zur Geburt einer Tochter geschenkt haben soll, und die 16 kleine Stückchen spielt — eins davon hat Mandycewski als wirklich von Haydn stammend nachgewiesen. A. E.

Archiv für Musikwissenschaft. 7. Jahrg., 3. Heft: Dez. 1925.

(Inhalt: Robert Geutebrück, Über Form und Rhythmus des älteren deutschen Volksgesangs. — Johannes Wolf, Nachtrag zu der Studie „Lieder aus der Reformationszeit“. —

Theodor W. Werner, Neunter Jahrestag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung, 19.—21. Juni 1925.)

Becker, Carl Heinrich. Die preussische Kunstpolitik und der Fall Schillings. (Mede.) gr. 8°, 31 S. Leipzig 1925, Quelle & Meyer. 1 Nm.

Beckh, Hermann. Vom geistigen Wesen der Tonarten. Versuch einer neuen Betrachtung musikalischer Probleme im Lichte der Geisteswissenschaft. 2. verm. u. verb. Aufl. gr. 8°, 40 S. Breslau 1925, Preuß & Jünger. 1.65 Nm.

Bedford, Herbert. Schumann. 8°, 270 S. London 1925, Regan Paul & Co. 7 s. 6 d.

Neues Beethoven-Jahrbuch, begründet u. hrsg. v. Adolf Sandberger. Erster Jahrgang. Augsburg 1924, Filser.

Aberts Mozart-Jahrbuch ist nunmehr, nachdem ein früherer Versuch Frimmels es nur auf zwei Jahrgänge gebracht hatte, dankenswerterweise Sandbergers Beethoven-Jahrbuch gefolgt, um eine Sammelfstätte der Forschung zu bilden. Außer einer sorgfältigen Bibliographie der Beethoven-Literatur von Losch enthält der vorliegende erste Band sieben Beiträge. Der wichtigste ist ein Auszug aus der bisher ungedruckten Doktorschrift von Irmgard Leux über Beethovens Lehrer Neefe, besonders über seine Instrumentalkompositionen: Neefe erscheint als Gegner der italienischen Musik, als eine der süddeutschen Schule um Wagenfeil, Haydn und Mozart mehr als Ph. E. Bach und den norddeutschen Meistern verwandte Natur, ja in den freieren Formen hier und da als Vorläufer der Romantik. Nietsch gibt Auszüge aus Briefen von Beethovens Bruder Johann; Frimmel plaudert über Beethoven als Gasthausbesucher in Wien; v. Waltershausen bricht eine Lanze für den dichterischen Wert des Dramas „Fidelio“. Lorenz gibt eine wohlthuend nüchterne und feine Analyse der Durchführung im ersten Satz der Eroica: die durchbrochene thematische Arbeit hat durch Beethoven eine neue Synthese erfahren; sein Formgefühl wandte sich von den Formen der Italiener mehr und mehr ab und der deutschen Formbildung (Typus des Bar) zu und gab damit Wagner den Hauptanstoß zu seinem Reformoperntypus der übereinander getürmten Formen. Pannain schildert Beethovens Bekanntwerden und Wirkung in Italien. Warum Faïfets langatmige Beiträge zur Geschichte der Klavier-sonate bis auf Ph. E. Bach aus Dehns „Cäcilia“ von 1846/47 wiederabgedruckt sind, die zwei Fünftel des Bandes füllen, ist nicht recht einzusehen, zumal berichtigende und ergänzende Anmerkungen fehlen.

Albert Leismann.

Becker, Paul. Von den Naturreichen des Klanges. Grundriß einer Phänomenologie d. Musik. 8°, 75 S. Stuttgart-Berlin 1925, Deutsche Verlagsanstalt.

Der Verfasser selbst betont in seinem Vorworte den erst skizzierenden Charakter seiner kleinen Schrift. Ich sehe in ihr einen Versuch zu einer Skizze eines Systems und einer Geschichte der musikalischen Kultur. Bevor man eine solch ungeheure Aufgabe nicht nach ganzem Vermögen durchgearbeitet hat, wird man allerdings eine gedrängte Übersicht über das, was man dazu zu sagen hat, kaum geben können, ohne sich der Gefahr auszusetzen, viel von dem Gesagten zurücknehmen zu müssen. Als eine vorläufige Mitteilung dessen, was wir von dem weitblickenden und gedankenreichen Verfasser noch zu erwarten haben, als eine Sammlung anregender Essays wird jeder das Büchlein mit Anteilnahme lesen und wird — angezogen oder zum Widerspruch aufgefordert — auf alle Fälle angeregt werden.

J. S. Wehler.

Berger, Anton. Clemens Krauß. 2., erw. Aufl. kl. 8°, 66 S. Graz 1926, Leuschner & Lubensky. 1.80 Nm.

Diamonti, G. La nona sinfonia di L. van Beethoven. 8°. Rom 1925, G. Glingler. 5 L.

Blume, Friedrich. Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. gr. 8°, III, 157 u. 48 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 6 Nm.

Brunold, Paul. Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français. 1 cahier. Lyon 1925, Janin.

Bruyck, Carl van. Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers, nebst einer allgem., Seb. Bach u. die sog. kontrapunktische Kunst betr. Einleitung. 3. Aufl. gr. 8°, IV, 188 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 3 Nm.

Bülow, Marie v. Hans v. Bülow in Leben und Wort. (Musikalische Volksbücher.) fl. 8°, 298 S. Stuttgart 1925, J. Engelhorn's Nachf. 7 Nm.

van Doren, Dom Rombaut, O.S.B. Etude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall (VIII.—XI^e siècle). 160 p. et 3 planches. Louvain 1925, librairie Universitaire.

Eine Löwener Doktorarbeit, die durch ihre strenge Methode und ihren Ertrag sich über den Durchschnitt einer akademischen Dissertation erhebt. Sie will von neuem die ältesten literarischen Quellen nach der musikgeschichtlichen Bedeutung St. Gallens befragen, bietet aber in Wirklichkeit mehr: eine quellenkritische Untersuchung zur Geschichte des römischen Kirchengesanges vom 8. bis 11. Jahrh., befaßt sich daher auch mit der sog. gregorianischen Frage und der Verbreitung des römischen Gesangs in England, Italien und im Frankenlande. Nicht alle Ergebnisse der Schrift sind neu; andere aber wichtig und dankenswert. Für Gregor I. läßt sie die Verfasserschaft höchstens an der Textordnung des Antiphonars zu (vgl. Adlers Handb. d. Musikgesch. S. 72). Die Beweisraft der bekannten Worte Egberts für die frühe Einführung des gregorianischen Gesanges in England wird bestritten. Daß Karl der Große mehr aus politischen Rücksichten die Gleichförmigkeit im Kirchengesang mit Rom betrieb, ist bekannt. Was aber St. Gallen angeht, so bestritten Verf. (mit andern) die direkte Gründung der dortigen Gesangstradition von Rom aus und überhaupt eine besondere Bedeutung des Klosters in der Art, wie sie Schubiger vertreten hatte. Die Chronisten des Klosters verdienen keinen Glauben, sie schrieben pro domo und häufen erdichtete und legendarische Züge. Hier kann ich dem Verf. mit Rücksicht auf die unleugbaren Verdienste des Notker Balbulus um die Erstlinge der Sequenzen nicht in allem beistimmen; es war eine literargeschichtliche Tat, die Notker damit vollbrachte, und sie hat weite Strecken der dichterischen und musikalischen Geschichte bestimmt. Verf. meint, Notker habe nicht über besondere musikalische Gaben verfügt, ja sogar sein musikalisches Gedächtnis sei nicht sehr ausgebildet gewesen: sage er doch in der Vorrede zu seinem Sequenzenbuch, daß die *melodiae longissimae* seinem Gedächtnis fast unüberwindliche Schwierigkeiten auferlegten. Ich glaube, daß Notker mit vielen Zeitgenossen diese Sorge geteilt hat, die der Zustand der nordischen Neumenschrift mit sich brachte; von diesem Satz auf Gedächtnisschwäche zu schließen, geht zu weit. Das wichtigste Ergebnis des Verf. betrifft indessen die *Litterae significativae*, die Notker zugeschrieben werden. Er zeigt, daß die Erklärung der Buchstaben nur in einer einzigen (der sanktgallischen XI. s.) der neun Hss., die sie ganz oder teilweise wiedergeben, die Form eines Briefes besitzt, mit der Adresse an Lambert und dem Grusse am Schlusse; die älteste (Berliner Hs., aus Mex X. s.) hat diese nicht. Ekkehard IV., der den Brief dem Notker Balbulus zuschreibt, verdient keinen Glauben, und die Benennung des Elaborats für die Entzifferung der Neumenschrift hat größte Vorsicht walten zu lassen. Zu S. 95 bemerke ich noch, daß Joh. Otto nicht in Trier, sondern in England schrieb.

Ähnliche, ohne Voreingenommenheit, aber auch ohne jugendliche Hyperkritik angelegte Untersuchungen würden sicher noch über viele Angelegenheiten, namentlich der Neumengeschichte ein neues Licht werfen; gerade da sind manche Irrtümer wegzuschaffen und Theorien, aus denen man sogar voreilig Schlüsse für die heutige Praxis gezogen hat. P. Wagner.

Sabra, M. Principii di teoria musicale per le scuole. 8°. Palermo 1925, R. Sandron 7 L.

Savilli, E. Il Piccolo Fétis. Dizionario biografico dei musicisti. Piacenza 1925, E. Tarantola.

Flemming, Hans. Tanzbeschreibungen oberbayrischer Schuhplattler. 4°, 32 S. Berlin:Schöneberg (1925), Marg. Flemming. 5.50 Nm.

Sorkel, Johann Nikolaus. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Nach der Original-Ausgabe von 1802 neu hrsg. mit Einlg. u. ausführl. Nachwort v. Josef M. Müller-Blattau. gr. 8°, 112 S. Augsburg 1925, Varenreiter-Verlag. 4 Nm.

Traccaroli, Arnaldo. Giacomo Puccini. Sein Leben und sein Werk. Deutsch v. H. R. Fleischmann. 8°, 291 S. Wien 1926, Stein-Verlag.

Sunf, Addie. Tales from the operas. Re-told. Editor: W. J. Knoch. Series 1. fl. 8°, 555 S. Wien 1925, R. Lechner. 7.50 Nm.

Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. J. Scheurleer op zijn 70sten Verjaardag. Bij-

dragen van Vrienden en Vereerders op het Gebied der Muziek. 8^o, XII u. 394 S. 's-Gravenhage 1925, Martinus Nijhoff. 10 Fl.

Güttler, Hermann. Königsberger Musikkultur im 18. Jahrhundert. 8^o, 298 S. Königsberg i. Pr. 1925, Bruno Meyer & Co. 16 Nm.

Gysi, Fritz. Claude Debussy. (114. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich). 4^o, 28 S. Zürich [1926], Drell Füßli. 3.20 Nm.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Amtliches, alljährlich erscheinendes Handbuch des Deutschen Sängerbundes. Bearb. v. Amtr. Ernst Schlicht. Jahrg. 1. 8^o, 307 S. Dresden 1926, W. Limpert. 3 Nm.

Jdelsohn, Abraham Zevi. Tol'doth Han'ginah Ha'ivrih = Geschichte der Hebräischen Musik, ihr Wesen, ihre Elemente und ihre Entwicklung. Bd. I. XII u. 287 S., nebst zwei ausführl. Tabellen d. Motive d. bibl. Neumen f. Pentateuch u. Propheten. Berlin 1924, Verlag Dwir, Tel-Aviv (Palästina) u. Berlin.

Dieses Werk ist der erste Versuch, sowohl den traditionellen als auch den Volksgesang der Juden in geschichtlicher Form zusammenzufassen. Der Band besteht aus einer umfangreichen Einleitung (S. 1—92), in welcher folgende Gegenstände behandelt sind: Kap. 1 (S. 1—6) Eine Charakteristik der semitischen Musik; Kap. 2 (S. 6—30) Eine kurzgefaßte Theorie der arabischen Musik, ein Auszug aus dem vierten Bande des Hebräisch-Orientalischen Melodienschatzes¹ des Verf.; Kap. 3 (S. 30—53) Über aramäische Musik, ist vom Verf. teils aus seiner im AfM veröffentlichten Abhandlung „Der Kirchengesang der Jakobiten“², teils aus Dom Parisots Material³ entnommen; Kap. 4 (S. 53—58) Die Vortragsweisen der Samaritaner, d. h. des Überbleibfels jener assyrischen Volkstrümmer, die der assyrische König nach der Vertreibung der israelitischen Stämme aus Nord-Palästina, dort hatte ansiedeln lassen. Sie haben allmählich manches von dem Glauben und den Sitten der Israeliten angenommen. Kap. 5 (S. 58—92) gibt eine gedrängte Darstellung der griechischen Prosodien; ferner der armenischen, byzantinischen und lateinischen Neumen, wie auch die Elemente der Theorie der antiken und der kirchlichen griechischen Musik. Jdelsohn ist der Ansicht, daß, um die Elemente des jüdischen Gesanges und seiner geschichtlichen Entwicklung zu ergründen, es notwendig ist, vergleichende Untersuchungen mit den Volksgesängen der alten Völker anzustellen, mit denen die Juden in ihrer frühen Geschichte in Berührung kamen. Da der erste Band lediglich mit dem altjüdischen Gesange, den Bibelweisen, sich befaßt, so führt J. den Gesang der alten Völker an, die Palästinas Nachbarn waren.

Nach der Einleitung folgt der Hauptteil, das erste Buch: Die althebräische „Musik“, eigentlich „Gesang“ (S. 93—287), bestehend aus folgenden Abschnitten: Kap. 6 (S. 93—110) Die Neumen der Bibel. J. erläutert das System, oder besser, die Systeme (altpalästsinisch, neupalästsinisch und babylonisch) der Akzente, ihre Entstehung und Entwicklung seit dem 5. Jahrh. bis zur Gegenwart, und veranschaulicht durch eine vergleichende Tabelle (S. 101/102) sowohl die verschiedenen Namenssysteme und deren Ursache als auch die Figuren der Neumen (S. 110) nach Ms. aus dem 9. Jahrh. aus Babylonien, Persien und Jemen, und dem ersten Druck (Bologna 1482). Leider ist diese Tabelle durch Drucktypen wiedergegeben, anstatt in Faksimile. — Kap. 7 (S. 111 bis 144) ist eine Zusammenstellung der traditionellen Weise des Pentateuchs aus allen jüdischen Gemeinden und Riten der Diaspora, nebst allen möglichen Variationen. J. bringt auch die älteste Aufzeichnung dieser Weise nach aschkenasischer Tradition, die von Boeschenslein für Neuchlings hebräische Grammatik (Hagenau 1518) angefertigt hatte; für Amsterdam, die vom jüdischen Arzt David Pina für Jablonskis Bibel-Ausgabe (Berlin 1699) angefertigte portugiesische Weise. Nachdem der Verf. ausführlich die charakteristischen Züge der Weise, der einzelnen Motive und deren Zusammensetzung zu einem Tongebilde erklärt und demonstriert hat, stellt er Vergleiche an mit dem dritten Kirchentone, bzw. mit den gregorianischen Melodien in diesem Tone. Nach derselben Methode behandelt J. die Weisen der Propheten (Kap. 8, S. 144—159), Ruth (Kap. 9, S. 160—166), des Hohen Lieds (Kap. 10, S. 167—176), der Lamentationen (Kap. 11, S. 176—194),

¹ Berlin 1923, Verlag B. Hartz.

² 1922, Heft 3.

³ Rapport sur une mission etc. Paris 1898, 1900, 1901.

Esther (Kap. 12, S. 194—203), Prediger (Kap. 13), Daniel (Kap. 14, S. 204—206), Job (Kap. 16, S. 208—210), Sprüche (Kap. 17, S. 218—221) und Psalmen (Kap. 18, S. 222—240), wobei er reiches musikalisches Material aus dem traditionellen Gesang der orientalischen und der europäischen jüdischen Gemeinden als Beispiel anführt, das teils den vier bis jetzt erschienenen Bänden seines „Melodienschatzes“ entnommen ist, teils den ändern, für den Druck vorbereiteten Bänden dieses Schatzes, oder auch aus andern Sammlungen herrührt. — J. verwertet historische Quellen aus der hebräischen Literatur, über deren Kenntnis er verfügt. Im Kap. 15 (S. 207—210) behandelt der Verf. das Neumensystem der poetischen Bücher, Psalmen, Sprüche und Job, deren Verständnis und Gebrauch die europäischen Juden vergessen haben, welche die orientalischen aber noch kennen und singen. J. beweist, daß die Gesangsweise des Jobbuches in der aschkenasischen Pentateuchweise des Neujahrs- und Versöhnungsfestes wiederzufinden ist und identisch ist mit der Lamentationsweise *Secunda lectio* (P. Wagner, Greg. Mel. III, S. 247; 237).

Jdelsohn ist eigentlich der erste, der den jüdischen Gesang nach modern wissenschaftlicher Methode erforscht hat. Er war der erste, der die von altersher in mündlicher Überlieferung aufbewahrten musikalischen Schätze in der Heimat des Judentums wie auch des Christentums sammelte und der musikalischen Welt zugänglich machte. Er verwendete das Phonogramm für die Sammlung des Materials, alsdann die Methode der vergleichenden Untersuchung, um die Identität dieser aus verschiedenen Gemeinden stammenden Melodien nachzuweisen, Gemeinden, die mitunter seit der Zerstörung des Jerusalemer Tempels (70 n. Chr.) fast nie mehr in Berührung kamen. Sodann stellte er Vergleichen zwischen dem synagogalen und dem gregorianischen Gesange an, die bei Fachmännern wie Peter Wagner Anerkennung fanden (s. Wagner, Greg. Mel. III, S. 240, 367. — Adlers Hdb. d. Mg., S. 67 ff.).

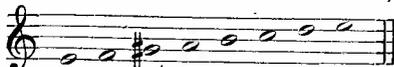
Diese Untersuchungen führten J. zu dem Resultate, daß die biblischen Weisen uralt und hebräisch-orientalischen Ursprungs sind; obwohl sie die allgemeinen Merkmale des semitischen Gesanges haben, weisen sie doch spezielle Charakterzüge auf, sind aber vom griechischen Gesange grundverschieden, trotzdem sie auf der äolischen (Propheten, Lamentat. und teilweise Psalmen), antik-phrygischen (Pent., Ruth, Cantic., Prediger und teilweise Psalmen) und lydischen Skala (Job, teilweise Lament. und Psalmen) begründet sind. J. ist der Meinung, daß nicht die Tonleiter, sondern die Motive das Charakteristikum eines originalen Volksgesanges ausmachen, eine Meinung, der er ein besonderes Kapitel (19, S. 240—252), das Wesen dieser Nationalmusik, widmet. Die biblischen Weisen sind in der Tetrachordform aufgebaut, in Europa haben jedoch manche Weisen eine Änderung erfahren (Pent.- und Lament.-Weisen).

Das Zeitalter ihrer Entstehung setzt J. in den Zeitraum von 700 bis 100 v. Chr. Als die älteren Weisen erachtet er die Prophetenweise, die mancher Psalmen und Lamentationen; als die jüngeren die Pentateuch- und Danielweise, und einen Teil der Psalmen. — Die Weisen haben rezitierenden oder besser kantilierenden Sprachrhythmus und raffen sich nur in den Responsorien (Solo und Chor) zu strafferem Rhythmus auf.

In Kap. 20 (S. 252—266) erörtert J. die Tessillaweise, d. h. die Weise, in der die alten Stammgebete (verfaßt zwischen 100 v. Chr. und 300 n. Chr.) rezitiert werden. Diese Weise ist nach ihm aus der Pentateuch-, bzw. Psalmenweise entstanden. J. vergleicht sie erst untereinander, dann mit denen der Jakobiten und mit mehreren gregorianischen Melodien. Desgleichen erläutert er in Kap. 21 (S. 266—284) die Buzweise, die sich aus der Propheten-, bzw. Lamentations- und Psalmenweise herausgebildet haben soll. Es sei hier darauf hingewiesen, daß J. sechs Weisen für Psalmen aufstellt (S. 226 ff.), von denen manche den gregorianischen Psalmmoden ähnlich sind.

Im letzten Kapitel (S. 284—287) bespricht J. die sog. Ahava Rabba-Weise, die identisch

ist mit der arabischen Maqame Higaz, auf der Tonleiter



basierend. J. ist der Meinung, daß diese Weise weder jüdisch noch semitisch sei, sondern tatarischer Herkunft; zuerst in Persien verbreitet, wo sie Isphahan heißt, drang sie in Syrien und Arabien ein um das 12. Jahrh., zusammen mit den Mameluken und Türken. Diese Weise wird weder für die Bibel noch für die Stamm-Gebete gebraucht, sondern für jüngere Gebete und Poesien sowohl, als auch für Preludien und Interludien, die im Mittelalter entstanden. Die musikalisch-geschichtlichen Quellen für den jüdischen Gesang sind, wie J. in seinem Vorwort sagt, nicht aus

Schriften zu ermitteln, sondern aus den Merkmalen der Weisen selbst, aus ihrer Struktur. „Meine Intention war nicht, eine Geschichte der Kunstschöpfungen der als Juden geborenen Musiker zu verfassen, sondern eine geschichtliche Darstellung des jüdischen Gesanges. Da aber die Existenz eines original jüdischen Gesanges noch immer angezweifelt wird, und ferner, da die Wenigsten mit dem Wesen desselben bekannt sind, so schwebten mir drei Ziele vor Augen: die Darstellung des Wesens des jüdischen Gesanges, seiner Originalität und seiner Geschichte“. — Der Verf. ist der Meinung, daß der jüdische Gesang der musikalische Ausdruck des Wesens, Empfindens und der Religion des jüdischen Volkes ist; daß fremde Elemente nur dann dauernde Aufnahme finden, wenn sie verwandte Charakterzüge mit dem original jüdischen Gesang aufweisen, und daß die Kunstformen der modernen Musik für den altjüdischen Gesang nicht verwendet werden können, so daß diesbezügliche Versuche mancher Komponisten jüdischer Abstammung in unnatürlicher Künsterei verlaufen.

Der vorliegende Band umfaßt die Geschichte des ältesten Teils des jüdischen Gesanges, abschließend mit dem 5. Jahrh. n. Chr., der zweite Band soll die Geschichte des synagogalen Gesanges bis zur Gegenwart, und der dritte Band den Volksgesang darstellen. Das Buch ist im Modernhebräisch abgefaßt, wodurch es allerdings dem allgemeinen musikalischen Publikum unzugänglich gemacht worden ist. Indessen werden die hebräisch sprechenden und verstehenden Juden, hauptsächlich in zionistischen Kreisen und in Palästina, das Buch mit Freude begrüßen. Vom philologischen Standpunkt dürfte das Werk von besonderem Interesse sein. Zwar wurden hier und da hebräische Aufsätze über Musik im Mittelalter und in neuerer Zeit geschrieben, jedoch waren sie im ersteren Falle von Religionsphilosophen verfaßt, im letzteren populäre Artikel; einen streng wissenschaftlichen Stil sowohl, als auch eine exakte musikalische Terminologie im Hebräischen hat erst J. durch die hebräische Ausgabe seines Melodienreiches, sowie durch das vorliegende Werk geschaffen: eine Leistung, die diese spezielle Würdigung vielleicht verdient. (Selbstanzeige.)

Idelsohn, A. J. Manual of Musical Illustrations for Hebrew Union College Lectures of Abraham Z. Idelsohn on Jewish Music and Jewish Liturgy. gr. 8^o, 88 S. Cincinnati 1926, Hebrew Union College.

Idelsohn, A. J. Songs and Singers of the Synagogue in the Eighteenth Century. Reprinted from Hebrew Union College Jubilee Volume. 8^o, S. 397—424. Cincinnati 1925.

Jöde, Fritz. Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen . . . (Organik, Bd. 1.) 8^o, 224 S. Wolfenbüttel 1926, G. Kallmeyer. 6.50 RM.

Kaul, Oskar. Von deutscher Tonkunst. Eine Auslese aus dem musikalischen Schrifttum. (Die Dreiturmbücherei. Nr. 2.) 8^o, 88 S. München 1925, R. Oldenbourg.

Kerst, Friedrich. Die Erinnerungen an Beethoven. Gesammelt u. hrsg. 2. (durchgef.) Aufl. 2 Bde. 8^o, XV, 295 u. V, 367 S. Stuttgart [1925], Julius Hoffmann. 15 RM.

Klingler, Karl. Über die Grundlagen des Violinspiels. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel.

Winkler, Jul. Die Technik des Geigenspiels. Wien 1923, Nicola-Verlag.

Es gibt eine große Zahl ernsthaft strebender, denkender Musiker und Pädagogen, die über die mechanischen Bedingungen der Technik ihrer Instrumente recht genau Bescheid wissen, und trotzdem weder das „Können“ haben, welches das große Talent unbewußt entwickelt, noch auch mit all ihrem Wissen imstande sind, selbst gut begabte Schüler zu einem wirklich sicheren freien Können zu führen und über Hemmungen weg zu bringen. — Diese bekannte und für Viele so qualende Tatsache sollte zur Genüge dartun, daß die Darstellung der mechanischen Seite einer Instrumentaltechnik nicht die entscheidende Grundlage zu ihrer Erlernung gibt und daß Bücher, wie das Winklersche nicht herausgegeben werden dürften mit dem Anspruch, zu zeigen, wie man „geigen“ lernen könne. — Wer das grundlegende und eigentliche geigerische Können, die richtigen körperlichen Bewegungen, bereits hat, der mag aus derlei Untersuchungen über den Mechanismus einer Instrumentaltechnik einige Anregungen zur reineren Bewältigung gewisser Spezialaufgaben entnehmen — zum Aneignen und Erfassen der wesentlichen Teile der „Technik“ — nämlich des Bewegungskönnens, helfen sie gar nicht. Im vorliegenden Falle kommt zu diesem prinzipiellen Einwand aber die viel belastendere Feststellung, daß das wenige, was der Verf. über das innere

Wesen, über die körperliche Ausführung der technischen Aufgaben sagt, grundfalsch ist, so falsch, daß man nicht begreifen kann, wie es überhaupt möglich ist, einen natürlichen, körperlich erlebten Vorgang so unnatürlich zu deuten. — Wenn jemand als Grundbedingung für die Bogentechnik fordert, daß nicht der Arm, sondern immer der Griff an der Stange die Führung der Bewegung haben müsse, wenn der linken Hand als eine Hauptaufgabe (!) (nicht etwa als unvermeidliches Übel) — die „Fixierung des Instruments“ zugewiesen wird, wobei der Daumen mit aktivem, mehr oder weniger festem Druck „für den sicheren und festen Griff der Finger den Widerpart“ bilden soll, wenn überhaupt die ganze technische Bewegung und Leistung in den Fingern und Händen gesehen wird, ohne daß die in Wirklichkeit beherrschende Bewegung der Arme auch nur näher gewürdigt wird (geschweige denn die Mitwirkung des Rumpfes auch nur erwähnt), so ist die Basis aller anderen Einzelbetrachtung vollkommen verkehrt. Der „Griff“, mit dem der Verf. etwas bezeichnen will, „was die Hand tut“, — im Gegensatz zur „haltung“, die nur ein äußeres Bild gebe, bietet keinen klaren und eindeutigen Vorstellungsinhalt, ist physiologisch ganz undefiniert und kann schon deshalb nichts ausreichendes bezeichnen, weil „Griff“ keine „Bewegung“ ist. Die Bewegung aber, und zwar der körperliche Bewegungsvorgang — nicht die mechanische Bewegungsbahn — ist die Grundlage des instrumentaltchnischen Könnens. Für die Erziehung und Erwerbung dieser Grundlage wirkt die Winklersche Arbeit nicht nur nicht fördernd, sondern gänzlich irreführend.

Von einer erheblich höheren Stufe der grundsätzlichen Anschauung und Erkenntnis zeugt das Buch Klinglers. Was bei seinen Ausführungen über die Bogentechnik anzuerkennen ist, ist der nachdrückliche Hinweis, daß bei jeder noch so kleinen Bogenbewegung, immer der Arm in seiner Gesamtheit, ohne Ausschaltung irgendeines Teils, tätig ist, — ferner, daß der Arm immer die Führung habe, der die Hand folge. Auch manches, was gesagt ist zur Beschreibung des Zustandes, des Muskelgefühls, in dem linker Arm und linke Hand bei richtiger Funktion sich befinden müssen, dann die Forderung des Aufhebens der Finger, statt des üblichen Liegenlassens, — überhaupt die Beachtung der führenden Rolle des linken Arms für die Tätigkeit von Hand und Fingern, beweist, daß Klingler die inneren beherrschenderen Vorgänge des technischen Geschehens zu beobachten und zu schildern bestrebt ist. — Umso bedauerlicher und bei der sonstigen Gründlichkeit des Verfassers verwunderlicher ist es, daß er sich über Art und Wesen dieser körperlichen Vorgänge nicht die Kenntnisse angeeignet hat, die ihn erst in Stand setzen würden, sie richtig zu deuten und zu beschreiben. Es ist aber z. B. keine Frage der Auffassung, wenn bereits auf S. 2 ganz allgemein gesagt ist „... so ist der Körper völlig entspannt, wie es zur ungehemmten Verrichtung aller Bewegungen immer und überall erforderlich ist“. Ein „völlig entspannter“ Körper sinkt haltlos in sich zusammen und ist keiner Bewegung fähig. Einleitung und Ausführung jeder Bewegung erfordert „immer und überall“ Spannungen (oft sogar sehr erhebliche Spannungen), und die rhythmische Aufeinanderfolge von Spannung und Entspannung ist ein wesentliches Merkmal der richtigen, d. h. natürlichen Bewegung. — Wenn auch die Mehrzahl der Hemmungen daher rührt, daß unnötige Spannungen geschaffen oder an sich richtige Spannungen unnötig lange beibehalten werden, so ist doch gerade im Unterricht oft genug auch nötig, die Herstellung und Beherrschung der erforderlichen Spannungen zu lehren. — Die bloß allgemeine Forderung von „Entspantheit“, „Lockerheit“, „Ldsung“ ist eine leider ziemlich verbreitete Oberflächlichkeit, die auf Unkenntnis der Bewegungsvorgänge beruht. Nun kann man sich ja auf den Standpunkt stellen, daß zum Lehren nichts anderes gehöre, als das praktische, erklärunglose „Vormachen“ (wobei freilich Voraussetzung wäre, daß jeder Lehrer auch alles vollendet machen könne!) und daß diejenigen, die es nicht aus eigenem Talent richtig „nachmachen“ können, als „unbegabt“ das Spielen überhaupt unterlassen sollen. Ganz abgesehen aber von der Unhaltbarkeit dieses Standpunkts, sowohl grundsätzlich, wie im Hinblick auf technisch gehemmte, doch große künstlerische Talente, steht dem heute die Tatsache gegenüber, daß gerade die ernsthaftesten Pädagogen im praktischen Unterricht wie literarisch bemüht sind, die instrumentaltchnischen Probleme zu erklären, ihre Beherrschung auf ein erkenntnistätig gesichertes Wissen und pädagogisches Können zu gründen. Will man das aber — und auch Klinglers Buch ist ja nichts anderes als ein Versuch, gerade die „Grundlagen“ zu geben (wie es der Titel sagt) — so ist ohne ein bestimmtes Maß physiologischer Kenntnis nicht auszukommen oder man macht in Beschreibung, Erklärung und demzufolge in der Unterweisung Fehler,

deren Befolgung für den Schüler schädlich sein muß. Solche Fehler finden sich leider bei Klingler allenthalben. So z. B. wenn er für die Übertragung des Armgewichts (rechts) als notwendig die Tiefstellung des Handgelenks bezeichnet. Das beruht auf der falschen, rein physikalisch-mechanischen Anschauung, daß das Armgewicht nur erdwärts wirke, während aber die physiologischen Fähigkeiten unseres Körpers es ermöglichen, durch den Vorgang des „Stützens“, der „Anlehnung“, ein Gewicht auch in seitlicher Richtung zu übertragen. Unrichtig ist es ferner, zu sagen, daß der Arm in der Beugelage „entlastet“ sei. Nicht der Arm ist es, der durch sein eigenes Hängen oder Erhoben sein ent- oder belastet ist, sondern die ihn tragenden Schulter- und Rückenmuskeln. Auch die Behauptung, daß stets mit Hochstellung des Armes die Auswärtsdrehung, mit seiner Tiefstellung die Einwärtsdrehung von Unterarm- und Handgelenk verbunden sei, ist irrig, was sich durch einen ganz einfachen Bewegungsversuch ohne oder mit Bogen und Instrument leicht augenfällig machen läßt. — Das sind wenige charakteristische Beispiele der Irrtümer und Unklarheiten, die in dem Klinglerschen Buche einige grundsätzlich richtige Formulierungen bei weitem überwiegen. Den Weg zur ebenso richtigen Deutung und Beschreibung hat Klingler offenbar deshalb nicht gefunden, weil er — in dem Irrtum unseres Zeitalters befangen — das ganze Problem lediglich vom Standpunkt der mechanistischen Zergliederung her angefaßt hat, weil er dem technischen Vorgang beizukommen sucht durch die umständliche Beschreibung der äußeren mechanischen Bewegungsbilder statt durch Erfassen des organischen, lebendig-gefühlsmäßigen Gesamtvorgangs.

In meiner Schrift „Fleisch-Eberhardt, Natürliche oder naturwidrige Violintechnik?“ habe ich das Problem der Instrumental-Pädagogik von den hier angedeuteten Gesichtspunkten aus darzustellen gesucht. Jede Pädagogik, vor allem aber diejenige, deren sachlicher Inhalt die Erziehung einer Bewegungskunst ist, greift grundsätzlich fehl, wenn sie nicht ausgeht von der Klarheit über den Unterschied zwischen Mechanismus und Organismus. Während ein Mechanismus immer in Teile zerlegbar ist und immer gleich der Summe seiner Teile ist, ist der Organismus, der lebendige Körper, stets etwas Eigenes, Neues, Ganzes, Unzerlegbares, etwas grundsätzlich Anderes, als die Summe seiner Teile. Auch geistig, seelisch, ist der „Mensch“ nicht anzusehen als eine Summe einzelner, für sich begreifbarer Gefühle (ein Fehler, den die Psychologie erst neuerdings abzulegen beginnt), und wie die allgemeine Pädagogik endlich zu erkennen anfängt, daß nur von dem Erfassen des ganzen Menschen her eine Erziehung möglich und fruchtbar sein kann, so muß die Instrumentalpädagogik lernen, den körperlichen Gesamtvorgang zu verstehen und zu schaffen, den jedes natürliche Bewegungskönnen darstellt, und der nicht aus der zerlegenden Behandlung isolierter Teilbewegungen zu bilden ist. Der erste und einzige Forscher und Pädagoge, der eine dieser Erkenntnis entsprechende und genügende Lösung der Darstellung einer Instrumentaltechnik gegeben hat, ist Siegfried Eberhardt in seinen Schriften über Violintechnik, insbesondere der „Lehre der organischen Geigenhaltung“, und indem er nicht nur das Grundsätzliche, sondern auch die praktischen Einzelheiten des Erziehungsweges gezeigt hat, hat er dasjenige geschaffen, was Klinglers Buch dem Titel nach will, inhaltlich aber nicht liefert: die Grundlagen der Violintechnik. Ich betone dieses Wort: „Grundlagen“. Man mißdeute meine Ausführungen und die Eberhardtsche Arbeit nicht dahin, daß wir in der Erfassung und Lehre des zur technischen Vollendung notwendigen körperlichen Könnens die geigerische Pädagogik erschöpft sehen wollen. Ganz gewiß ist es erforderlich, zu wissen und zu lehren, was man machen will und soll. Aber all dies Wissen bleibt vergeblich und ist vor allem pädagogisch Stückwerk, so lange nicht die sichere und klare Kenntnis vorhanden ist, „wie man es machen muß“. Ohne dieses Wissen auf Seiten des Lehrers bleibt das Ergebnis des Unterrichts Zufallsergebnis und Sache der persönlichen Geschicklichkeit des Schülers, nicht Leistung des Lehrers. Dieser Zustand ist heute in der gesamten Instrumentalpädagogik noch die Norm, und darüber hinaus ist es — leider — Tatsache, daß unendlich viele solcher Irrtümer und Fehler in Wort und Schrift, wie ich sie hier geschildert habe, viele durchaus nicht unbegabte Schüler in die Irre und zum Stillstand, statt zur Vollendung führen. Es kann deshalb nicht oft und eindringlich genug ausgesprochen werden, was ich zum Schluß meiner vorerwähnten Arbeit gesagt habe: Das Problem der Erziehung zu natürlicher Bewegung, wie es Siegfried Eberhardt in seiner „Organischen Geigentechnik“ gestellt und gelöst hat, bildet die Voraussetzung und Grundbedingung nicht nur jeder Instrumentaltechnik, sondern überhaupt jeder Bewegungskunst, also auch des Singens und Dirigierens. Daraus ergibt sich die Forderung an alle pädagogisch tätigen Musiker, sich mit diesem Gebiet vertraut zu machen.

Kurt Schroeter.

- La Mara** (Marie Lipsius). *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*. 2. Aufl. 2 Bde. 8^o, V, 376 S. u. III, 505 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 15 Rm.
- Meyer, Kathi**. *Das Konzert. Ein Führer*. (Musikalische Volksbücher, Sonderreihe.) gr. 8^o, 166 S. Stuttgart [1925], J. Engelhorns Nachf. 13 Rm.
- Milne, H. F.** *How to build a small Two-manual Chamber Organ*. 8^o, 170 S. London 1925, Musical Opinion Office. 7 s. 6 d.
- Morris, R. D.** *Foundation of Practical Harmony and Counterpoint*. 8^o, 144 S. London 1925, Macmillan & Co. 7 s. 6 d.
- Müller-Söldner, Heinrich**. *Die schöne Stimme*. gr. 8^o, 64 S. Darmstadt 1925, Mathildenstr. 14: Müller-Söldner. 3.80 Rm.
- Müller-Söldner, Heinrich**. *Wegweiser zum Kunstgesang*. 2., vollst. umgearb. Aufl. 4^o, III, 124 S. Mit 20 S. Notenanhang. Darmstadt [1925], Müller-Söldner. 7.50 + 1.80 Rm.
- Niecks, Frederick**. *Robert Schumann*. Edited by Christina Niecks. 8^o. New York 1925, Dutton. 5 \$.
- Niemann, Walter**. *Das Klavierbuch*. 12., reich verm. u. vollst. durchgearb. Aufl. 8^o, XI, 297 S. Leipzig [1925], E. F. Kahnt. 6 Rm.
- Núñez, Fernández, M. F.** *La vida de los músicos españoles*. T. 1. 8^o. Madrid 1925, Faustino Fuentes. 5 Ps.
- Orel, Alfred**. *Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten*. Hrsg. u. eingel. (Österreichische Bücherei, Nr. 14.) kl. 8^o, 88 S. Wien 1926, U. Hartleben. 2.50 Rm.
- Orel, Dobroslav**. *František Liszt a Bratislava. Na Základě Nevidané Korrespondence Fr. Liszta a Kněžny C. Wittgensteinové*. (Sborník Filosofické Fakulty University Komenského v Bratislavě, Ročník III, Číslo 36 [10].) 8^o, 72 S. Preßburg 1925. 10 Kč.
- Refardt, Edgar**. *Verzeichnis der Aufsätze zur Musik in den nichtmusikalischen Zeitschriften der Universitätsbibliothek Basel, abgeschlossen auf den 1. Januar 1924*. gr. 8^o, XVIII, 105 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Rm.
- Titelverzeichnisse der in außersachlichen Zeitschriften erschienenen und daher häufig übersehenen Aufsätze sind eine notwendige Ergänzung jeder Fachbibliographie. Refardt hat sich der erheblichen Mühe unterzogen, die Beiträge zur Musik aus den Zeitschriften der Baseler Universitätsbibliothek — freilich mit nur ausnahmsweiser Einbeziehung der Wochen- und Halbmonatschriften — zusammenzustellen und hat damit eine dankenswerte Abschlagszahlung auf das wohl noch lange zu entbehrende Gesamthandbuch des musikalischen Schrifttums geleistet. Weit über fünfhundert deutsche und fremdsprachige Zeitschriften, Jahrbücher und Sammelwerke hat R. durchgearbeitet und die gewonnene Stoffmenge übersichtlich nach Schlagworten geordnet: Altertum, Kirche, Troubadours, einzelne Länder, Feste und Kongresse usw.; den Hauptbestandteil bestreitet Abteilung 7, in der die Musikernamen vereinigt sind. Wenn das Buch auch hauptsächlich den Benutzern der Baseler Bibliothek zu gute kommt, so beansprucht es doch durch die große Zahl der dort vorhandenen und zum Teil recht entlegenen periodischen Veröffentlichungen auch allgemeine Bedeutung. Nur hätten bei den Zeitschriftentiteln (Seite VII f.) die im Vorwort erwähnten Lücken innerhalb der dortigen Bestände kurz vermerkt werden müssen, und auch eine Angabe der Erscheinungsjahre wäre bei diesen Titeln empfehlenswert gewesen. Jedenfalls wird jeder Musikkforscher durch Refardts Verzeichnis manchen ihm bisher entgangenen wertvollen Aufsatz kennen lernen und dem Verfasser für seine fleißige Särrenerarbeit Dank zollen.* G. Kinsky.
- Ribera, Julián**. *La música andaluza medieval en las canciones trovadores etc*. Fasc. 3. 4^o. Madrid 1925, Est. Maestro. 10 Ps.
- Riesemann, Oskar v.** *Monographien zur russischen Musik*. Bd. 2. Modest Petrowitsch Musorgski. 8^o, XIX, 526, 28 S. München 1926, Drei Masken Verlag. 12 Rm.
- Schlichtegroll, Friedrich**. *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*. [Neudruck aus dem] Nekrolog auf das Jahr 1791. Hrsg. von Friedrich Schl., Gotha 1793. kl. 8^o, 57 S. Privatdruck in 325 Expl. Leipzig 1925, Albrecht Kindt (Bremen, Gg. Groening-Str. 24: A. S. Silomon in Komm.). 10 Rm.

Franz Schubert-Sonderheft („Der intime Schubert“) der ill. Halbmonatschrift „Moderne Welt“; redig. von Otto Erich Deutsch. Wien 1. Dez. 1925. 32 S., eine 4seitige Notenbeilage und über 100 Abbildungen. 2 Rm.

Dieses Heft einer populären Kunstzeitschrift darf wohl den Anspruch erheben, von seiten der Fachwissenschaft beachtet zu werden; ist doch kein Geringerer als O. E. Deutsch, der namhafteste Schubertforscher unserer Tage, sein Schöpfer. Wird man sich zwar des Fehlens eines „großen biographisch-historischen Werkes, das sich einem Chrysaider, Spitta, Jahn-Albert, Thayer-Niemann an die Seite stellen könnte“ (Moriz Bauer, *JfM* V, 79) bei dieser Gelegenheit doppelt schmerzlich bewußt, so sind doch die Aufsätze des Heftes als Bausteine für ein solches, zugleich aber als Vorklänge der endlich in naher Aussicht stehenden restlichen Bände von Deutschs Monumentalwerk mit Freuden zu begrüßen.

Nur das „Leitwort“ von Richard Benz ist u. E. fehl am Ort. Es hebt sich mit seinem verschwommenen Ästhetisieren fühlbar gegen alle anderen Beiträge ab. Diese bringen anregende Erläuterungen zu bekannten Schubert-Bildnissen (A. F. Seligmann und O. E. Deutsch), kritisieren, reichlich streng, die schöngeistige Schubertliteratur (Wilhelm A. Bauer), berichten über „10 Ständchen“ oder über den Gesellschafts- und Freundeskreis um den jugendlichen Liederfürsten (Deutsch). Ernst D e c sey steuert einen Aufsatz über Schuberts Wohnstätten bei, der dem früheren aus der Feder Deutschs (Band III s. Werkes, S. 7 der Anmerkungen) neue Einzelheiten hinzufügt, doch einige chronologische Fragen auch noch nicht restlos klärt. Die Annahme eines „vorübergehenden“ Wohnsitzes Schuberts im Frühjahr 1816 bei Prof. Watteroth, dem Adressaten der verschollenen Prometheus-Kantate, hätten wir gern durch Beweise gestützt gesehen. — Der weitere Anteil Deutschs, wie alle Arbeiten dieses Mannes mit bezeichnender Gründlichkeit geschrieben, schmucklos, fast nüchtern und sich bewußt von jeder vage fantasierenden Deutung fernhaltend, macht mit neuen Lebens- und Schaffensdokumenten bekannt, zählt die „Stammlokale“ Schuberts auf und gibt höchst interessante Kunde von der Wirkung der Schubertschen Muse auf das Ausland.

Verbrämt und in geschickter Illustrierung eindringlich gestaltet werden alle Beiträge durch zahlreiche Bilder, „Reliquien“ und Handschriftproben. Aus einer Reihe zitierter Aussprüche über Schubert heben sich zwei bedeutsam hervor: der pessimistische Heinrich Schenkers und der einer modernen Schubertforschung Wege weisende Spittlers. Die Musikbeilage endlich enthält unveröffentlichte, aus dem Nachlaß und verschollen geglaubten Tanzsammlungen stammende Kompositionen: 2 kleine Ländler und einen Walzer — nach Deutschs hübschen Worten „vier Beinen nichts mehr, zwei Händen manches“ bedeutend —, ein Stolberg-Lied vom April 1816, das sich allerdings den zwei anderen Stolberg-Gesängen vom gleichen Monat nicht ganz ebenbürtig an die Seite stellt, — und ein Menuett mit Trio, welches erstere überraschenderweise — übersah es der Herausgeber? — mit dem „Menuetto“ der E-Sonate vom September 1815 identisch ist. —

Die Freundlichkeit des Schriftleiters gestattet dem Unterzeichneten, dieser Besprechung einige Zeilen anzufügen, die die Aufhellung eines von der Forschung noch nicht widerspruchlos geklärten Lebensabschnittes Schuberts versuchen. Es handelt sich um das Interregnum der Schullehrerzeit, um eine Periode, deren genaue Umgrenzung im Interesse anderer, hier nicht zu erörternder Untersuchungen von großer Wichtigkeit ist.

Schubert kehrt, obwohl er dank der Meerfeldischen Stiftung im Konvikt bleiben darf, im Herbst 1813 ins Elternhaus — der Vater hatte sich ja inzwischen wieder verheiratet — zurück (Deutsch S. 20—23; Grove S. 282¹). Um der langjährigen Militärdienstpflicht zu entgehen, soll er beim Vater als Schulgehilfe eintreten; als Vorbereitung für diesen Lehrberuf besucht er vom Herbst 1813 bis August 1814 die weltliche Präparande der k. k. Normalhauptschule und besteht dort am 19. 8. 1814 die Abschlußprüfung (Deutsch S. 24). — Wie lange ist er nun als Lehrgehilfe beim Vater tätig? Hier gehen die Ansichten auseinander. Deutsch setzt eine durchgehende Lehrzeit von vier Jahren an, also bis 1818. 1818, vor dem Antritt der 1. ungarischen

¹ Zitierte Literatur: O. E. Deutsch, *Dokumente* . . . Bd. II, 1 (1914); Derselbe, *Schubert-Brevier* (1905); G. Grove, *Dictionary*, Vol. IV (1908); Max Friedlaender, *Beiträge* . . . (1887); N. Heubergers *Biographie* (3. Aufl., durchgesehen und ergänzt von H. v. d. Pfordten, 1920); L. Scheibler, *Franz Schuberts einstimmige Lieder* . . . mit Texten von Schiller (Sonderabdruck aus der *JfM*, „Die Rheinlande“, Düsseldorf 1905); Spanns *Memoiren bei La Mara*, *Klassisches und Romantisches aus der Tomwelt* (1892; S. 191 ff.) und, in kürzerer Fassung, im *Grillparzer-Jahrbuch*, 8. Jg. (1898), S. 287 ff.

Reise, ließ Vater Schubert seinen Sohn auf ein Jahr beurlauben; 1819 dann weigerte sich Franz, wieder ins Schuljoch zurückzukehren. Es kommt zu einer heftigen Auseinandersetzung, als deren eine Folge sich der junge Schubert wieder auf einige Zeit vom Elternhaus lossagt und als deren andere das bereits entworfenen Gesuch um Wiedereinstellung nicht abgesandt wird. Diefem bei Deutsch S. 63 abgedruckten Gesuch fehlt leider das Datum. Da es aber von einer vierjährigen Schulgehilfenzeit redet, scheint es die Ansicht Deutschs zu bekräftigen. Dieser datiert es denn auch mit „1819?“ bzw. „Frühjahr 1819?“.

Wir stellen all dem die Behauptung entgegen, daß Schubert in der drückenden Stellung nur zwei Jahre, vom Herbst 1814 bis Herbst 1816, ausgehalten hat und daß das betr. Urlaubsjahr vom Herbst 1816 bis etwa Oktober 17 lief! In dem eben erwähnten Gesuch wird Vater Schubert einfach sowohl Urlaubs- als Vorbereitungs-jahr mitgezählt haben: die 4 Jahre kommen somit auch hier heraus. Unsere Hauptargumente sind: die damalige Gestellungsfrist für die Militärdienstzeit betrug 3 Jahre; sie läßt den Herbst 1816 als Ende der Lehrzeit bzw. Beginn des Urlaubs sehr annehmbar erscheinen. Noch mehr indessen die Tatsache, daß der aufopfernde Freund Schöber den jungen Lehrgehilfen im Herbst 1816 dem Elternhaus gleichsam entführte; Schubert wohnt bei ihm bis zum Frühjahr 1817. Das bestätigt auch Deutsch durch seine „Wohnungsliste“ im III. Bande und durch die im II. S. 39 mitgeteilten zwei autographen Vermerke vom Dez. 1816. (Im Frühjahr 1817 mußte Schubert, da Schöber den Besuch seines Bruders erhielt und für drei nicht genügend Platz in der Wohnung war, zu Mayrhofer ziehen und wohnt mit diesem zusammen bei Watteroth und Witteczel, dann in der Wipplingerstraße; vgl. Deutsch a. a. D.). Schubert hat zu der Zeit, in der er angeblich noch Lehrgehilfe war, gar nicht zu Hause gewohnt, sondern sich mit aller Freude an der endlich gewonnenen Freiheit dem Freundeskreis hingeeben, der 1816/17 um ihn als Mittelpunkt entstand und der ihm neben seinen Klavierpartnern vor allem den Sänger Vogl zuführte (etwa März 1817 laut Scheibler S. 270, Heuberger, Spauns Memoiren und Friedlaender). Daß Schubert während dieser Zeit und unbeschadet dieses Treibens noch im Schulamt gesteckt haben soll, ist wenig glaubwürdig. Hinzugefügt sei noch eine Äußerung von ihm selbst, als er einmal mit Holzapsel über seine Jugendliebe zu Therese Grob spricht (Deutsch, Brevier S. 78): drei Jahre habe er gehofft, sie heiraten zu können. Hier sind doch zweifellos die Jahre 1813 bis 16 gemeint. — Möglicherweise hängt übrigens die Bewerbung um die im Frühjahr 1816 ausgeschriebene Musiklehrerstelle zu Laibach mit diesem Heiratsplan zusammen und Schubert war nach dem Fehlschlag seiner Hoffnungen weniger denn je geneigt, sich dem lastenden Joch zu fügen.

Hans Kollisch.

Smend, Julius. Vorträge und Aufsätze zur Liturgik, Hymnologie und Kirchenmusik. 184 S. Gütersloh 1925, E. Bertelsmann.

„Arnold Mendelssohn zum siebenzigsten Geburtstag (26. Dezember 1925) in alter Freundschaft zugeeignet“. Vortrefflich die temperamentvollen Proteste gegen „das deutsche Einheitsgefangbuch“! Neues und altes bietet Smend in seiner anregenden Weise aus dem Schatz reicher Erfahrung dar.

I. Zur Liturgik: 1. Soll und Haben im evangelischen Gottesdienst; 2. Gottesdienstliche Gegenwartsfragen; 3. Zwei wesentliche Anforderungen an die Predigt der Gegenwart (Eigenheit und „Gemeinemäßigkeit“); 4. Kirchengesang und Kirchenjahr; 5. Zukunftsaufgaben des Kindergottesdienstes; 6. Ist unser Kindergottesdienst ein Gottesdienst der Kinder? (Auf die geschichtliche Wurzel unseres „Kindergottesdienstes“ im Gegensatz zur „Sonntagschule“ habe ich hingewiesen in Wursters Monatschrift für Pastoraltheologie XIII, 1917: Schleiermacher und der „Kindergottesdienst“, und in ZfM IV, 4: Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu Riesky); 7. Kirchenraum und weltliches Konzert.

II. Zur Hymnologie: 8. Paul Gerhardt und Gerhard Terstegen (im Literaturverzeichnis finde ich nicht angegeben die wichtige Neugestaltung des zuerst 1907 erschienenen Buches von H. Petrich: Paul Gerhardt. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Auf Grund neuer Forschungen und Funde, 1914); 9. Das Kirchenlied im kirchlichen Unterricht.

III. Zur Kirchenmusik (vgl. P. Kleinert, Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier. Büschau und Ausblick, 1908): 10. Über evangelischen Choralsang; 11. Was ist evangelische Kirchenmusik? 12. Der Gemeindegottesdienst und der Sängerkhor; 13. Heinrich Schütz

und die evangelische Gemeinde; 14. Der „Messias“ von G. F. Händel; 15. Eine Wachst-Predigt über Petri-Fischzug (Luk. 5, 1—11).

Der klare Druck (freilich stört das „ß“) verdient besonders hervorgehoben zu werden.

W. Sattler.

Spitzerscher Männergesangverein, Breslau. 1875—1925. Festschrift zur Feier des 50jähr. Bestehens. Vorwort von P. Koschate. gr. 8°, 61, 64 S. Königszelt 1925, D. Musil. 1.50 Rm.

Die Staatsoper, Berlin 1919 bis 1925. Ein Almanach. Hrsg. v. Julius Rapp. kl. 8°, 208, XXIV S. Stuttgart [1925], Deutsche Verlags-Anstalt. 4.50 Rm.

Steiniger, Max. Tschailowshy. (Musiker-Biographien, Bd. 38.) kl. 8°, 72 S. Leipzig [1925], Ph. Neclan jun. —.40 Rm.

Studer, Otto. Grundzüge meiner Unterrichtsmethode im Klavierspiel. 2. Aufl. gr. 8°, 32 S. Bern 1925, Pestalozzi-Fellinberg-Haus. 2 Rm.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 12. Heft. gr. 8°, 107 S. (Robert Haas: Die Musik in der Wiener deutschen Stregreifkomödie. — Rita Kurzman: Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts.) Wien 1925, Universal-Edition.

Toye, Francis. The well-tempered musician. A musical point of view. 8°. London 1925, Methuen. 5 sh.

Uminska, J. and Kennedy, J. E. Chopin, the Child and the Lad. 8°, 91 S. London 1925, Methuen & Co. 5 sh.

Vannes, René. Dictionnaire Universel de Terminologie Musicale. 8°, 230 S. Epinal 1925, R. Vannes, 14, Rue des Bons Enfants. 12.50 Fr.

Waldbvogel, Richard. Auf der Fährte des Genius. (Biologie Beethovens, Goethes, Rembrandts.) Hannover 1925, Hahn'sche Buchhandlung.

Vor diesem, von einem Mediziner geschriebenen Buche, das eine Biologie Beethovens, Goethes, Rembrandts geben will, muß nur gewarnt werden. Der nicht-medizinische Leser könnte sonst glauben, daß derartige pathographische Versuche ernst genommen werden. Der Verfasser glaubt, daß vor allem Tuberkulose und „erbliche“ Syphilis, über die er sehr sonderbare Ansichten äußert, am Werden des Genius mitwirken. Was er nun speziell im Fall Beethoven als Gründe für das Vorliegen einer vererbten Syphilis oder Tuberkulose anführt, ist (gelinde ausgedrückt) sehr wenig überzeugend. Beginnt der Autor dann aber erst mit allgemeinen Ausführungen über Genie usw., so ist ihm hier in seiner dilettantischen Art überhaupt nicht zu folgen.

Wilh. Mayer.

Wallace, William. Wagner. 8°, 330 S. London 1925, Regan Paul & Co. 7 s. 6 d.

Weigl, Bruno. Harmonielehre. I. Die Lehre v. d. Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und d. chromatischen Tonreihe. II. Musterbeispiele zur Lehre von der Harmonik. 8°, I 407, II 120 S. Mainz 1925, B. Schotts Söhne.

Diese Harmonielehre will nichts Neues zur theoretischen Erklärung des tonräumlichen Lebens beitragen, sondern will nur ein praktisches Lehrbuch sein. Auch hier geht es im wesentlichen bekannte Wege. Auf die praktischen Anweisungen ist große Sorgfalt verwendet worden, und der Beispielband zeigt, daß man nach diesem Lehrbuche einen ordentlichen Satz schreiben lernen kann. Die Berücksichtigung der Experimente unserer modernen Kunstmusiker sehe ich nicht als einen Vorzug des Buches an. Eine 15 Seiten lange Tabelle mit etwa 5000 Lagerungsformen eines Siebenklanges scheint mir Papiervergeudung zu sein. Die Parteinahme für heute noch schaffende, teilweise noch junge Musiker halte ich in einem Lehrbuche für nicht angebracht. J. H. Wesel.

Weißmann, Adolf. Der Dirigent im 20. Jahrhundert. 8°, 198 S. Berlin 1925, Propyläen-Verlag. 6 Rm.

Winkler, Julius. Die Technik des Geigenspiels. Teil 3: Anfangsunterricht. kl. 8°, VIII, 196, 29 S. Wien 1925, Nikola. 4 Rm.

Wolzogen, Hans v. Wohltäterin Musik. Geschichte u. Gedichte. (Deutsche Musikbücherei. Bd. 31.) 8°, 242 S. Regensburg [1925], G. Bosse. 3 Nm.

Dissertationen

Preußner, Eberhard. Die Methodik im Schulgesange der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts (Berlin 1924).

Roselius, Ludwig. Andreas Raselius als Motettenkomponist (Berlin 1924).

Wolgast, Johannes. Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert (Berlin 1924).

Neuausgaben alter Musikwerke

Vach, J. S. Chromatische Fantasie und Fuge, bearb. v. August Stradal. Wien [1926], Edition Strache Nr. 35.

Chambonnières. Œuvres complètes. Publiées par Paul Brunold et André Tessier. (Les Maîtres français du clavecin.) 2°, XXVI u. 132 S. Paris 1925, Maurice Senart.

Lechner, Leonhard. Neue Deutsche Lieder mit fünf und vier Stimmen (1582). Hrsg. von Ernst Frey Schmid. VIII, 115 S. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 8 Nm.

33 Obersächsische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von Bernhard Schneider. Op. 51/I. 56 S. Leipzig [1926], Steingraber.

Praetorius, Michael. Erstanden ist der heilig Christ. Aus den Musae Sioniae V, 1607. (Veröffentlichungen der Musikantengilde Hannover; Heft 1.) gr. 8°, 13 S. Wolfenbüttel 1925, G. Kallmeyer. 1 Nm.

33 Wendische Volkslieder f. eine Singstimme m. Klavierbegltg. v. Bernhard Schneider-Krawc. Op. 52/I. 71 S. Leipzig [1926], Steingraber.

Järtliche und scherzhaft Lieder aus galanter Zeit. Hrsg. von Blanka Glossy und Robert Haas. IX und 72 S. Wien [1926], Ed. Strache.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig.

Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung vom 16. Dezember 1925 stand außer dem Rechenschaftsbericht und der Aufstellung des Programms für 1925/26 der Bericht des Vorsitzenden der Ortsgruppe, Prof. Dr. Kroyer, über eine zweimonatige spanische Reise des Sächsischen Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft. An dieser Reise nahmen außer Prof. Kroyer die Assistenten Dr. Birtner, Dr. Zenz und als Photograph der technische Assistent Th. Stockbauer teil. Die Reise wurde am 22. August 1925 in Hamburg angetreten und ging über Lissabon nach Madrid, El Escorial, Toledo und Barcelona, mit Ausflügen nach Segovia und dem Montserrat. Es handelte sich um Vorarbeiten für einen Generalkatalog der spanischen Musikbibliotheken. So wurde in Lissabon Musik des 17. und 18. Jahrhunderts festgestellt, in der Nationalbibliothek in Madrid wurden Tabulaturen, Stimmbücher, Handschriften, die zum Teil aus Barbieris Besitz stammen, katalogisiert und photographiert. In der Bibliothek des Real Conservatorio fanden sich wertvolle Stimmbuch-Drucke aus dem 16. Jahrhundert. Besonders ergiebig waren die Nachforschungen in der Kathedralbibliothek zu Toledo, die nur mit Erlaubnis des Kardinals benutzbar war. Dort befinden sich u. a. 36 große Chorbücher mit Messen und

Motetten aus der Zeit Karls V., interessant durch eine Anzahl neuer, der Musikwissenschaft bisher unbekannter spanischer Meister. In Toledo wurde ferner ein neuer Kodex mit Miniaturen aufgenommen, der wohl aus Frankreich stammt. Auch der berühmten Orgel Karls V. wurde ein Besuch abgestattet. In Barcelona fand das Forschungsinstitut freundliche Unterstützung bei dem spanischen Musikwissenschaftler Highbini Anglés in der Bibliotheca Cataluña. Die Ergebnisse der Katalogarbeiten werden später veröffentlicht. — Hofrat Linnemann, der vor einigen Monaten bei der Buchhandels-Ausstellung in Barcelona war, unterstützte die Mitteilungen Prof. Kroyers durch Photographien aus dem Sammelwerk „Hispania artistica“, einem Geschenk seiner spanischen Freunde.
i. A. Dr. E. Hesse, Schriftf.

Mitteilungen

Herr Dr. Friedrich Blume hat sich am 25. Jan. mit einer Probevorlesung über „Wort und Ton in den Liedern Hugo Wolfs“ an der Berliner Universität habilitiert. Seine Habilitationsarbeit war das kürzlich bei Breitkopf & Härtel erschienene Werk über „Das monodische Prinzip in der protestant. Kirchenmusik“; seine Antrittsvorlesung hatte zum Thema: „Zur Periodisierung der Musikgeschichte“.

Georg Richard Kruse, der verdiente Herausgeber der Operntextbücher in Reclams Universalbibliothek, der Biograph Albert Forstings und Otto Nicolais, hat am 17. Januar in Berlin seinen 70. Geburtstag gefeiert. Vor allem mit seinen sorgfältig gearbeiteten und liebevoll und notizenreich eingeleiteten Textbüchern hat Kruse ein erstes Wissen um musikgeschichtliche Dinge ins deutsche Haus getragen, ein Wissen, das still wachsende aber sicherlich tausendfältige Frucht getragen hat.

Am 29. Januar ist Romain Rolland sechzig Jahre alt geworden. Er ist einer der großen Publizisten, für deren Schaffensumfang und -art uns im Deutschen eigentlich das Wort fehlt; aber einer der Brennpunkte seines Schaffens ist die Musik, ihre Geschichte, ihre Heroen, und das Hauptgebiet seines Schaffens war hier neben der italienischen, die deutsche Musik, deren größten ethischen Persönlichkeiten, Handel und Beethoven, seine besondere Liebe gegolten hat. Er hat sich zu den großen Vertretern der Menschheit, welcher Nationalität auch immer, furchtlos und vorurteilslos bekannt: er verdient, daß wir uns zu ihm bekennen und ihn an diesem Tage grüßen.

Am 10. Februar hat Ella v. Schulz-Adaiemsky ihr 80. Lebensjahr vollendet. Seit den achtziger Jahren hat sie, außerdem vielfach pianistisch und kompositorisch tätig, ihr Interesse auch der Musikwissenschaft zugewandt, und ihr besonderes Interesse auf die Erforschung des Volksliedes und Volksgefanges gerichtet.

Ende Dezember v. J. verschied in Leningrad einer der bedeutendsten russischen Musikkritiker und Musikschriftsteller, Wiatscheslaff Sawrilowitsch Karatygin. Er war einer der eifrigsten Vorkämpfer für neue Talente, vereinigte jedoch seine Neigung zur neuen Musik mit einem tiefen Verständnis für die großen Meister der Vergangenheit: Bach, Beethoven, Wagner. Auch für neue deutsche Musik (Meger, Schönberg) trat er eifrig ein. Von den russischen Komponisten waren es vor allem Mussorgski, Skrjabin, Strawinski und insbesondere Prokofjiew, denen er in Wort und Schrift seine Kräfte widmete. Karatygin, der eine vielseitige Tätigkeit als Musiklehrer, Musikwissenschaftler, Schriftsteller, Begleiter, Komponist usw. ausübte, hat auch eine vorzügliche Biographie Schaljapins verfaßt.

Luigi Ferracchio teilt im Dezemberheft 1925 von „Il Pianoforte“ mit, daß Luigi Torri in der Züriner Nationalbibliothek jüngst das bisher unbekannte op. 3 von Tomaso Antonio Vitali aufgefunden habe. (Die Angaben in der letzten Auflage von Riemanns Musiklexikon sind irreführend; man sehe Citner, Quellen-Lexicon, der op. 1, 2, 4 richtig verzeichnet.) Es sind zwölf Kammer-Sonaten, 2 Violinen und Violine, der Herzogin von Savoyen, Anna di Bourbon, gewidmet, 1695 bei Fortunato Rosati in Modena erschienen (drei Stimmbücher); jede Sonate

aus vier oder fünf Tanzstücken, anscheinend stark französischer Färbung bestehend. Man darf sich dem Wunsch Perracchios anschließen, das Werk durch Torri bald herausgegeben zu sehen.

E. L. A. Hoffmann-Feier in Königsberg i. Pr. Den 150. Geburtstag ihres größten Dichters und eines der größten Künstler (im romantischen Sinne) überhaupt, beging die Pregelstadt festlich in zwei über lokale Bedeutung hinausreichenden Feiern des Goethebundes, ihres treuesten Hüters geistiger Interessen. Es traf sich glücklich, daß zwei mit der Hoffmann-Forschung verknüpfte Königsberger, Erwin Kroll und Walter Harich, die festlichen Veranstaltungen betreuen konnten. In ihrem Mittelpunkt stand, nachdem Ludwig Goldstein, der Vorsitzende des Goethebundes, die Beziehungen des Dichters zu seiner Vaterstadt aufgedeckt hatte, der Musiker Hoffmann. Erwin Kroll schilderte ihn als Wegbereiter der musikalischen Romantik, der, seinem Landsmann Reichardt folgend, eine etwa nach Spöhr und Mendelssohn zu weitergehende musikalische Entwicklungslinie innehält und nur zuviel „Wirksamkeit“ und zu vielseitiges Künstlerum in sich fühlte, um als Musiker Ewigkeitswerte schaffen zu können. Drückt sich Hoffmanns Musikempfinden auch noch oft in klassischen Formen aus, so ist der Gegensatz von kontrapunktischem und lyrisch-kantablen Streben, der es beherrscht, doch schon echt romantisch. Dies bewiesen auch die aufgeführten Kompositionen. Bei der Warschauer Esdur-Sinfonie, einem Jugendwerk, das mit viel eigenem Wind im Fahrwasser Mozarts segelt, überrascht nicht nur die Meisterchaft alles Formalen, sondern neben dem frischen Zug der Eckfäße, vor allem das kanonisch einerschreitende Scherzo. Hier spukt ebensosehr Kreislerisches, wie in dem auf Mendelssohn deutenden Scherzo des Bamberger Esdur-Trios, das den Komponisten nach den eigenbrüdlischen (und ihm viel gemäßerem) Versuchen seiner Klavier-sonaten auf dem Wege zum Anschluß an die Beethoven'sche Sonatenform zeigt. Andere Stücke, wie einzelne Sätze aus der Warschauer Messe und dem Bamberger Miserere verraten Hoffmanns romantische Hinneigung zum Kultischen. Zugleich sind sie bedeutsam für den Zug der damaligen Zeit, die nach Erneuerung dieses Kultus (wenigstens im Rahmen der katholischen Kirche) verlangte und sie späterhin, nicht ohne Zutun des Musikschriststellers Hoffmann auch erreichte. Die Glogauer a cappella-Hymnen, seine besten Schöpfungen, zeigen den Komponisten als verzückt rückwärts gerichteten Nazarener. Voll Inbrunst versenkt er sich in die Mystik der lateinischen Verse, und der Preis Gottes und der hl. Jungfrau ertönt nach der Weise der Durante, Perti, Leo, die er so sehr verehrte und denen nachzuschaffen ihm hier vollauf gelungen ist. Als weltlicher Lyriker läßt Hoffmann in seinen Julia-Duetten jene fast platonische Zurückhaltung des Gefühls erkennen, die für seine Musikersyche charakteristisch ist. In der sachtechnischen Ausgestaltung dieser Stücke, ihrem imitatorischen und harmonischen Wesen, meldet sich bei aller italienischen Süße doch immer wieder der Kontrapunktiker. — Am Schlusse der Veranstaltungen schilderte Walter Harich Hoffmann, den letztlich doch verunglückten Musiker und Maler, als Prototyp des Künstlers; den Roman jenes Verunglückens habe er uns in seinen Murr-Kreisler-Buche selbst geschrieben. — Die von der Elite des geistigen Königsbergs besuchte Feier hat Hoffmann, dem lange Verkannten, neue Wirkungsmöglichkeiten eröffnet.

Die „Internationale Stiftung Mozarteum“ in Salzburg nimmt im Frühjahr 1926 die Herausgabe ihrer Vierteljahrschrift „Mozarteums-Mitteilungen“ wieder auf, die nach kurzem Erscheinen (1918—21) den wirtschaftlichen Nöten der Nachkriegszeit zum Opfer gefallen war.

Von Osterdienstag, den 6. April bis Freitag, den 9. April veranstalten die Evangelischen Kirchengesangsvereine Rheinland und Westfalens ihren diesjährigen kirchenmusikalischen Kongreß in Dortmund. Auskunft erteilt das Städtische Konservatorium in Dortmund, Direktor Carl Holtzschneider.

Anläßlich der Bemerkung von Prof. Schmidt (Friedberg) zu meiner Veröffentlichung zweier Liederhandschriften des Bamberger Staatsarchivs aus dem Kloster Ebrach in der Oktobernummer der *ZM* sei darauf aufmerksam gemacht, daß Melodien zu den Texten „Maria zart“ und „Dich Frau von Hymel“ außer bei Böhme (Altdeutsches Liederbuch) auch in den vier Bänden von Baum-

fers Werk „Das katholische Kirchenlied“ in reicher Zahl überliefert sind, die mit dem Tenor der Ebracher Lieder mehr oder minder zahlreiche Berührungspunkte gemeinsam haben. Über den cantus firmus „Maria zart“ hat Obrecht eine Messe geschrieben, die in Joh. Wolfs Gesamtausgabe zu finden ist. Eine vierstimmige Bearbeitung des Liedes von Senfl aus dem Cod. Perner und ein Orgelstück aus Kellers Tabulaturbuch sind ebendort abgedruckt. Der Wert der „Ebracher Lieder“ besteht demgegenüber in der neuartigen, mehrstimmigen Fassung, daneben in der beträchtlichen Abweichung der Melodie des Tenors, deren Verhältnis zu den in den obengenannten Werken aufgetragenen Weisen einer eingehenden Untersuchung wert wäre.

H. Dennerlein.

In Josef Wenz' Besprechung von Erich Schwesky' „Bruckner“ hat S. 253, 3. Z. v. u., sich ein sinnstrender Druckfehler eingeschlichen. Das Wort „tastend“ gehört in die 2. Z. v. u.; also: „nicht spielend oder tastend ohne . . .“

Herr Dr. Ernst Hoffmann schickt uns folgende Erwiderung auf die Kritik von Paul Mies in Heft 2 (November 1925) dieser Zeitschrift:

Die von mir aufgestellte Theorie bildet nicht einen „Mechanismus“, sondern eine „Mechanik“, d. h. nach El. Schaefer, Einführung in die theoretische Physik, 1. Bd. S. 1: „eine Lehre von den Bewegungen materieller Körper und von den Kräften, die jene verursachen. Sie hat die Aufgabe, die Gesamtheit der Bewegungen zu klassifizieren und auf die einfachste Weise zu beschreiben. Sie leistet das durch die Aufstellung geeigneter Begriffe, die es gestatten, das Typische der verschiedenen Bewegungsformen herauszuschälen und zu formulieren. Unsere heutige Mechanik beruht, wenn auch nicht ausschließlich, so doch im wesentlichen auf einer Anzahl von Axiomen“. Die Axiome, die ich für die „Mechanik der Melodie“ aufstelle, sind: 1. das Weber-Fechnersche Gesetz, 2. die klassische Relativitätstheorie, 3. das Gesetz der gleichschwebenden Temperatur. Das Weber-Fechnersche Gesetz stellt dabei die Verbindung vom „Draußen“ zum „Drinnen“ dar; denn wie in jeder Physik, so gibt es auch in dieser Physik des Blinden, von der die Musik nur ein kleines Kapitel darstellt, „keine Kluft zwischen Physischem und Psychischem, kein Drinnen und Draußen, keine Empfindung, der nicht ein äußeres von ihr verschiedenes Ding entspräche. Es gibt nur einerlei Elemente, aus welchen sich das vermeintliche Drinnen und Draußen zusammensetzt, die eben nur, je nach der temporären Betrachtung, drinnen oder draußen sind. Die sinnliche Welt gehört dem physischen und psychischen Gebiet zugleich an. So wie wir beim Studium des Verhaltens der Gase durch Absehen von den Temperaturänderungen zu dem Mariotteschen, durch ausdrückliches Beachten der Temperaturänderungen aber zum Gay-Lüssacschen Gesetz gelangen, und unser Untersuchungsobjekt doch immer dasselbe bleibt, so treiben wir auch Physik im weitesten Sinne, solange wir die Zusammenhänge in der sinnlichen Welt, von unserm sinnlichen Leib ganz absehend, untersuchen, Psychologie der Sinne aber, sobald wir hierbei eben auf diesen, und speziell auf unser Nervensystem das Hauptaugenmerk richten. Unser Leib ist ein Teil der sinnlichen Welt wie jeder andere, die Grenze zwischen Physischem und Psychischem lediglich eine praktische und konventionelle. Betrachten wir sie für höhere wissenschaftliche Zwecke als nicht vorhanden, und sehen alle Zusammenhänge als gleichartig an, so kann es an der Eröffnung neuer Forschungswege nicht fehlen“. (Mach, Beiträge zur Analyse der Empfindungen, Jena 1886.) Einen solchen neuen Forschungsweg stellt meine Mechanik der Melodie dar.

Ich bringe nicht zwei „Sorten“, sondern zwei „Arten“ von Kurven miteinander in Beziehung, das visuelle und tonale Bild. Beide stellen die Bahn „eines und desselben Punktes“ dar. Wenn Mies nur schreibt: eines Punktes, so ist das, wenn bewußt geschrieben, Entstellung; wenn oberflächlich geschrieben, zum mindesten Inkorrektheit. „Eines“ trifft nicht das Wesentliche der Sache.

Wie in jeder theoretischen Mechanik, z. B. Helmholtz: Die Dynamik diskreter Massenpunkte; Schaefer: Einführung in die theoretische Physik, handelt auch in meiner Mechanik des Blinden der 1. Teil von der Kinematik eines materiellen Punktes. Und wie jede solche Kinematik

gleich am Anfang einen Bezugskörper festsetzen muß, auf den die Bewegungen bezogen werden, (Helmholz a. a. D. S. 4; Schaefer a. a. D. S. 7) habe auch ich bald zu Anfang der Berechnungen in meiner Mechanik der Melodie in dem aufrecht stehenden Blinden, bzw. in dem durch seine Stellung definierten Koordinatensystem ein Bezugssystem aufgestellt. Diese Bezugnahme zum „menschlichen Körper“ gibt uns erst die Berechtigung, bei der Lage eines Punktes von „oben“ oder „unten“ (nämlich in bezug auf den Körper des Blinden) zu sprechen, m. a. W. uns räumlich auszudrücken. Wenn ich diese Beziehung „raumsymbolisch“ nenne, so drücke ich mich nicht korrekt aus; denn eine „Symbolik“ liegt nicht vor, sondern eine tatsächliche Räumlichkeit. Wenn ich (S. 31) diesen Ausdruck „raumsymbolisch“ statt „räumlich“ benutzte, so tat ich es mit Rücksicht auf historische Gesichtspunkte. Diese „Räumlichkeit“ ist also das Fundament der folgenden Untersuchungen im Gegensatz zu der üblichen „Raumsymbolik“, die erst von den nicht mathematisch geschulten Ästhetikern in die fertige Musik hineingetragen wird. Dieser alten Raumsymbolik fehlt der wissenschaftliche Halt, weil sie nicht den Bezugskörper angibt, auf den sich die Räumlichkeit beziehen konnte.

Einen ganz ähnlichen Fall haben wir in der Physik. Das Newtonsche Trägheitsgesetz besagt, daß ein in Bewegung gesetzter materieller Punkt, falls keine fremde Ursache auf ihn wirkt, sich geradlinig . . . bewegt. „Es ist ein in der Luft schwebender Saß, ein Saß ohne Inhalt“ (Waihinger, Die Philosophie des Als ob 1913 S. 462), weil das Bezugssystem fehlt, das diese Bewegung erst mathematisch und physikalisch definiert. Durch die Einführung des Neumannschen starren Körpers Alpha hat obiges Gesetz erst einen Inhalt bekommen; denn jetzt erst ist die geradlinige Bewegung zu „verstehen mit Bezug auf jenen Körper Alpha“ (S. 463). Gegenüber dieser Fiktion des starren Körpers Alpha in der Physik sind wir in der Musik in glücklicherer Lage, insofern als das Bezugssystem sich nicht an eine Fiktion anlehnt, sondern an eine Realität, den Körper des symmetrisch gebauten Menschen (Blinden) in aufrechter Stellung. Der ganze § 19 in Waihingers zitiertem Buch befaßt sich eingehend mit den von mir angedeuteten Beziehungen von Bewegungen.

Daß ich von der chromatisch-temperierten Tonleiter ausgehe, erregt bei Mies Bedenken, obgleich er die nächste Zeile zugibt, daß der Ausgang der Untersuchungen von dieser Leiter notwendig ist, und etwas später eingesteht, daß der Inhalt meines Buches, als Ergebnis einer exakt mathematischen Durchführung, eine „Bestätigung und mathematische Ausführung“ seiner (?) 1912 aufgestellten „Tonmalerei durch Bewegungsanalogie“ gibt. Mein Buch kennt keine Bewegungsanalogien, sondern nur „Bewegungen“. Unter einer Bewegungsanalogie kann ich mir überhaupt nichts denken. Die Tonhöhen sind tonale Koordinaten eines Punktes, der sich bewegt. Ich möchte Mies auffordern, eine exakte Definition dieses Begriffes zu geben. Außerdem finden sich Auslassungen über eine „Tonmalerei durch Bewegungsanalogien“ bereits u. a. bei Siebeck: Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst 1909. Die Beantwortung der Frage: „Steht aber wirklich unsere Musik in diesem System (der temperierten Tonleiter)?“ überlasse ich jedem einzelnen Leser mit dem Hinweis, daß das Ohr mit seiner logarithmischen Funktion immer die letzte Instanz ist beim Vergleich von Tonstufen in zeitlicher Folge. Wenn eine Leiter durch die Eigenschaft gekennzeichnet ist, daß alle Sprossen gleichen Abstand voneinander haben, so verdient unter allen Tonfolgen einzig und allein die temperierte Tonleiter diesen Namen. Daran ändert auch die von Mies zitierte Stelle von Stumpf nichts. Die enharmonische Notation ist eine unverständliche, auf harmonischer Grundlage zustande gekommene Schreibweise, die physiologisch tatsächlich keine Rolle spielt; denn wir haben innerhalb einer Oktave nur 12 Tonstufen; daran ändern auch die enharmonischen verschiedenartigen Benennungen eines und desselben Tones nicht das Geringste. Eine solche Notation verdient wohl eher den Namen „Mechanismus“, weil ihr keine Realität im physiologischen Sinne entspricht. Die Methode, die der Schüler der Harmonielehre in den Konservatorien hört, mag für den Schulbetrieb am Platze sein und historisches Interesse haben; als Grundlage naturwissenschaftlicher Untersuchungen kommt allein der physiologische Prozeß in Frage. Ich bitte, das Zitat Auerbachs im Vorwort S. VIII nachzulesen und die

Fußnote S. 9, in der ich die vom Verfasser der Kritik aufgeworfene Frage an der Hand der siamesischen Tonleiter in meinem Sinne bereits geklärt habe: „Die Siamesen und Javaner ergänzten ihre auf einer Tonstufe aufgebauten Tonleitern nicht durch Halbtonstufen, weil nicht das physiologische Bedürfnis vorlag, und ihre Einheitsintervalle sind größer als das Intervall „Ganzton“ der europäischen Musik. Die Siamesen und Javaner hatten eben von Anfang an ein temperiertes System. — Im Vorwort weise ich auch bereits daraufhin, daß die Ableitung der temperierten Leiter aus harmonischen Grundlagen, wie sie die Physikbücher bis auf den heutigen Tag bringen, ein ad hoc erfundene, gekünstelte Theorie, d. h. ein „Mechanismus“ ist, weil sie dem physiologischen Naturgesetz von Weber und Fechner nicht gerecht wird. Wenn die Pythagoräische Tonleiter in Physikbüchern (z. B. Müller-Pouillet I, S. 633) dadurch „konstruiert“ wird, daß die außerhalb einer Oktave liegenden Töne des Quintenzirkels „erzeugt“ werden durch ihre in das gegebene Oktavenintervall fallenden Oktaven, so ist das eine Maßnahme, die vom physiologischen Standpunkt aus als durchaus unzulässig bezeichnet werden muß, weil der neue Ton physiologisch etwas ganz anderes darstellt als der alte.

Zum nächsten Abschnitt der Kritik von Mies habe ich zu bemerken, daß Niemann hoffentlich noch imstande war, das klar auszusprechen, was er meinte; ebenso wie ich hoffe, daß Mies auch das meint, was er in der Kritik schreibt. Zugleich bitte ich ihn, in dieser Zeitschrift mitzuteilen, wie er diesen Satz von Niemann interpretiert. — Die Ausfüllung des Inter-  valls mit der Durchgangsnote a, also seine Überführung in die  Form ist nicht „willkürlich“, wie Mies behauptet. Daß es nicht der Fall ist, kann jeder aus den unmittelbar vorhergehenden Beispielen Nr. 350—356 ersehen, wie auch aus allen Beispielen, die sich mit Zykloiden befassen. Da diesem Beispiel der Text „spinnt“ zugrunde liegt, und an dieses Wort sich die Vorstellung einer drehenden Bewegung knüpft, die drehende Bewegung aber im Transformationsraum eine Zykloide ergibt, die sich in dem diesem Beispiel zugrunde liegenden Intervall nach den Rechnungen auf S. 143 und der „harmonischen Korrektur“ auf S. 153 (unten) nur auf eine Art wiedergeben läßt, verlangsamt die Tonvorstellung in dem zugrunde liegenden Notensystem diesen Ton. Daß nur eine Note von mir an dieser Stelle eingefügt ist, ergibt sich aus dem $\frac{3}{8}$ Takt und der Bemerkung S. 133: „Die Aufgabe lautet: musikalisch im Intervall von n Halbtonstufen durch s verschiedene gleichwertige Töne, die sich wiederholen dürfen, eine Zykloide darzustellen.“ Man vergleiche auch die Fußnote an dieser Stelle.

„Noch ansehbarer . . .“ so fährt Mies in seiner Kritik fort, widerruft aber unmittelbar darauf: „Gewiß; . . . es mag auch keine gefühlsmäßige Bewertung von Dur und Moll damit verbunden sein“, schließt sich also damit meinen Ausführungen auf S. 10 an; „aber“ — so widerruft er noch in derselben und der nachfolgenden Zeile wieder den ersten Widerruf — die reine (!) melodische Wirkung — auch Gefühlswirkung [die er ja soeben ausgeschlossen hat!] — eines aufsteigenden Intervalls ist von der der absteigenden gleichen Größe sicherlich verschieden“. Begründung: „Die Grundgedanken jeder Intervallästhetik beruhen doch darauf.“ Ich bitte Mies, Aufklärung zu geben über den Unterschied von „melodisch“ und „rein melodisch“; ferner um Interpretation des angeführten Beispiels mit Hilfe der Grundgedanken der Intervallästhetik. Ich, und wohl alle die, denen Musikwissenschaft eine Wissenschaft ist, würden sich zu großem Dank verpflichtet fühlen, wenn Mies die Grundgedanken der Intervallästhetik an diesem Beispiel erörtern würde, und zwar unter möglichster Bezugnahme auf die Stelle in Scherings Schrift, die er an dieser Stelle anführt. Ich selbst will zugleich offen gestehen, daß ich den Ausführungen Scherings über die musikalischen Elementarformen und ihre Beseelung sehr skeptisch gegenüberstehe. Worin die „Beseelung“ beruht, werde ich in einem späteren Bande ausführlich auseinander setzen.

Meine Theorie ist in dem Sinne und Grade naturwissenschaftlich, wie es jede theoretische Physik, also z. B. die von Helmholtz, Schaefer, Haas ist. Auch gibt der Verfasser der Kritik zu, daß es sich in meinem Werk um eine mathematisch-psychologische Theorie handelt.

Gehört die Psychologie nicht zur Naturwissenschaft? — Wenn die theoretische Physik zur Analyse verwickelter Erscheinungen den Begriff Massenpunkt einführt (vgl. Helmholtz I, 2, S. 2), der nur eine „Fiktion“ ist (vgl. Waehinger, a. a. D. S. 105), und ebenso die Koordinaten, die auch nur eine Fiktion sind (S. 260), und mit Hilfe dieser „Fiktionen“ arbeitet, so sind alle Operationen mit diesen „Fiktionen“ als „Gedankenversuche“ zu bezeichnen. Auch der von mir eingeführte Begriff „Düboisscher Punkt“ ist eine „Fiktion“. Mit dieser Fiktion des Düboisschen Punktes und der der Koordinaten rechne auch ich und führe dabei in gleicher Weise wie Helmholtz, Schaefer, Haas „Gedankenversuche“ aus. Da der Kunstgriff der Einführung von Fiktionen praktischen Zwecken dient (Waehinger a. a. D. S. 261), so muß auch meinen Gedankenversuchen mit Hilfe der Fiktionen ein praktischer Zweck zugrunde liegen: nämlich der, für die Hypothese, daß Melodien Bewegungen ausdrücken, einen Rechnungsansatz (Waehinger, S. 263) zu finden. Die Entwicklung der Rechnung vom Rechnungsansatz zum Schlußergebnis der Rechnung bringt uns im Schlußergebnis die aufgestellte Hypothese in mathematischer Form. Wie der Theorie die Praxis meist vorausgeht, so ging der theoretischen Physik auch die praktische Physik des Experimentators voraus; ebenso geht meiner Theorie die Praxis des „psychologischen Experimentators“, d. h. des Komponisten voraus. Sämtliche Beispiele, die ich im Anschluß an meine Berechnung zitiere, sind Ergebnisse solcher „Experimente“, die angestellt wurden von den dafür in Frage kommenden Experimentatoren, den Komponisten.

„Von dieser Auffassung aus [also trotz der zahlreichen Bedenken!] könnte ich nun den Inhalt des ersten Bandes als eine Bestätigung und mathematische Ausführung der von mir vor längerer Zeit aufgestellten „Tonmalerei durch Bewegungsanalogie“ begrüßen, so schreibt Mies in der Kritik weiter. Mies hat sich also auch schon mit dem Problem befaßt! Hören wir, zu welchem Ergebnis er in seiner Dissertation: Über die Tonmalerei; Bonn 1912, kommt; eine der besten Stellen dieser seiner Dissertation ist die folgende: „In dem Liederzyklus, die schöne Müllerin von F. Schubert spielt das Geräusch des Mühlrades auch eine große Rolle. Die musikalische Übertragung [des Geräusches also!] begnügt sich aber einestheils mit schnellen Figuren, die das Rauschen des Mühlbaches darstellen sollen, und mit einer allerdings äußerst konsequent durchgeführten Markierung des gradtaktigen Rhythmus im Bass, siehe die Lieder 1, 2, 4, 11 des Zyklus. In Lied Nr. 3 gibt die immer wiederholte Sechzehntelfigur [vgl. in meinem Werke: „Wesen der Melodie“ Beispiel Nr. 368 S. 157] des Basses das von fern hallende Geräusch der Mühle wieder [!]. So charakteristisch [!?] und treffend [!?] die Darstellungen [des Geräusches] auch anmuten mögen, sie tun es nur in Verbindung mit dem Text; ohne den letzteren verschwinden ihre Beziehungen zu den geschilderten Vorgängen fast [!] gänzlich“. Wenn Notker Balbulus dies geschrieben hätte, hätte ich mir die Ausrufungs- und Fragezeichen erspart; als ich dies aber in einer Dissertation vom Jahre 1912 las, glaubte ich, meinen Augen nicht trauen zu dürfen, und gab meiner Verwunderung in der bescheidenen Form einiger Ausrufungs- und Fragezeichen Ausdruck. „Polemik,“ wie Mies diese Zeichen der Verwunderung auffaßt, stellen sie nicht dar; nein, wirklich nicht! Jedoch dagegen muß ich ganz entschieden Verwahrung einlegen, daß meine „exakt mathematische Durchführung“ als eine Bestätigung dieser seiner „Tonmalerei durch Bewegungsanalogie“ von ihm erklärt wird. Daß Mies sich dabei eine Priorität anmaßt, die ihm nicht zukommt, sondern Siebeck, habe ich bereits erwähnt.

„Bald aber rächt sich die gar zu große Konsequenz,“ so fährt Mies weiter fort. Ich hoffe, daß Mies auch nur das schreibt, was er meint! Im allgemeinen darf man wohl strenge Konsequenz immer noch als erste Grundbedingung wissenschaftlicher Untersuchungen fordern.

Die Kritik von Mies lautet weiter: „Mehrtönige Glockenmotive führt er auf die Darstellung der schwingenden Bewegung der Glocke zurück. Mit Hilfe einer gekünstelten Konstruktion . . .“ Die geometrische Konstruktion, die dieser Untersuchung zugrunde liegt, [nur von Konstruktion zu reden, wirkt irreführend!] ist nicht gekünstelt (Text S. 76 und 77; Figur 13 und 14 im Anhang); sie ist vielmehr, wie aus dem Text S. 76 folgt, ein Spezialfall all der geometrischen Kon-

struktionen und Berechnungen, die den früheren Untersuchungen zugrunde liegen. Ich bitte Mies, das Glockenmotiv  (Beispiel Nr. 154 meines Buches, das ich mit Hilfe der Sinuslinie erkläre), das sich bei Schubert op. 80,2 durchs ganze Stück zieht, mit Hilfe seiner „Tonmalerei durch klangliche Analogie“ zu erklären. „Freunde“ —! Bei meiner Untersuchung gehe ich streng den durch die Wissenschaft selbst mir vorgezeichneten Weg ohne Rücksicht auf die Meinungen und unkontrollierbaren Stimmungen anderer.

Und nun zum „Kuckucksruf“! Was stellt die Melodie (Beispiel Nr. 114) zu Mendelssohns: „Leise zieht durch mein Gemüt“ im ersten Takt dar? Fünf Möglichkeiten sehe ich da zunächst: 1. das Schwingen einer Glocke; 2. den Klang einer Glocke mit einem Oberton (vgl. die Bemerkungen zu Beispiel Nr. 116), der ebenso stark klingt wie der Grundton, aber immer etwas zeitiger als dieser das Ohr trifft (!); 3. die Klänge einer tiefen und einer hohen Glocke, also zweier Glocken, die trotz verschiedener Tonlage gleiche Eigenschwingung haben (!); denn was geht die „Tonmalerei durch klangliche Analogie“ das Naturgesetz der Eigenschwingung an; 4. zweimaligen Kuckucksruf; auch das würde passen, da in dem Lied vom Frühling die Rede ist. Daß die Tonhöhe nicht getroffen ist, spielt in der „Tonmalerei durch klangliche Analogie“ keine Rolle! 5. vielleicht hat auch Mendelssohn das „kuckuck“ durch Tonmalerei durch klangliche Analogie wiedergeben wollen, wie es der sehnsüchtige Bursche im Frühling beim Fensterln seiner Geliebten zuruft. Wir hätten hier sogar den hochinteressanten Fall einer Tonmalerei durch klangliche Analogie einer Tonmalerei durch klangliche Analogie! Fünf lustige Ergebnisse! Welches mag nur das lustigste sein!

Im nächsten Abschnitt der Kritik von Mies „rächt sich“ schon wieder etwas: „Hier rächt sich das heute vielfach verbreitete Bestreben, alle Geschehnisse unter ein Gesetz pressen zu wollen.“ Hören wir im Gegensatz dazu Helmholtz (Theoretische Physik I, S. 20): „Bei der Lösung unserer Aufgabe, die Gesetze für die einzelnen Naturerscheinungen zu suchen, müssen wir danach streben, möglichst allgemeine Gesetze zu finden, d. h. Gesetze, unter welchen sich möglichst viel einzelne Fälle begreifen lassen. Je mehr uns das gelingt, desto weiter reicht unsre Kenntnis im Einzelnen.“

Und das Fazit dieser Kritik? — „Der erste Band des Hoffmannschen Werkes enthält so vom „Wesen der Melodie“ noch sehr wenig.“ Begründung: „Denn die in ihm behandelten Erscheinungen spielen sich meist in der Begleitung der Musikstücke ab.“ !! Über den Umfang des „meist“ mag sich jeder Leser selbst unterrichten. Aber zu dem Worte „Begleitung“ möchte ich doch eine Stelle zitieren aus M. Loewengard, Lehrbuch des Kontrapunktes S. 3: „Für die Erfindung einer oder mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Stimme ist die selbständige melodische Führung jeder einzelnen eine selbstverständliche Forderung;“ ebenda: „Ist eine Mittelstimme gegeben, so wird ein wesentlicher Teil der Aufgabe darin bestehen, dem Sopran [als Begleitung!] vor allem melodischen Charakter zu wahren.“ Seite 4: „Im übrigen bleibt auch hier neben der melodischen Selbständigkeit der Einzelstimmen die Logik der harmonischen Folgen die wichtigste Forderung.“ Mit derartigen Zitaten aus den Lehrbüchern des Kontrapunktes ließ sich die sonderbare Auffassung von Mies über Melodie und Begleitung noch weiter beleuchten.

Das Positive, das mein Buch bringt, ist, das wenigstens muß Mies zugeben, eine „exakt mathematische Theorie“ über das Wesen der Musik. Allerdings ist das Wesentliche des Buches, wo nicht entstellt wiedergegeben, übergangen, insofern gar nicht angegeben ist, worin die „exakt mathematische Durchführung“ gipfelt: Nach einer Klärung der Frage über die Bedeutung der Notensysteme werden die mehreren Hunderte von Melodien, die gedeutet werden, erst berechnet, bzw. mit Zirkel und Lineal konstruiert, einzelne auf mehrfache Art. Die Konstruktionsfiguren befinden sich auf Tafeln im Anhang, so daß der Leser selbst den Gang der Lösung kontrollieren kann.

Wenn, so sei zum Schluß bemerkt, Mies von „Mechanismus“ statt von einer „Theorie der Mechanik“ redet, ebenso von „Sorten“ von Kurven, statt von „Arten“, so gibt er dem physikalisch und mathematisch gebildeten Leser seiner Kritik selbst eine Handhabe, den Geist dieser seiner Kritik richtig einzuschätzen.

Ernst Hoffmann.

Im Hinblick auf den knappen Raum der Zeitschrift stelle ich auf die lange Erwiderung von Hoffmann nur kurz einiges Wesentliche zusammen:

1. Weber die Geltung des Weber-Fehnerschen Gesetzes noch der temperierten Leiter für das Ohr ist so gesichert, wie Hoffmann es hinstellt und wie es für ihre Aufstellung als Axiome notwendig wäre. (Vgl. Stumpf, Tonpsychologie; daselbst die Musik der Siamesen, Pfannenspiel in Zeitschrift für Musik 1925.) Hoffmanns Theorie ist ohne sie nicht denkbar, das beweist nichts für die Richtigkeit der Axiome.

2. Wenn ich schrieb, daß „keine gefühlsmäßige Bewertung von Dur und Moll“ mit einer Phrase verbunden sei, so heißt das doch nicht, es liege überhaupt keine gefühlsmäßige Bewertung vor. Und die Beurteilung, ob ein auf- bzw. absteigender Tonschritt gleicher Intervallgröße denselben oder verschiedenen Gefühlswert hat, überlasse ich gern dem Ohre der Musikalischen. Das ist unabhängig von einer ins einzelne gehenden Intervallästhetik.

3. Der Ausdruck „Tonmalerei durch Bewegungsanalogie“ ist vielleicht auch schon vor Siebeck gebraucht worden. Mir darin irgend eine Priorität anzumäßen, hat mir ferne gelegen. Daß er nicht so unverständlich ist, zeigt die Annahme dieser Definition der Tonmalerei durch H. Goldschmidt (die Musikästhetik des 18. Jahrhundert S. 28).

4. Die Ausfüllung des Intervalls  durch  folgert H. aus seiner Theorie. „Da diesem Beispiel der Text „spinnt“ zugrunde liegt . . . verlangt die Tonvorstellung in dem zugrunde liegenden Notensystem diesen Ton.“ Das ist das gleiche, wie wenn der Physiker ein Versuchsergebnis, das in seine Theorie nicht paßt, abändert. Das ist aber das Gegenteil einer naturwissenschaftlichen Methode — auch der theoretischen Mechanik. Die Komponisten, H.'s „Experimentatoren“ werden kaum damit einverstanden sein.

5. Meine Frage, den Kuckucksruf betreffend, hat H. nur ins Lächerliche zu ziehen versucht. Das aber ist keine Antwort. Das von ihm herangezogene Lied von Mendelssohn stand überhaupt nicht zur Diskussion.

6. Daß beim Kontrapunkt „die selbständige melodische Führung jeder einzelnen Stimme eine selbstverständliche Forderung ist“ weiß ich auch. Nur eine Minderzahl der Beispiele des Buches gehören aber der Kontrapunktik an.

Paul Mies.

Kataloge

V. A. Zec, Wien. Katalog XXIV. Musik und Theater. Bücher und Autographen z. T. aus dem Nachlaß des Herrn Hofrat Dr. Eduard Hanslick.

V. A. Zec, Wien. Katalog XXVI. Kostbare Musikmanuskripte, Musikerbriefe usw.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt über das Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70. Verjaardag [Verlag Martinus Nijhoff, Haag] bei.

Februar	Inhalt	1926
		Seite
	Wilhelm Heintz (Hamburg), Vier Lieder aus Ost-Neumecklenburg	257
	Felix Hofenthal (Wien), Probleme der musikalischen Metrik	262
	Peter Epstein (Berlin), Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge	289
	E. F. Hofmann (Haag), „Ich bin so lang nicht bei dir gwest“	295
	Ernst C. Krohn (St. Louis), Die Musikwissenschaft in Amerika	297
	Guido Adler (Wien), Musikhistorischer Kongreß	299
	Bücherschau	300
	Neuausgaben alter Musikwerke	312
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	312
	Mitteilungen	313
	Kataloge	320

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

Sechstes Heft

8. Jahrgang

März 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Zur Geschichte der Lehre vom Organum

Von

Jacques Handschin, Basel (vorm. St. Petersburg)

A. Alte Zeugnisse für die Mehrstimmigkeit.

Bekanntlich gilt der angelsächsische Mönch, Abt und Bischof Althelm (gest. 709, Schriftstellerisch tätig in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts) als ein früherer Zeuge für die gottesdienstliche Verwendung der Orgel. Hier die Stellen, an denen er von der Orgel spricht (zitiert nach der neuen Gesamtausgabe seiner Werke Mon. Germ. hist., Aut. ant. XV, ed. R. Ewald). 1. Unter den Rätselfen der Schrift *De metris et enigmatibus ac pedum regulis* findet sich S. 103 folgendes unter der Überschrift „Barbita“ (eine andere Hs. hat die Überschrift „De barbita i. e. organo“)¹:

Quamvis aere cavo salpictae classica clangant
Et citharae crepitent strepituque tubae modulentur,
Centenos tamen eructant mea viscera cantus;
Me praesente stupet mox musica chorda fibrarum.

2. Im Gedicht *De virginitate* sagt Althelm von den Versen, die er zum Lob der Jungfräulichkeit dichtet (S. 466):

Nec valet immensum perfecte forte pudorem
Garrula raucisono complecti pagina versu,
Quamvis millenis collaudent ora loquelis,
Sicut folligenis respirant organa flabris
Musica concisis et clamat barbita bombis.

3. Ebenda, S. 355 f., kommt Althelm in ähnlichem Zusammenhang auf die *fides citharae* zu sprechen und vergleicht damit die Orgel:

¹ In der Antike bedeutet *barbitos* ein Saiteninstrument (und zwar nach einigen Wörterbüchern die Laute, nach anderen ein leierähnliches Instrument), ebenso bei Isidor, der (Serbert, *Script.* I, 23) drei Arten von *barbitae* zitiert.

Si vero quisquam chordarum respuit odas
 Et potiora cupit, quam pulsat pectine chordas,
 Quis psalmista pius psallebat cantibus olim,
 Ac mentem magno gestit modulamine pasci
 Et cantu gracili refugit contentus adesse:
 Maxima millenis auscultans organa flabris
 Mulceat auditum ventosis follibus iste,
 Quamlibet auratis fulgescant cetera capsis!

4. Ebenda, S. 424, führt er die hl. Cäcilie an:

Quae sponsum proprium convertit dogmate sancto

.....

Quamvis armoniis praesultent organa multis
 Musica, Pierio resonent et carmina cantu,
 Non tamen inflexit fallax praecordia mentis
 Pompa profanorum, quae neccit retia sanctis.

5. In der Prosafassung von *De virginitate* heißt die entsprechende Stelle (S. 292):
 Caecilia . . . , licet organica bis quinquagenis et ter quinis sonorum vocibus concreparet armonia, acsi letiferos Sirenarum concentus, cum inexpertos quosque ad vitae pericula pellexerint, sub praetextu integritatis surdis auribus auscultabat.

Offenbar kennt Aldhelm die Orgel nur aus der Literatur, und zwar einerseits aus der alten heidnischen, andererseits aus der Cäcilienlegende, die ja gleichfalls die Orgel im Sinne der heidnischen Verwendung anführt (vgl. unten). Weit davon entfernt, die Orgel für kirchlich zu halten, betrachtet er sie als eine wirksame Verführerin (vgl. auch S. 252 die Paraphrasierung der biblischen Erzählung Dan. 3, 10). Die Annahme, daß Aldhelm eine kirchliche Verwendung der Orgel bzw. anderer Instrumente kannte, ist vielleicht mit durch folgende Stelle aus seinem Gedicht auf die von seiner Schwester Bugge erbaute Kirche veranlaßt, welche aber in dieser Beziehung rein symbolisch aufzufassen sein dürfte (S. 16 f.):

Hymnos ac psalmos et responsoria festis
 Congrua promamus subter testudine templi,
 Psalterii melos fantes modulamine crebro,
 Aque decem fidibus nitamur tendere lyram,
 Ut psalmista monet bis quinis psallere fibris.

Erst der gestorbene und bereits heilig gesprochene Aldhelm trat zu einer kirchlichen Orgel in Beziehung, indem nämlich nach Wilh. v. Malmesburns Biographie Aldhelms, die das 5. Buch von dessen Werk *De gestis pontificum Anglorum* bildet, Dunstan, welcher an vielen Orten Glocken und Orgeln stiftete, eine der letzteren Aldhelm weihte (s. *Hist. Brit. . . . scriptores . . .*, ed. Th. Gale, S. 366, oder Wharton, *Anglia sacra* II, 33): *Ibi hoc distichon laminis aereis impressit:*

Organa de sancto praesul Dunstanus Aldhelmo;
 Perdat hic aeternum, qui vult hinc tollere, regnum.

Ist also Aldhelm nicht ein Zeuge für die kirchliche Verwendung der Orgel, so findet sich dafür bei ihm eine Stelle, die bereits auf die anschauliche Kenntnis des Organum als mehrstimmiger Singweise zu deuten scheint. In dem Werk *De metris*

et enigmatibus ac pedum regulis¹ findet sich im Kapitel De peone tertio² (S. 189) die Frage: Peon tertius qua discretione sequestratur? mit der Antwort: Sescupla divisione dirimitur, sed arsis et thesis peoni I. et II. reluctantatur, dum arsis usurpat tempora bina et thesis trina, und hierauf die Frage: Unde ergo ista diversitas et veluti inconueniens diafonia nascatur, cum in praedictis X pedibus aequo divisionis exagio trutinatis, quasi quadam organicae modulationis melodia, ita consors temporum armonia teneatur? mit der Antwort: Quia peon tertius semper aut acuto paenultimam producit accentu . . . aut circumflexo . . ., peon vero primus et secundus semper ante paenultimam acuere accentum legibus compelluntur. Es ist vom quantitativen Verhältnis von Arsis und Thesis die Rede. In zehn Arten von Füßen (Dactylus usw., vgl. S. 151 f.) sind Arsis und Thesis gleich lang, die betr. Füße also „durch gleiches Gewicht der Teile ausbalanciert, wie eine Melodie nach Art des Organums“, während im Pæon die Ungleichheit als Dissonanz, als inconueniens diafonia³ empfunden wird⁴. Es ist höchst interessant, daß das Konsonanzverhältnis der zwei zusammen fortschreitenden Stimmen als Gleichgewicht und die Dissonanz als Gleichgewichtsstörung charakterisiert ist, und daß dieses Gleichgewicht in der Gleichzeitigkeit illustriert wird durch das Gleichgewicht in der Aufeinanderfolge, das die Versfüße ergeben können⁵. Wenn sich auf Grund einer so wenig Anhaltspunkte bietenden Notiz etwas über die Art dieses Organums vermuten läßt, so möchte man auf Grund des Vergleichs am ehesten an Zweistimmigkeit und vielleicht an parallele Stimmbewegung denken. — Eine andere Alldhelmstelle, die gleichfalls an Mehrstimmigkeit könnte denken lassen (S. 268 f.: nostra quoque mediocritas . . . in sacrosancta palmarum sollemnitate binis classibus canora voce concrepans et geminis concentibus Osanna persultans cum iocundae iubilationis

¹ Der Prosateil des Werkes ist, dem Herausgeber zufolge (s. S. XVIII), bald nach den darin enthaltenen Gedichten abgefaßt, welsch letztere um 685 entstanden sein dürften.

² Die vier Pæone entsprechen bekanntlich dem Schemata: —○○○, ○—○○, ○○○— und ○○○—

³ Die Musica enchiriadis verwendet den Ausdruck diaphonia bekanntlich als synonym mit organum; sie sieht das Charakteristische dieser Gesangsart im widersprüchlichen Auseinanderstreben, im concentus concorditer dissonans (Gerb., Scr. I, 165), erinnert sich also noch des Zusammenhangs zwischen diaphonia und Dissonanz (ähnlich Cotto, Gerb. II, 263, Ddington, Couff. Scr. I, 235, Guido, Gerb. II, 21 und im Anschluß an diesen Spec. mus., Couff. II, 387, welsch letzteres indessen diaphonia durch dyaphonia ersetzt und die falsche Etymologie a dya, quod est duo bringt — diese Etymologie wird S. 386 damit begründet, daß die Mehrstimmigkeit ursprünglich zweistimmig gewesen sein dürfte —; angemessener erscheint die Form dyaphonia, wenn die Summa mus., S. III, 239 die polyphonia in dyaphonia, triphonia und tetraphonia teilt). Angesichts des fest eingebürgerten Gebrauchs von diaphonia im Sinne der Mehrstimmigkeit erscheint es merkwürdig, daß im 15. Jahrh. Boethy (Couffemaker, Hist. de l'harm. 339) das Wort für das einstimmige Intervall (Tonunterschied!) braucht.

⁴ Vgl. S. 151 über Füße wie den Jambus und Trochäus, in denen das Verhältnis 2 zu 1 vorliegt: quos nunc arsis, nunc thesis discordante temporum trutina vergunt et inclinant; und S. 190 wird über den peon quartus in milderer Form, als über den tertius und ohne das Organumgleichnis gehandelt: erunt in arsi tempora duo et in thesi tria, quae per sescuplam divisionem trutinata quasi obliqua potius quam aequa discretionis lance librabuntur.

⁵ Einen analogen Vergleich wendet Verno v. Reichenau (gest. 1048), Patrologia lat. 142, 1067 an, wenn er zwei verschiedene Gruppen von Bestandteilen der Messe zusammen eine (durch textinhaltliche Beziehungen hergestellte) Konsonanz bilden läßt: . . . ita concordet, ut aliquando omnis cantus videlicet antiphonarum (quae dicitur introitus), gradualium, offertorium, communionum, cum lectionibus apostolicis et evangelicis ita conueniat, ut velut quoddam organum distantis inter se vocis concordem symphoniam reddant.

melodia concelebrat), ist weniger klar; hier könnte allfällig die bloße räumliche Zweiteilung des Chors oder Wechselgesang gemeint sein.

Ist also die Existenz einer Mehrstimmigkeit im 7. Jahrhundert ganz beiläufig im Sinne eines Vergleichs erwähnt, so stehen wir wieder einmal vor der Frage: wie alt ist denn die Mehrstimmigkeit? A. Gevaert hat die Existenz einer solchen im Altertum behauptet, D. Paul hat sie sogar für das 10. und 12. Jahrhundert bestritten (vgl. z. B. dessen Aufsatz über Hucbalds Organum im Mus. Wochenblatt 1884). Der letztere Standpunkt braucht nicht mehr diskutiert zu werden; ist aber auch der erstere vollständig „erledigt“? Ich muß eine allfällige Neuermägung der Frage selbstverständlich Berufeneren überlassen, kann aber nicht umhin, zu gestehen, daß mir Gevaerts Argumente nicht ganz wertlos erscheinen. Seien wir uns nur von vornherein über den Begriff der Mehrstimmigkeit klar: wenn wir ihn nicht als in Regeln gebrachte oder polyphone oder kontinuierliche Mehrstimmigkeit, sondern allgemeiner und zugleich präziser im Sinne einer Anwendung anderer Zusammenklänge als die Oktave, verbunden mit einer Unterscheidung dieser Zusammenklänge, fassen, so wird manches für das Vorhandensein einer solchen Mehrstimmigkeit im Altertum sprechen, aber mit einer Einschränkung, die bereits Gevaert selbst vornahm: gesungen wurde nur im Einklang und in der Oktave. Gerade die pseudo-aristotelischen, wahrscheinlich im Kreise der Aristoteleschüler entstandenen Problemata, welche die Oktav als die einzige im Gesang zugelassene „Symphonie“ bezeichnen (Kap. 19, § 17, 18, 35, 39, s. C. v. Jan, Musici scriptores graeci), scheinen zu bestätigen, worauf andererseits positive Zeugnisse deuten: daß andere Zusammenklänge bei der Gesangsbegleitung und in der Instrumentalmusik gebraucht wurden; zugleich bieten sie einen Beleg für den Gebrauch des Wortes „Symphonie“ im Sinne des Zusammenklangs. Daher schiene es, daß wenn anderwärts die Zahl der Symphonien mit sechs (Gaudentius bei v. Jan, 338: Quart, Quint, Oktav, 11, 12, 15)¹ oder fünf (so die Pythagoräer, welche die Undezime ausschlossen, vgl. v. Jan, 320) angegeben wird, wir nicht nur an die Einfachheit der Zahlenverhältnisse, sondern wenigstens teilweise auch an den realen Zusammenklang denken dürfen, besonders wenn mehrere Autoren einen Zusatz wie „wenn die Töne zugleich angeschlagen werden“ (v. Jan, 322 f.) machen². So ergibt

¹ Der wohl noch vor 439 schreibende und inbezug auf Musik aus Aristides Qu. schöpfende, aber leider hierbei nicht viel Verständnis bekundende Martianus Cap. (vgl. in der Ausgabe von Eysenhardt — kürzlich erschien eine solche von A. Dieck — S. VIII und LVIII) hat S. 29 und 350 f. die 3 symphoniae Quart, Quint und Oktav, doch zählt er 357 als convenientia diastemata (= vocum spatia) die 6 des Gaudentius auf.

² Es ist gerade der Umstand, daß die einen die Undezime = 3:8 zulassen, während die andern sie als ein weder vielfaches noch superpartikuläres Verhältnis ausschließen, der zu denken gibt, ebenso andererseits die Tatsache, daß von Plato der spekulativ begründete Versuch zur Anerkennung der Sekunde 8:9 als Konsonanz gemacht wird, aber nicht durchdringt (man vergleiche in dem am Anfang des 5. Jahrh. geschriebenen Somnium Scipionis-Kommentar des Macrobius die Stelle II, c. 1, wo er die Verhältnisse 3:4, 2:3, 1:2, 1:3, 1:4, 8:9 anführt und sagt, welche Symphonien ihnen entsprechen, dann aber, beim letzten angelangt, gleichsam auf ein Hindernis stößt und die Bezeichnung symphonia durch tonus bzw. sonus ersetzt; eine ähnliche Exemption bei Regino, G. I, 242). Weiter sei — immer im Sinne der Fragestellung an die Adresse der Spezialisten — auf das 10. Kap. in Censorinus' De die natali (3. Jahrh.) hingewiesen, das in bezug auf die Vorstellung des Zusammenklangs verlockend ist, mag auch, wie D. Paul in seiner Boetius-Übersetzung bemerkte, hier nicht alles akustisch richtig sein. Übrigens findet sich zwischen diesem Kap. und der Musica ench. folgende Übereinstimmung (ich zitiere ersteres nach der Ausgabe von D. Jahn, letztere nach G. I, 159 f.):

sich eine Scheidung zwischen dem Intervall im allgemeinen (Diastema) und dem im Zusammenklang möglichen Intervall („Symphonie“), wobei dieses Symphonische mit dem „Diaphonischen“ (im Zusammenklang nicht möglich) kontrastiert und zwischen beiden in der Mitte das „Paraphonische“, „beim Spiel als symphonisch Erscheinende“ steht, wobei ferner diese drei Unterarten sich zur Gruppe des „Emmelischen“ (die berechenbaren und im Tonssystem vertretenen Intervalle) zusammenschließen, im Gegensatz zum „Ekmelischen“ (die überhaupt nicht ins System passenden Töne), vgl. Gaudentius und v. Jans Vorrede zu demselben. Eine in Einzelheiten von Gaudentius abweichende, weniger logische und doch im Wesentlichen dasselbe sagende Anordnung führt Boetius (welcher die Symphonie mit consonantia, die Diaphonie mit dissonantia übersetzt) als Meinung des Ptolemäus an: Consonae . . . vocantur (voces), quae copulatae mixtos (miteinander verschmelzende?) suavesque efficiunt sonos, dissonae vero, quae minime (ed. Friedlein, S. 357); und S. 361 wird dies, wiederum unter Berufung auf Ptol., breiter ausgeführt: unisonae (inter se voces) . . . sunt, quae unum atque eundem singillatim pulsae¹ reddunt sonum, aequisonae vero, quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum . . . (wie Oktav und Doppeloctav). Consonae autem sunt, quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente ac diatessaron. Emmelis autem sunt, quaecumque consonae quidem non sunt, possunt aptari tamen recte ad melos, ut sunt hae, quae consonantias jungunt². Dissonae vero sunt, quae non permiscunt sonos atque insuaviter feriunt sensum³; ekmelis vero, quae non recipiuntur in consonantiarum conjunctione.

Sed non promiscue (promiscue oder praemissae?) voces omnes cum aliis ut libet iunctae concordabiles in cantu reddunt effectus. Ut litterae nostrae, si inter se passim iungantur et non congruenter, saepe nec verbis nec syllabis copulandis concordabunt, sic in musica quaedam certa sunt intervalla quae symphonias possint efficere. Est autem symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. Symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae constant etc.

Praemissae voces non omnes aequè suaviter sibi miscentur, nec quoquo modo iunctae concordabiles in cantu reddunt effectus; ut litterae, si inter se passim iungantur, saepe nec verbis nec syllabis concordabunt copulandis. Sic in musica quaedam certa intervalla, quae symphonias possint efficere. Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. Symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae componuntur etc.

¹ Das singillatim bedeutet in der Wirkung wohl nichts anderes, als das sogleich folgende simul p., letzteres aber entspricht dem oben angeführten Ausdruck der griechischen Theorie. Vgl. damit die Wiederkehr des Ausdrucks bei Regino (übernächste Anmerkung), sowie das similiter pulsus des Marcellinus (s. ebenda) und das simul ferias des Anon. I bei G. I, 333.

² D. h. diejenigen, welche die Zwischenräume der konsonanten Intervalle überbrücken. Über emmelis und ekmelis s. noch ebenda 357 u. 363, und vgl. damit die logica = rationabilia und aloga diastemata des Martianus Cap. 357; dazu ein Nachklang G. II, 383.

³ Vgl. Regino v. Prum, G. I, 237: dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda percussio; dann, nach Anführung des simul pulsae, heißt es: cum . . . (non) permiscunt ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quae dicitur dissonantia. Ferner Couff. I, 260 (Quidam Aristoteles, 13. Jahrh.): discordantia est duorum sonorum sibimet permixtorum dura collisio (analog bei einem Autor des 14. Jahrh., vgl. J. Wolf, *GM* XV, 518); scil. quodcumque voces in eodem junguntur, ita quod secundum auditum una cum alia non compatitur, tunc est dissonantia. Ob übrigens Joh. Ag. v. Zamora, G. II, 383 (Aristoteles dicit, quod diss. est duorum sonorum, sed impermixtorum, ad aurem proveniens aspera et injucunda permixtio) auf diesen Aristoteles Bezug nimmt? Dies würde ergeben, daß letzterer bereits im 13. Jahrh. in Spanien als Arist. zitiert wurde, und daß Joh. Ag. auf einen Mensuraltheoretiker (allerdings nicht auf den mensuralen Teil von dessen Traktat) Bezug nimmt, — denn in den

Boetius nimmt in dem — sich selbstverständlich hauptsächlich auf mathematischem Boden abspielenden — Streit zwischen den Pythagoräern und Ptolemäus (der hierin mit Gaudentius übereinstimmt) in bezug auf die Nichtzulassung oder Zulassung der Undezime als Konsonanz nicht sehr entschieden Stellung (259f., 357ff., 337)¹. Zur Definition der Konsonanz lesen wir bei ihm ferner S. 253: Cum igitur sit cons. duarum vocum rata permixtio² . . . manifestae primaeque ac simpliciores eveniunt proportiones, quae sunt dupli, tripli, quadrupli, sesquialteri atque sesquiertii consonantiae (8, 12, 15, 5, 4); ex his vero, quae in reliquis proportionibus . . . fiunt, dissonantiae existunt, nulla autem sonorum concordia procreatur. Dies ist in bezug auf die Vorstellung des Zusammenklangs nicht sehr energisch; etwas deutlicher erscheint die Stelle S. 188f.: Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat (gemeint ist die musica humana), nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio?

Des Boetius jüngerer Zeitgenosse Cassiodor, gleichfalls ein wichtiger, aber viel weniger eingehender Übermittler antiken musiktheoretischen Gutes an das Mittelalter, hat Patr. lat. 70, 1209 = S. I, 16: Symphonia (der griechische Ausdruck ist also nicht übersetzt) est temperamentum sonitus gravis ad acutum, vel acuti ad gravem, modulamen efficiens, sive in voce, sive in percussione, sive in flatu; dann werden die üblichen sechs Intervalle aufgezählt. Hier fehlt eine reale Bezugnahme auf die Vorstellung des Zusammenklangs; wir vermissen auch die Anführung des Gegensatzes, der Dissonanz.

Der ältere Martianus C., der nicht vergessen werden darf, da er im Mittelalter vielfach kommentiert wurde, bringt zur Sache außer demjenigen, was oben in einer Anmerkung erwähnt wurde, eigentlich nur eine Gegenüberstellung von soni congruunt (welche sibi in vicem congruunt bzw. junguntur, welche ferner vocis quidem aliam significationem gerunt, eundem tamen inpetum servant) und dissonant (welche cum percussi fuerint discrepant), und entsprechend bei der Einteilung der Intervalle alia convenientia, alia discrepantia³.

Problemen des antiken Pseudo-Arist. scheint eine ähnliche Stelle nicht vorzuliegen (auch was Joh. Ag. 384 dem Arist. zuschreibt, steht weder in den Problemen noch bei Arist. selbst, während es sich aus dem Quidam Ar. 258 u. 260, wenn auch nicht genau in derselben Form, zusammenstellen läßt). Weiter findet sich eine analoge Dissonanz-Definition bei Marchettus, S. III, 80: Diss. secundum Isidorum est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda permixtio (dies steht nicht bei Isidor, s. unten). Boetius: diss. fit, cum duo soni similiter pulsati sibimet permisceri nolunt, sed seorsim quisque gliscit ire.

¹ Vgl. die Musica enchiridis, S. I, 167f., die B. als Parteigänger des Ptol. hinstellt, während eher das Umgekehrte der Fall ist, was Regino, S. I, 238, erkannt hat. Noch W. Odington, S. I, 199, beschäftigt sich mit diesem Streit.

² Vgl. Hucbald (Harm. inst.), S. I, 107: Consonantia est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem convenient, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit, vel etiam in eo, quod consuete organizationem vocant.

³ Die Beschreibung des Apollo-Haines, in dem die hohen Baumwipfel hoch und die tiefen Zweige tief tönen, während die mittleren ratis per annexa succentibus duplis ac sesquialteris nec non etiam sesquiertiis, sesquioctavis etiam sine discretionem juncturis, licet intervinerent limmata, concinebant (S. 6), — dies läßt eher an ein ideales Klingen der ganzen Tonwelt als an Mehrstimmigkeit denken. Der letzteren Vorstellung kommt es etwas näher, wenn (S. 340) die Harmonia mit einer Art kreisförmigen Schildes auftritt: clypeum . . . quod . . . suis in vicem complexionibus

So sehen wir, daß von diesen drei wohl besonders in Betracht kommenden Autoren Boetius am ehesten den Begriff des Zusammenklangs ausprägt, speziell durch dasjenige, was er nach Ptolomäus beibringt, während Cassiodor in dieser Hinsicht unergiebig ist. Auch bei Martian fehlt es an einer bestimmteren Ausprägung; und doch kommt gerade er durch das phantastisch Unbestimmte seiner Schilderungen in gewissem Maße dem mittelalterlichen Bedürfnis nach Darstellung des Mehrstimmigkeitsbegriffs entgegen; es ist ferner zu beachten, daß er, sofern er wirklich an Mehrstimmigkeit denkt (oder nur geeignet ist, an diese denken zu lassen), damit mehrfach die Vorstellung des Instrumentenspiels assoziiert¹.

Im Bereich des Mittelalters begegnen wir zuerst dem (wohl am Anfang des 7. Jahrhunderts schreibenden) Isidor v. Sevilla, der im 3. Buch der Etymologien Kap. 15—23 über Musik handelt. Mit einer Anlehnung an Cassiodor, die bereits H. Müller, *Huch. S.* 82, hervorhob, sagt er Patr. lat. 82, 165 = G. I, 21: *Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu.* Dieser allgemeinen Wendung folgt die nähere Bestimmung, von der es aber zweifelhaft ist, ob sie wirklich bereits von Isidor beigefügt wurde: *Per hanc quippe voces acutiores gravioreque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diapponia, i. e. voces discrepantes, vel dissonae*². Eigentümlich ist sodann die Stelle 169 = 24: *Symphonia vulgo appellatur lignum cavum, ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt. Fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus* (womit 168 = 24 über das Schlaginstrument *tympanum* als *media pars symphoniae* und 167 = 22 über das Blasinstrument *sambuca* als *species symphoniarum* zu vergleichen ist). Ob es tatsächlich ein Schlaginstrument mit zwei auf ein bestimmtes Intervall abgestimmten Membranen gegeben hat, ob Isidor die *concordia* im Sinne der Gleichzeitigkeit oder der Aufeinanderfolge erwähnt, ist dunkel.

modulatum ex illis fidibus circulatis omnium modorum concinentiam personabat . . . verum ille orbis non chelys nec barbiton nec tetrachordon apparebat sed ignota rotunditas omnium melodias transcenderat organorum. denique vix ingressa atque eiusdem orbis sonuere concentus: cuncta illa quae dissona suavitas commendarat velut mutescencia tacuerunt. Hier ist es die Ausschaltung des Dissonanten, welche das Bild im Sinne der Mehrstimmigkeit plausibler erscheinen läßt; immerhin ist das Bild noch reichlich unreal.

¹ Vgl. in diesem Sinne noch die *organicae suavitates*; S. 32 (denen unmittelbar die *hydraularum . . . harmonica plenitudo* vorangeht). S. 348 ist die mit *organicis modulis* zu verbindende Vorstellung nicht näher umschrieben, der Ausdruck selbst aber ein im Mittelalter häufig wiederkehrender. Im obigen Sinne suggestiv ist auch eine Stelle aus Varro, die Nonius Marcellus am Anfang des 4. Jahrh. zitiert. Da Gerbert, *De cantu* I, 209, durch alte Noniusausgaben irreführt, die Stelle einem von Nonius zitierten Cato zuschreibt, während Cato nur der Titel der betr. (nicht erhaltenen) Schrift Varros ist, sei die Stelle nach der Noniusausgabe von L. Müller, I, 105, zitiert: *Assa voce, sola vice linguae tantummodo aut vocis humanae non admixtis aliis musicis esse voluerunt. Varro de vita pop. Rom. lib. II: in convivii pueri modesti ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudis erant maiorum, et assa voce et cum tibicine. — idem Cato vel de liberis educandis: melos alterum (der neueste Herausgeber, Lindsay, bemerkt, daß statt *alterum* vielleicht *autem* zu lesen ist) in cantibus est bipertitum; unum quod est in assa voce, alterum quod vocant organicon.*

² Gerbert klammert die Worte *Per hanc . . . dissonae ein* und sagt, daß sie in der Hs. fehlen; woher hat er sie aber? Derselbe G. zitiert *De cantu*, II, 107f. die Stelle mit der Erweiterung; so finden wir sie auch bei Aurelian, G. I, 34, Hieronymus de Mor., G. I, 8 und Barth. Anglicus (H. Müller, *Riemann-Festschrift*, 246), in den beiden letzteren Fällen unter Berufung auf Jf.

Von diesen Isidor=Stellen unterscheidet sich die aus demselben Jahrhundert stammende des Althelm durch die auf lebendige Anschauung deutende Klarheit¹. Es ist, wie wenn uns eine andere Luft entgegenwehte. Und doch fehlt es nicht an einem in die Vorzeit weisenden Bindeglied. Dies ist, abgesehen von der *diaphonia*, der Ausdruck *organica modulatio*. Wenn tatsächlich im Altertum die Anwendung der Mehrstimmigkeit als Eigenheit der Instrumentalmusik betrachtet wurde², so ist die Vermutung möglich, daß jener Ausdruck die Übertragung der Übung in das vokale (oder wenigstens in das allgemein-musikalische) Gebiet symbolisiert³; denn das Mittelalter lehrt die Mehrstimmigkeit als eine in erster Linie vokale Kunst, und in denselben Zusammenhang dürfte auch die Althelm=Stelle einzubeziehen sein, obgleich sie diesbezüglich keinen Hinweis enthält. Gerade das bei Martianus Cap. vorkommende *organica* (s. oben) könnte den Anknüpfungspunkt gebildet haben (ein Nachweis hierfür läßt sich freilich nicht führen, da Althelm einerseits nicht direkt aus Martianus geschöpft zu haben scheint, andererseits aber auch gewiß nicht derjenige war, welcher die neue Terminologie aufbrachte).

Dem Substantiv *organum*, das vielleicht einem fortgeschritteneren Stadium terminologischer Übertragung entspricht, begegnen wir erst um 900 (vgl. unten); auch nachdem es aufgekommen ist, scheint ihm gegenüber teilweise etwas wie Naserümpfen zu bestehen (vgl. das *vulgariter* in der zitierten Stelle aus Cotto, vielleicht auch das *consuete organizationem* der Harm. institutio). Speziell zum Althelmschen Sprachgebrauch sei bemerkt, daß hier *organicus* auch im Sinne der Orgel vorkommt, was natürlich ist, da auch *organa* in diesem Sinne verwendet wird⁴. Ferner begegnet uns

¹ Vielleicht ist es gerade der Umstand, daß A. die Sache im Sinne des Vergleichs beiläufig erwähnt, welcher der Sache förderlich war. Wäre nicht auch A. dunkel gewesen, wenn er als Nichtfachmann hätte musiktheoretisch sein wollen?

² Dem braucht das *sive in voce . . . sive in flatu* Cassiodors nicht entgegenzustehen; denn ob Cass. mit seiner dürftig-schematischen Bemerkung die Mehrstimmigkeit im Auge hat, ist zweifelhaft.

³ Bereits bei Isidor begegnete uns ja eine bis zur Vermengung gehende terminologische Verknüpfung von *symphonia* (mag diese nun mehrstimmig gemeint sein oder nicht) und *Instrument*. Aus späterer Zeit besitzen wir Theoretikerstellen, welche den *Organum*-Namen ausdrücklich durch die Übertragung erklären. Ich muß gestehen, daß ich bisher nicht viel mit ihnen anzufangen wußte, da eben die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, soweit wir sie verfolgen können, sich als in erster Linie vokal darstellt; daher war ich geneigt, in diesen Ausprüchen aus der bloßen Verlegenheit entstandene Erklärungsversuche zu sehen. Im vorliegenden Zusammenhang dagegen erscheint es möglich, daß teilweise eine Erinnerung aus alter Zeit durchschimmert. Hier die Stellen. Joh. Cotto (S. II, 263): *Qui canendi modus (diaphonia) vulgariter organum dicitur; eoquod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod org. vocatur*. Spec. mus. (S. II, 387): *Et hec sonorum simul facta prolatio org. vulgariter appellatur, . . . quia vox hominis apte concordans et dissonans suavitatem exprimit instrumenti, quod vocant org.* Ob in diesen beiden Stellen der Nachdruck auf *instrumenti* oder auf *org.* zu legen (also an das Instrument im allgemeinen oder die Orgel zu denken) ist, ist wieder eine Frage für sich. Ähnlich drückt sich die *Summa mus.*, S. III, 239f. u. 200f. aus (allerdings scheint hier eher ein *organum vocale* bzw. *organum vocis*, d. h. wohl „die Stimme als Instrument“ als Ausgangspunkt zu dienen und an letzterer Stelle überhaupt nicht Mehrstimmigkeit gemeint zu sein). In denselben Zusammenhang gehört die von E. Voigt, *Ysengrimus*, 449, zitierte Stelle aus einer Hs. des 14. Jahrh.: *organum generale nomen omnium instrumentorum vel vasorum musicorum; org. etiam dicitur modulatio, que in cantilena est (andere Version: que fit in cant.), et proprie cum talibus instrumentis vel vasis (gleichfalls nicht sicher auf Mehrstimmigkeit zu beziehen).*

⁴ Vgl. die eingangs sub 5 und 2–4 angeführten Stellen. Die Abweichung vom *Barbita* in R. 1 mag sich dadurch erklären, daß die Gedichte der betr. Schrift zu Althelms frühesten Werken gehören (s. die zitierte Ausgabe S. XVIII), und daß er, bevor er dann das Werk *De virginitate* schrieb, die *Passio S. Caeciliae* gelesen haben dürfte, welche die Stelle enthält: *Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantantibus organis, illa in corde suo Domino decantabat dicens etc.* (vgl. H. Quentin in *Cabrol's Dictionnaire d'archéologie chrétienne* s. v. *Cécile*).

in einer von Althelm verfaßten Urkunde v. J. 680 eine Stelle (S. 510: *himnidica angelicae jubilationis organa*), in der das Wort einfach für „Freudengesang“ gebraucht zu sein scheint — also wohl im Sinne der Metonymie. So haben wir vielleicht eine dreifache Wurzel der Verwendung des Wortes *organum* im Mittelalter anzunehmen: 1. der ursprüngliche Sinn als Werkzeug, speziell als musikalisches Instrument und specialissime als Orgel (im letzteren Fall müßte es eigentlich *organa* heißen, doch wird dies nicht immer eingehalten); 2. eine möglicherweise im obigen Sinne abzuleitende Bedeutung als Mehrstimmigkeit; 3. eine Bedeutung als Freudengesang (speziell liturgischer Freudengesang), welche vielleicht der Metonymie des gehobenen Stils entspringt.

Mit dem 9. Jahrhundert betreten wir einen uns aus H. Riemanns „Geschichte der Musiktheorie“ vertrauten Boden. Wir haben da zunächst die Notiz des Mönchs von Angoulême (s. Duchesne, *Historiae Franc. scriptores* II, 75, Riemann, S. 17, sowie Couffemaker, *Hist.* 11), wonach die von Karl d. Gr. 787 aus Rom mitgebrachten *cantores* ihre fränkischen Fachgenossen auch in *arte organandi* unterrichtet hätten¹. Der irische, aber am fränkischen Hofe schreibende Philosoph Joh. Erigena tut in seinem Werk *De divisione naturae* jenen seit Couffemaker² bekannten Ausspruch über das *organicum melos*, dem Riemann in seinem „Handbuch der Musikgeschichte“ noch jenen anderen über die Musik mit ihren Symphonien (*Patr. lat.* 122, 869) beifügt³. Die Erwähnung der *organizatio* durch die *Harm. inst.* (S. I, 107) wurde oben zitiert. Regino (gest. 915) ist vielleicht der erste, der für die Mehrstimmigkeit das Hauptwort *organum* verwendet⁴.

¹ Man hat dies als Orgelspiel auslegen wollen, es könnte auch an Instrumentenspiel im allgemeinen gedacht werden; aber im Sinne des Schreibenden lag vielleicht doch die Bedeutung als Organum am nächsten.

² *Hist. de l'harm.*, S. 11. Leider gibt Couff. die Stelle nicht an. Es ist *Patr. lat.* 122, 638.

³ Mit der Auslegung dieser beiden Stellen durch Riemann möchte ich freilich nicht einig gehen, sofern er sie seiner Hypothese vom zeitlichen Vorrang des „schweifenden“ über das Parallel-Organum dienlich macht. Die erste Stelle besagt meiner Auffassung nach nicht, daß zusammen erklingende Töne bald weit auseinanderliegen, bald nach vernunftgemäßen Regeln zusammenkommen, sondern daß Töne, die an und für sich voneinander entfernt sind, nach vernunftgemäßen Regeln miteinander verbunden werden und so *naturalem quandam dulcedinem* ergeben. Und die *musica*, die von ihrem *principium*, dem *tonus*, ausgeht, um *symphonias sive simplices, sive compositas* zu durchwandeln, dann diese „wieder aufzulösen“ und schließlich wieder *tonum, sui videl, principium* (so dürfte das Komma zu setzen sein) zu erreichen, — ist dies nicht eher die Musiklehre, als das konkrete Musikstück? Die *musica* wird hier nämlich in eine Reihe mit der Dialektik, Arithmetik, Geometrie und Astrologie gestellt, bei denen den *tonus* bzw. die *ovofia*, die *monas*, das *signum* und das Atom vertritt (selbstverständlich paßt die „Rückkehr zum *principium*“ in allen diesen Fällen am besten auf die Dialektik). Beide Stellen werden verständlich, wenn man sie im Zusammenhang der ganzen Lehre des Joh. Er. betrachtet.

⁴ Jhn zitiert Riemann in der *Gesch. d. Msth.* 18f., 28f., 49 (die Stelle I, 234 vorher bei H. Müller, *Hueb.* 82). Riemann sieht in der (oben teilweise angeführten) Stelle S. I, 237, die u. a. das *simul pulsae* enthält, wohl mit Recht eine besonders klare Umschreibung des Begriffs des Zusammenklanges. In bezug auf die Stelle S. 234 möchte ich seiner Interpretation dagegen nicht in allem folgen. Es handelt sich um eine Kommentierung der bereits erwähnten Beschreibung des Apollonhains durch Martian. Regino knüpft hier in der Lat an die Worte *concinabant duplis succentibus* die Bemerkung: *Concentus est simillium vocum adunata societas: succentus vero est, varii soni sibi maxime convenientes, sicut videmus in organo, und an sesquitertis diese: Hic tres tangit consonantias, scil. diapason, diatessaron et diapente, was alles zeigt, daß ihn das Bild und die Ausdrucksweise seiner Vorlage an Mehrstimmigkeit denken läßt (auch in einer Münchner Martian.-Hs. steht, wie ich der M.-Ausgabe von Kopp, S. 43, entnehme, neben dem *lammata, concinabant* des Originals die Glosse: *quinque musicas consonantias essequitur. Duplis succentibus, i. e. duplis organis*); doch kann er andererseits auch an den Ganztönen und Lammata nicht vorübergehen, denen er die*

Weiteres bietet im 9. Jahrhundert Aurelianus, der, wie schon erwähnt, G. I, 34 die Symphonien-Definition Isidors wiedergibt und 35 die sechs Symphonien (4, 5, 8, 11, 12, 15) anführt; S. 33 wiederholt er jene gleichfalls zitierte Stelle aus Boetius, S. 188¹; ob die an Mehrstimmigkeit an klingende Definition der musica harmonica S. 35, die H. Müller, Huch. 82, in diesem Sinne anführte, originell ist, vermag ich z. Z. nicht zu sagen (jedenfalls geht sie über diejenige Cassiodors und Isidors hinaus). Bei Remigius, G. I, 64, möchte ich im Gegensatz zu Couffemaker, Hist. 11 und H. Müller, Huch. 82, keinen Hinweis auf Mehrstimmigkeit erblicken, das Wort consonantia also allgemein als „Intervall“ auffassen².

Angesichts dieser zahlreichen nördlichen Stimmen wäre es von Interesse, eine solche aus dem Süden zu vernehmen. Leider finden sich bei dem ungefähr gleichzeitig mit Joh. Erigena schreibenden Biographen Gregors Joh. Diaconus nur unsichere Anhaltspunkte. In seiner bekannten wegwerfenden Äußerung über die nördlichen Sänger³ finden wir nämlich einigen Quellen zufolge hinter repercussionibus noch die Worte et diaphoniarum diphthongis⁴; wir stehen also wieder einmal vor einer Lesartfrage. Ebenda erzählt Johannes, daß Sendlinge Gregors in Britannien usw. den römischen Gesang lehrten, daß nach deren Tod aber die abendländischen Kirchen susceptum modulationis organum vitiarunt, so daß Papst Vitalian (657—672) andere Boten durch Gallien nach Britannien sandte, um in diesen Kirchen die pristinae cantilenae dulcedo wiederherzustellen (ebenso in der erwähnten Notker-Vita 582). Hier ist susc. mod. organum vielleicht einfach als „Schlag des übernommenen

ins Allgemeine weisende Bemerkung Ex quibus omnibus summa totius musicae consistit anfügt. Jedenfalls steht weder bei Martian noch bei N. etwas, das die Auffassung der Hainmuff als dreistimmiges Organum in der Disposition 1—4—8, wobei die Oberstimme die „originale“ Tonlage vertritt, rechtfertigen würde. Ich möchte mir gestatten, in diesem Zusammenhange noch einige Flüchtigkeiten von Niemanns hochbedeutendem Werk anzuführen. 1. Zu S. 29: Die Mus. ench. spricht G. I, 166 nicht davon, daß ein sechsstimmiges Parallelorganum die Zuhilfenahme der Instrumente erheische, sondern (wenigstens dem Wortsinn nach) davon, daß wie im Gesang, so beim Instrumentenspiel nicht nur ein verdoppeltes (vierstimmiges), sondern auch ein verdreifachtes (sechsstimmiges) Org. möglich sei. 2. Zu S. 30f.: G. I, 167, also bereits in der Mus. ench. selbst scheint ein originäres Quintenorganum gelehrt zu sein. 3. Zu S. 33: Nicht die Pariser und Brügger, sondern die Par. und Florentiner Hf. schreibt die Mus. ench. dem Uchubaldus Francigena zu (f. G. II, S. VII, H. Müller, Huch. 3 ff. und G. Morin in der Revue Bénédictine VIII; beiläufig sei — aber nicht N. gegenüber — bemerkt, daß Morin hier das Werk nicht einem Abt Hoger von Werden, sondern einem 940 verstorbenen Abt Diger = Ddo von St. Pons de Tomières zuschreibt).

¹ Diese Entlehnung wurde bereits von H. Albert, *EMG* III, hervorgehoben.

² Ebenso ist consonantia z. B. bei Wilh. v. Hirschau, G. II, 174 einstimmig zu fassen, während andererseits die Mus. ench. das äquivalente symphonia in besonders ausgeprägter Weise mit der Vorstellung der Mehrstimmigkeit verbindet. Angesichts dessen ist es verständlich, daß Guido den — freilich nicht durchgedungenen — Versuch macht, das Intervall als Zusammenklang mit copulatio zu bezeichnen (G. II, 21: ideo apte vocum copulationes dicuntur, cum symphonia de cantu omni dicatur), was übrigens nicht hindert, daß ihm doch wieder symphonia in diesem Sinne unterläuft (ebenda; die sechs Konsonanzen, die Guido S. 6 aufzählt, sind der Ganzton, Halbton, die zwei Terzen, Quart und Quint).

³ Patr. lat. 75, 91: Alpina . . . corpora, vocum suarum tonitruis altissime perstreptentia, susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactat.

⁴ So ist die Stelle z. B. zitiert im Kommentar der alten Ausgabe der Casus (Mon. Germ. hist., *Perz* II, 102); so ist sie auch in die Notker-Vita Acta ss., 1. Aprilband 582 übergegangen.

Gefanges¹ zu interpretieren. Immerhin scheint dieses durch Vitalian restaurierte modulationis organum den Anlaß gegeben zu haben, daß der im 15. Jahrhundert schreibende B. Platina (*De vitis ac gestis summorum pontificum*) von diesem Papst sagt: *cantum ordinavit, adhibitis consonantium (ut quidam volunt) organis*; und letztere Notiz ist wiederum teilweise so aufgefaßt worden, als hätte Vitalian die Orgel in die Kirche eingeführt.

B. Organum und Diskant.

H. Riemann hat in seiner Geschichte der Musiktheorie zwischen Organum und Diskant eine Scheidelinie gezogen, die von E. Steinhard (*Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit*, *MfM.* III, 220 ff.) zum Gegenstand der Kritik gemacht wurde. Riemann faßt die Traktate bis Cotto als Organumtraktate auf, während Cotto mit seiner ausgesprochenen Betonung der Gegenbewegung den Übergang zu den Diskanttraktaten bezeichnet und sodann im 12. Jahrhundert eine Reihe von Theoretikern, welche die Gegenbewegung als Regel aufstellen, den Diskant vertreten. Demgegenüber bekennt sich Steinhard zu der Meinung, daß die von Riemann als Diskanttraktate rubrizierten Schriften nicht eine neue Kunstform repräsentieren, sondern höchstens innerhalb derselben Kunstform das Prinzip der Gegenbewegung augenfälliger zur Darstellung bringen, wie denn das Wort Diskant nichts anderes sei als eine Übersetzung der dem Organum entsprechenden „Diaphonie“. Von beiden Seiten wird also — nur in verschiedenem Grade — anerkannt, daß die Gegenbewegungsregeln sich nach Cotto schärfer herauskristallisieren (gleichzeitig scheint auch die Rolle des bevorzugten Intervalls von der Quart zur Quint überzugehen), und es handelt sich nur darum, ob der tatsächlich später als „Organum“ und „Diaphonie“ auftretende Name „Diskant“ eben dieses ausgeprägtere In-die-Erscheinung-Treten der Gegenbewegung bezeichnet².

Zunächst ist zu bemerken, das unter den von Riemann im Kap. „Der Dechant im 12. Jahrhundert“ angeführten Schriften nicht alle sich, sei es im Titel oder im Text, als Diskanttraktate zu erkennen geben³. Zwei von ihnen, der „Löwener“ Traktat (C. II, 494) und der dem Guido von Charlieu⁴ zugeschriebene sind *De organo be-*

¹ Ausgangspunkt wäre etwa die Bedeutung von organum als Werkzeug. Möglicherweise meint Joh. sogar direkt das Gesangbuch.

² Daß discantus sprachlich eine Analogiebildung zu diaphonia ist, dürfte unbestreitbar sein, aber zugleich nicht ausschließen, daß der neue Name alsbald nach seinem Aufkommen einer anderen Begriffsschattierung zugeteilt wurde; insbesondere konnte in Kreisen, die von den beiden alten Namen organum und diaphonia nur den ersteren beibehielten (und dies war vielfach der Fall), das lateinische Analogon des letzteren für eine begriffliche Scheidung verwendet werden.

³ Letzteres ist der Fall bei folgenden: Quiconques veut deschanter, Couff., Hist. 245; zweite Hälfte des Anon. 3, C. I, 324; De arte discantandi, Couff., Hist. 262; Quaedam de arte discantandi, ebenda 274; dritter Teil des Anon. 2, C. I, 321; Disc. positio vulgaris, C. I, 94 = Couff., Hist. 247; Compendium magistri Franconis, C. I, 154.

⁴ Der betr. Traktat folgt in der Hf. ohne Verfasserangabe auf einen Choraltraktat jenes Guido, der nach N. Wagner, Einf. in d. Greg. Mel. II, 450 f., ein Mitarbeiter Bernhards v. Clairvaux bei der Zisterzienser-Choralregulierung war. Beide zusammen veröffentlichte C. II, 150—192, nachdem er Hist. 255/8 nur den Organumtraktat geboten hatte. Es erscheint mir übrigens trotz C. nicht sicher, daß der Org.-Traktat demselben Guido angehört; wenigstens paßt der Umstand, daß hier die Duodezime als Zusammenklang vorgesehen ist, nicht ganz zu den „defachordischen“ Tendenzen jener Choralregulierung. Den Ortsnamen Carolis locus gibt C. mit Chälis, Riemann mit Chälis und Wagner mit Chelieu wieder; im lat.-franz. Ortsnamen-Verzeichnis des Abbé Chevin finde ich Caroli locus oder Carilocus = Charlieu als Bezeichnung einer Zisterzienserabtei in der Diözese Besançon.

titelt. Dies, wie auch die bereits von Cotto energisch vertretene Gegenbewegung, macht es, wie E. Steinhard mit Recht bemerkte, unmöglich, das Kennzeichnende des Diskants in der Gegenbewegung, oder sei es nur in deren schärferer Herausarbeitung zu sehen. Sind also die beiden Termini ihrem Inhalt nach einander ohne weiteres anzugleichen?

Hier muß noch ein Umstand hervorgehoben werden: die angeführten „Diskant“-Traktate gehören bereits in den Zusammenhang der Mensuraltheorie¹, während die beiden anderen sich auf die Stimmführungs- und Zusammenklangs-, oder sagen wir die Kontrapunktregeln beschränken (bzw. einleitend noch cantus planus und Intervallenlehre behandeln). Daher kann die letztere Gruppe, allgemein gesprochen, nicht in die Zeit vor dem Anfang des 13. Jahrhunderts versetzt werden². Allerdings hilft sich Niemann im Fall zweier „Diskant“-Traktate, indem er deren Kontrapunktregeln als älteres Gut den Mensuralregeln gegenüberstellt, und es ist nicht zu bestreiten, daß auf uns gekommene Traktate sich aus heterochronen Bestandteilen zusammensetzen können, wenn besondere Gründe hierauf deuten. Aber im gegebenen Fall muß eine andere Erklärung in den Vordergrund treten. Die Entwicklung der mittelalterlichen Theorie vollzieht sich in drei Schichten: 1. cantus planus und Intervallenlehre, wobei diese letztere bereits die Vorstellung des Zusammenklangs mit einschließen kann (gewissermaßen eine noch nicht zur Konsolidierung durch schriftliche Regeln fortgeschrittene Mehrstimmigkeit!); 2. ein spezielleres Eingehen auf die Mehrstimmigkeit, welche letztere indessen noch ohne, oder wenigstens ohne eine von der Theorie erfasste Mensuration ist; 3. eine mensurale Mehrstimmigkeit. Ein vollständiger Traktat der letzteren Stufe wird demnach von allen drei Zusammenhängen handeln, wobei der mensurale Teil als der aktuellste auch der für die historische Stellung des Traktats charakteristischste sein und der „plane“ Teil am wenigsten Aktuelles enthalten wird, während die eigentlichen Kontrapunktregeln zwischen beidem in der Mitte stehen (d. h. eine zwar nicht heiß umstrittene, aber doch noch im Fluß befindliche Entwicklung erkennen lassen) werden. Nun hat Niemann, indem er die Kontrapunktlehre in den Vordergrund stellte (das Aufkommen der Mensuration behandelt er erst in zweiter Linie), die Grenze zwischen zwei Stadien der Theorie verwischt. Zugleich ist aber anzuerkennen, daß er die Entwicklung auf diesem Einzelgebiet mit markanten Strichen gezeichnet hat (bestimmtere Normierung der Gegenbewegung im 12. Jahrhundert, oder genauer: im 12. und 13.; allmähliches Zur-Geltung-Kommen der Terz und Sext im 13. und 14.). Freilich ist auch dieses von Niemann gezeichnete Bild nur dasjenige der Theorie; wie weit die praktische Musik damit einig geht, ist wiederum eine Frage

¹ Das Compendium E. I, 154 handelt zwar nicht speziell von der Mensuraltheorie, erwähnt aber Longae, Breves und Semibreves; ferner ist die (sei es nun zutreffende oder unzutreffende) Zuweisung an Franco nicht zu übersehen. Auch der kleine altfranzösische Traktat, Couss., Hist. 245 behandelt die Mensuraltheorie nicht, doch ist er am Rande in einer Hs. aufgezeichnet, die Mensuralmusik, wenn auch nicht in eigentlicher mensuraler Notation enthält, — in derselben Hs. Paris lat. 15139, welche den die Mensuraltheorie behandelnden Traktat Couss., Hist. 274 enthält.

² Wir haben denn auch für einzelne Traktate dieser Gruppe, speziell auf Grund ihres Verhältnisses zu der von F. Ludwig in so weitgehendem Maße beleuchteten Geschichte der Motette des 13. Jahrhunderts, Anhaltspunkte, sie früher oder später in diesem Jahrhundert anzusetzen, vgl. F. Ludwig, AfM V, 288 ff. (zu S. 294 möchte ich bemerken, daß der Motettenname in der Form motellus bei Anon. 4, E. I, 347 vorkommt, was freilich für einen ausgedehnten Traktat der zweiten Hälfte des Jahrhunderts recht wenig ist).

für sich¹, und diese Frage wird weiter kompliziert dadurch, daß in der mittelalterlichen Praxis vielfach an verschiedenen Orten verschieden entwickelte Stilarten herrschten. Dies heißt, daß auch innerhalb der Theorie chronologische Folge und Entwicklungsstufe nicht immer parallel gehen werden; und wiederum braucht die größere Fortgeschrittenheit eines Traktats in bezug auf Mensuration nicht mit ebensolcher Fortgeschrittenheit in den Kontrapunktregeln zusammenzufallen.

Doch kehren wir zur Terminologie zurück. Man könnte hier fragen, ob der Name Diskant den Übergang der Mehrstimmigkeitslehre in das mensurale Stadium bezeichnet. Dies scheint nicht der Fall zu sein, denn wir werden diesem Namen so gleich in einem vormensuralen Traktat begegnen; und so stehen wir wiederum vor der Frage: sind Organum und Diskant inhaltlich nicht, nur zeitlich voneinander zu scheiden?

Ich denke hier zunächst an einen wichtigen Traktat aus der höchst verdienstlichen Sammlung von Hs.-Erzerpten, die J. M. de La Fage unter dem Titel *Essais de diphthéographie musicale* mit unendlicher Mühsal zum Druck vorbereitete und die dann nach seinem Tode erschien (S. 355 ff.). Da das Buch selten ist (so daß es mehrfach übersehen wurde), möchte ich die die Mehrstimmigkeit betreffende Partie annähernd vollständig anführen (außerdem behandelt dieser *Tractatus de musica* u. a. *De finalibus litteris quae in septem speciebus diapason reperiuntur, De b rotundo* usw.).

Discantus cantui debet esse contrarius, quamvis cum cantu debeat personare; sed in elevatione et depositione. Quando autem cantus elevatur, discantus debet deponi, et quando cantus deponitur, discantus, ut naturaliter fiat, ex contrario debet elevari. Quisquis igitur discantum bene et naturaliter cupis componere, consonantias scil. diatessaron, diapente et diapason, ut pote omnino necessarias, in promptu semper et bene notas studeas habere; per has enim discantus omnis qui naturaliter fit componitur, et sine istis, ut vere discantus sit, nullo modo potest componi. Discantus igitur suo cantui appropinquare nullo modo debet nisi per unam harum consonantiarum et quum cum cantu facit unisonum. . . . Et hoc etiam omni cura maximaque cautela cavendum est ne discantus plures punctos habeat quam cantus, quia equali punctorum numero ambo debent incidere. Sed si forte in fine clausulae in ultima aut penultima dictionis syllaba, ut discantus pulchrior et facietior habeatur et ab auscultantibus libentius audiatur, aliquos organi modulos volueris admiscere, licet facere, quamvis neque hoc non velit auferre. Aliud enim esse discantus, aliud organum cognoscitur. Proinde cum desflorere finem clausulae volueris, vide ne nimios modulos per nimium saepius discantui misceas; ne cum discantum facere putaveris, organum aedifices et discantum destruas. Discantus igitur in unisono, aut in quarta i. e. diatessaron, aut in quinta i. e. diapente aut duplari euphonia diapason debet incipere, et per aliquam harum consonantiarum aut per unisonum suo semper cantui per unum quemque punctum et syllabam respondere, quod in subdito monstratur exemplo:

d d e a c d
D G G a F D

¹ So könnte bemerkt werden, daß Gänge in parallelen Terzen in großer Zahl bereits in Notre Dame-Conductus, welche sicher dem 12. Jahrh. angehören, zu finden sind. Ja sogar in jenem Chartres-Denkmal des 11. Jahrh., welches H. M. Bannister in der *Revue grég.* I herausgab, finden sich parallele Terzen (s. die von F. Ludwig in Adlers Handbuch wiedergegebene Komposition auf des *cen dit*).

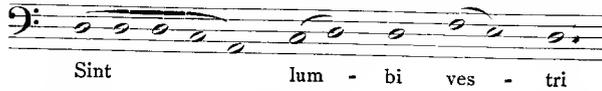
Vides qua ratione discantus cantui appropinquat; vides nichilominus qua dulcedine consonantiarum consonet. Sed quia iste discantus quodam modo simplex est et minoris subtilitatis, quia non est nisi unius discantus super unum cantum, alium duplicem componamus qui in se compositione diversus, nec dissonans uni cantui per diversas consonantias, dupliciter et naturaliter respondere possit; cuius exemplo et altiori subtilitate gravioris compositionis, benivoli huius doctrinae discipuli ad altiora scientiae incrementa provehantur. Exemplum hic:

d	d	c	a		c	d
a	c	d	e		c	a
a	G	G	a		G	D
Sint	lumbi	vestri				

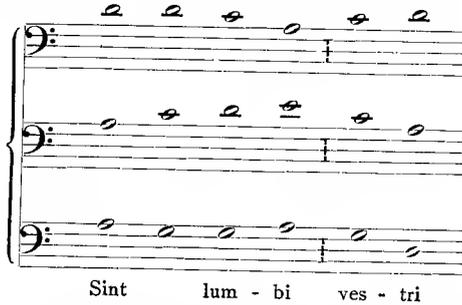
Hic perspicue potes agnoscere vim et utilitatem consonantiarum; quod si naturaliter jungantur diversi cantus ex diversis vocibus vel litteris compositis, symphoniam naturalem et quamdam sonoritatis dulcedinem reddere faciunt... Omnis denique cantus sive discantus debet componi quatenus ad humanam vocem, ut in superioribus possit attingi.

Hactenus de natura discantus, exemplis attestantibus, quod diximus, ut credo, satis docuimus; jam ad naturale componendum organum faciendi stylum et animum preparemus.

¹ Die Responsoriumsmelodie beginnt laut Processionale monasticum 228:



Demgemäß wäre im dreif. Beispiel die Hauptmelodie in der Oberstimme; außerdem scheint die Textlegung verschoben zu sein:



Herr Prof. F. Ludwig teilt mir frdl. mit, daß er im zweif. Beispiel den dritten Oberstimmton als e emendiert (was um so plausibler erscheint, da die unmittelbar vorausgehende Vorschrift keine Sextenzusammenlänge vorsieht), und so würde auch hier dieselbe Mel. in der Oberst. liegen:



Wenn de La F. zu beiden Beispielen bemerkt, daß in der Hf. die tiefste Stimme (welche er für die Mel. ansieht) zu oberst notiert ist, so ist dies laut frdl. Angaben von Herrn Prof. Ludwig nicht richtig; eher dürfte de La F. zuzustimmen sein, wenn er berichtet, er habe in der Unterstimme des 1. Beispiels die beiden letzten Buchstaben aus Minuskeln in Majuskeln korrigiert.

Ad organum itaque faciendum tria sunt necessaria: ut sciatur scil. quo modo incipiatur, quo ordine progrediatur, qua ratione terminetur. Necessarium est nihilominus organizatori ut consonantias et notas in promptu habeat, quum sine istis organum nullo modo ab aliquo potest componi. Sciendum est autem quod organum debet in aliqua consonantiarum aut in unisono, i. e. cum cantu incipere. Si vero cantus ascenderit, organizator debet organum modulando deponere; si vero descenderit, e contrario contra cantum organum debet incedere. Organizator autem omnimodo caveat, sive cantus ascendat, sive descendat, ne organum a cantu sive superius, sive inferius longius quam plenum diapason deducat. Quin si fecerit, infra diapason et diapente aut bis diapason, quae sunt instrumentorum duae consonantiae ad quas vox humana vix aut nunquam pertingere sufficit, remanere non licebit. Si autem remansit male et inordinate compositum suo cantui dissonans organum erit. Proinde ita debet fieri ut nec nimium extensum superius, nec nimium descensum inferius humanae vocis possibilitatem non excedat.

Inter discantum vero et organum hoc interesse probatur quod discantus equali punctorum numero cantui suo per aliquam semper consonantiam respondet aut compositionem facit unisonam; organum autem non equalitate punctorum, sed infinita multiplicitate, ac mira quadam flexibilitate cantui suo concordat. In aliqua, ut discantus, est consonantiarum; aut cum cantu debet incipere, et inde modulando vel lasciviendo prout opportuerit et organizator voluerit, vel ascendens superius, vel inferius descendens, tandem vero in diapason aut cum cantu terminum ponens. Nullam etenim pausationem, quam nos clausam vel clausulam vocitamus, nisi in diapason aut cum cantu debet facere; quod ut melius videatur, sequenti organo demonstratur:

Benedicamus domino¹

Vide et cognosce in isto Benedicamus pausationum modum. Pende etiam quod modo a discantu et a cantu differat multiplicitate punctorum et quod volvendo, modulando et lasciviendo a cantu discedat cito, et cito iterum ad cantum relabatur. Nota igitur quam aliam vim habeant in organo pausationes et respirationes. Pausationes autem dicimus moras illas quas vel cum cantu vel in diapason ab organizatore fiunt causa requiescendi aut organum intercidendi. Respirationes vero vocamus interpositiones illas quae fiunt ab organizatore quum ad quartam, i. e. diatessaron, organum vel ad quintam, i. e. diapente, a cantu descendit et ibi paululum respirans, resumit spiritum, ut usque ad pausationem melius sequentia prosequatur.

Audistis igitur et, ut certissime credo, bene et optime intellexistis quod cantus naturaliter componendus sit; audistis nihilominus de discantu simplici super simplicem, discantum duplicem; ad ultimum vero simplicem organum super simplicem cantum. . . Ut autem de singulis in singulis componendis altius instruaris, cantum et discantum utrumque simplicem unum super alterum et organum desuper struamus, ut visa unius cuiusque proprietate et ad alterutrum consonantia certum iudicium de singulis, i. e. sciens, exseras; et exemplis singulorum simul naturaliter positurum adjutus, quum fortius instruat exempla quam verba, percipere tum melius convaleas quod solo auditu ante didisceras. (Beispiel fehlt).

Nota quod suprascripti Benedicamus organum nunc cantui, nunc discantui respondeat; nota qualiter discantus a cantu, a discantu organum differat; pende etiam suprascripti organi principia et respirationes et pausationes et quomodo ad discantum et ad cantum se habeat, nunc superius, nunc inferius,

¹ De La F. bemerkt, daß Noten fehlen, daß man aber in der Folge Beispiele finden wird, die dieses ersetzen können (?).

aliquando vero in medio collocatae. Quin si singula quaeque diligenter perspexeris et perfecte memoriae commendaveris, in arca pectoris veraciter conservabis omnia quae ad discantum et organum faciendum, si adsit possibilitas vocis. Illud ad ultimo non est oblivioni tradendum, quod cantor primus debet incipere et finire; similiter autem et organizator. Hactenus de cantu et discantu, simul et organo faciendo satis ut credimus docuimus.

Hier begegnen wir dem Ausdruck Diskant bereits im vormensuralen Stadium, wobei die Unterscheidung aufgestellt wird: Diskant = Kontrapunkt Note gegen Note, Organum = ein rhythmisch auszierender Kontrapunkt. Auch anderes ist interessant: die für den Diskant und das Organum geforderte Gegenbewegung, die freie Beweglichkeit der Organumstimme, die sich bald über, bald unter der gegebenen aufhält, und die Bestimmung, daß dem Diskant bei Schlüssen Organumpartien angehängt werden können, aber nicht soweit, daß der Charakter des Diskants darum verwischt wird. Die fehlenden zwei Beispiele (Organum — Diskant mit Organum) sind *Benedicamus domino*. Für das zweite wüßte ich im Bereich der musikalischen Literatur keinen besseren Ersatz als folgendes Stück aus der Compostellaner Hs., deren Zusammenstellung um 1140 angesetzt wird und die jedenfalls dem weiteren St. Martial-Kreis einzuordnen ist (vgl. *ZfM* VI, 547 und J. Ludwig in *Ablers Handbuch* 150). Auch diese Komposition ist ein *Benedicamus* (und zwar ein tropisches, oder genauer: ein frei paraphrasierendes, indem nur in den Schluß des Textes die beiden liturgischen Worte verwoben sind, siehe den vollständigen Text *Analecta hymn.* 17, 208)¹.

Con - gau - de - - ant ca - tho - li - - ci, Lae - ten - tur

ci - - ves coe - li - - - ci Di - - e is - -

¹ Ich führe das Stück nach dem Abdruck von G. M. Dreves, *Analecta hymn.* 17, 230 an, aber mit dem unmaßgeblichen Versuch einer Rhythmisierung (die man sich ein wenig ins Freie übersezt vorstellen möge). Wie man sieht, sind die Konsonanzverhältnisse sehr klar; der mehrfach auftretende Zusammenklang e g a ist aus dem Grundsatz heraus zu verstehen, daß eine von drei Stimmen mit der einen der beiden anderen dissonieren kann, wenn sie mit der anderen konsoniert.

Auf Grund aller Umstände ergibt sich die Stellung des Traktats. Es ist der St. Martial-Kreis, aus dem wir sowohl zweistimmige Kompositionen im Stil Note gegen Note (letzterer eine Erbschaft der vorangegangenen „primitiven“ Epoche), als auch ebensolche Kompositionen mit angefügten Haltetonschlüssen und Kompositionen ausgeprägten Haltetonstils¹, und im Bereich der Dreistimmigkeit wie Kompositionen im Stil Note gegen Note², so auch jene Verbindung von „Diskant“ und „Organum“ vertreten sehen (letztere freilich nur durch das angeführte Beispiel). Ebenso gehört es zum Charakter der St. Martial-Polyphonie, daß wir hier noch keiner — oder wenigstens keiner aus dem Notenbilde zu erschließenden — dreiteilenden Mensuration begegnen, wie sie in der Notre Dame-Mehrstimmigkeit bereits in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts anzunehmen ist und dann, nachdem die Notre Dame-Schule den Kreis ihrer Errungenschaften durchgemessen hat, von der Theorie kanonisiert und durch verschiedene Schreibung der einzelnen Notenfiguren ausgedrückt wird. Somit gehört unser Traktat entwicklungsgeschichtlich in das 12. Jahrhundert³, und er ist besonders

¹ Beispiele dieser drei Typen sind: das von Couss., Hist., edierte Mira lege, das von J. Maillard in dessen Recueil de 32 chants edierte Annus novus (genauer: der Refrain dieser Komposition) und das ebenda wiedergegebene Jubilemus.

² Als Beispiel ist nur das Verbum patris in Cambridge Un. L. Ff. I, 17 B (veröffentlicht Early engl. harm. I) erhalten, dem vielleicht noch das Orientis partibus im Neujahrsoffizium von Beauvais anzuschließen ist.

³ Man mag es für diese Zeit sonderbar finden, daß in den zwei „Diskant“-Beispielen des Traktats die Mel. in der Oberstimme liegt, da man im allgemeinen annimmt, seit dem Mailänder Traktat und bis ins 13. Jahrh. herrsche uneingeschränkt das Prinzip, die gegebene Mel. in die Unterst. zu legen. In Wirklichkeit ist es aber wahrscheinlicher, daß die betr. Erscheinungen im 13. Jahrh. an alte Traditionen anknüpfen, die in der Zwischenzeit nicht vollständig aufgegeben worden waren. Der Lert des Traktats läßt in bezug auf den Diskant die Frage des gegenseitigen Stimmenverhältnisses ganz offen, in bezug auf das Organum dagegen sieht er vor, daß diese Stimme sich wie über, so unter der gegebenen aufhalten darf, und von dem zu einem zweist. Diskant tretenden Organum bemerkt er, daß dieses sich bald über oder zwischen jenen beiden Stimmen befinde, was genau auf die angeführte

wertvoll dadurch, daß er die für die St. Martial-Schule charakteristische Halteton- oder „Orgelpunkt“-Praxis so ausführlich lehrt¹. Im Vergleich zu den beiden von Niemann dem 12. Jahrhundert zugewiesenen Schriften *De organo* (Löwen und Gui de Ch.) vertritt er, sofern diese über das „Note gegen Note“ nicht hinausgehen, das fortgeschrittenere Stadium, ebenso wie dies Cotto tut²; alle zusammen vertreten sie aber jene verhältnismäßig frühe, mensurlose Stufe der Mehrst.-Theorie. Die *Magliabechiana-Hs.*, der unser Traktat entnommen ist, stammt nach de La F. aus dem 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhunderts³; sie enthält noch ältere Dinge, wie die *Musica Boetii* und *Inchiriadon Uchubaldi Francigenae* (letzteres nach de La F. im Auszug), andererseits aber auch ein bereits Longae, Breves und Semibr. erwähnendes Fragment (s. de La F. 362).

Wir sehen also: auf der entwickelungsgeschichtlich ältesten Stufe gilt „Organum“ für die Methode „Note gegen Note“; Cotto braucht dieselbe Bezeichnung für eine Note gegen Note fortschreitende, aber auch schon rhythmisch auszierende Mehrstimmigkeit; und unser Traktat hat „Diskant“ für die erstere und „Organum“ für die letztere Methode. Es scheint demnach, daß, sofern man ein rhythmisches Heraus-treten der Gegenstimme nur in beschränktem Maße oder gar nicht kannte, alles unter dem alten Namen zusammengefaßt wurde, und daß bei stärkerem Hervortreten des neuen Stils das Bedürfnis nach einer terminologischen Scheidung zutage trat.

Von dieser Scheidung unseres Traktats findet sich ein wohl zu beachtender Rest noch in der Epoche der Mensuraltheorie. So werden im vermutlich ältesten Mensural-traktat (vgl. hier. de Mor., C. I, 97: *antiquior est omnibus*), in der *Disc. pos. vulg. discantus ipse = pure discantus, duplex organum und pure organum* ein-ander gegenübergestellt (C. I, 96), wobei ich die beigegebenen Erläuterungen nur so

Komposition paßt. Es scheint also, daß wenn von dieser Kombination bemerkt wird, der Diskant sei über dem *Cannus* und das Org. über diesen beiden aufgebaut, dies nicht räumlich zu verstehen ist.

¹ Den Haltetonstil streift, wie N. 94 wohl mit Recht bemerkte, schon Cotto (G. II, 264). Dagegen muß die von N. 88 an eines der Beispiele des Mailänder Traktats (Souff., Hist. 234, Ex. VII; hier weist die hinzukomponierte Stimme am Schluß einige überschüssige Noten auf) geknüpfte Annahme, daß hier vielleicht mehrere Noten auf einen Ton der gegebenen Melodie treffen, vorläufig zweifelhaft bleiben. Steinhard glaubt l. c. mit Hilfe einer Emendation, bei der er sich teilweise auf eine Berliner Hs. stützt, die Frage endgültig im negativen Sinne entschieden zu haben, doch berücksichtigt er nicht, daß die Grundmelodie dem ersten Solopassus des All. Justus ut palma entspricht (demgemäß ist auch die zu ergänzende Grundmelodie des folgenden Beispiels die des Soloteils aus dem Versus dieses All.); dieser Passus aber endet schon mit g. Ob im „Löwener“ Traktat tatsächlich zwei Noten der Oberstimme auf eine der Unterstimme kommen (wie es N. 106 druckt), oder aber in der Unterstimme Tonwiederholung vorausgesetzt ist, ist nicht sicher zu entscheiden, da die betr. Beispiele im Original nur mit Worten beschrieben sind. Höchst interessant ist schließlich der von F. Ludwig in Adlers Handb. 133/5 gemachte Hinweis auf eine Antiphone, die in der wohl noch ins 10. Jahrh. zurückreichenden Hs. Einsiedeln 121 mit 2 übereinanderstehenden Neumenreihen versehen ist, wobei öfters zu einer Silbe die Tonzahl in beiden Reihen variiert (ohne daß übrigens ausgesprochene Orgelpunkte vorlägen). Besonders auffällig ist, daß in diesen Fällen die größere Stilbenauszierung nicht durchweg der einen Neumenreihe zufällt, sondern daß beide Reihen sich hierin ungefähr die Wage halten. Sollten wirklich die Sänger damals an einem wenig zentralen Ort weiter gewesen sein, als es die spätere Theorie ahnen läßt? Oder sind die beiden Neumenreihen nur als alternative Melodien anzusehen?

² Wie sich unser Traktat zu Cotto verhält, ist wieder eine besondere Frage. Die schärfere Heraushebung des Haltetonwesens, die Berücksichtigung der Dreistimmigkeit, überhaupt die ausführlichere Normierung der Mehrstimmigkeit weist ihn eher in eine spätere Zeit.

³ Nach H. Müller, *Huch. 5*, stammt die Hs. aus dem 15. Jahrh.; gemäß fribl. Mitteilung Herrn Prof. Ludwig ist die jetzige Signatur II, 406.

verstehen kann, daß das erstere eine Kontrapunktierung Note gegen Note einschließlich des Parallelorganums ist, während duplex organum den Haltetonstil (hier selbstverständlich denjenigen von Notre Dame, mit einer sich mehr oder weniger durchsetzenden modalen Rhythmik) bezeichnet und pure organum der „Lougastelle“ entspricht (in welcher letzterer die modale Rhythmik naturgemäß bestimmter auftritt: Kontrapunktierung einer in gemessenen Einheitswerten fortschreitenden Melodie durch je zwei Noten gemäß der einen oder anderen Formel¹). Der ältere Garlandia stellt C. I, 114 discantus, organum specialiter (Org. im speziellen Sinn, vgl. unten sein org. generaliter) und copula einander gegenüber; dabei wird der Diskant C. 106—114 unter Betrachtung der verschiedenen Kombinationen modaler Rhythmen in den beiden Stimmen (also wenn auch nicht unter der Voraussetzung voller rhythmischer Parallelität der Stimmen, doch unter derjenigen annähernd gleicher rhythmischer Beweglichkeit) behandelt, während organum specialiter dadurch charakterisiert zu sein scheint, daß die Grundstimme tantum se tenet in unisono usque ad finem alicuius puncti, ut secum convenit secundum aliquam concordantiam (sie hält eine und dieselbe Note bis zum Ende eines Absatzes [der Oberstimme], sich nach der Konsonanz richtend?)². Anon. 4 hat C. I, 354: organum purum: velut in Judea et Jerusalem; in duplo, velut: Descendit de celis, vel: Gaude Maria etc. (alles zweistimmige „Choralbearbeitungen“ aus dem Magnus Liber von Notre Dame, in denen der Orgelpunktstil einen bedeutenden Platz einnimmt); der Diskant wird C. 356/8, ähnlich wie bei Garlandia, sub specie modi durchgesprochen³.

Bei alledem stellt sich teilweise zugleich eine Differenzierung im Sinne des strenger Mensurierten für den Diskant und des weniger streng Mensurierten für das Org. ein, was man vielleicht dadurch erklären kann, daß, wo zwei Stimmen sich lebhaft bewegen, die Messung stärker in den Vordergrund tritt, während die Oberstimme eines Orgelpunkts weniger gebunden ist. So wird der Diskant zum klassischen Anwendungsbereich für die modale Rhythmik, was selbstverständlich nicht ausschließt, daß auch die Orgelpunkt-Oberstimmen dieser bis zu einem gewissen Maße gehorchen⁴. Es vollzieht sich eine eigenartige, aber verständliche Verschiebung: wenn die Disc. pos. vulg. den Stil Note gegen Note als Diskant und den rhythmisch auszierenden Stil in zwei Abstufungen (weniger intensiv = org. pure, intensiver = org. duplex) als Org. einander gegenüberstellte, so faßt die spätere Mensuraltheorie die erstere Hauptgruppe der D. p. v. mit dem ersteren Teil der 2. Hauptgruppe als Disk. zusammen

¹ In dieser Gegenüberstellung dürfte beim discantus ipse = pure disc. der Nachdruck auf das Bestimmungswort zu legen sein; denn es darf nicht übersehen werden, daß derselbe Traktat es C. 95 als bezeichnend für den Diskant im allgemeinen (hier wohl in einem das Org. mit umfassenden Sinne) ansieht, daß einer Note des cantus firmus mehrere der Gegenstimme entsprechen. Ob der Autor hier an die Notre Dame-Choralbearbeitung denkt? Jene dreifache Aufzählung dürfte jedenfalls über letzteren Begriff hinausgehen.

² Die Copula ist, wie wir mehrfach lesen, etwas in der Mitte zwischen Diskant und Organum stehendes. Auch in der anderen Fassung desselben Traktats (C. I, 175 ff.) sind Diskant, Copula und Organum nebeneinandergestellt, wobei der Diskant im obigen Sinne behandelt wird, vom Organum dagegen nicht weiter die Rede ist.

³ Auf die Begriffsrückungen, die besonders Garl. und Anon. 4 vornehmen, um unter dem Gesichtspunkt der Unterscheidung von Disk. und Org. der Dreistimmigkeit von Notre Dame gerecht zu werden, kann hier nicht eingegangen werden.

⁴ In der oben genannten Stelle aus Garl., C. I, 114 z. B. wird auch das Org. mit den Modi in Verbindung gebracht und dabei auf den Disk. verwiesen.

und stellt dem als Org. den zweiten Teil dieser Hauptgruppe entgegen; was dort org. pure war, ist jetzt zum Disk. gezählt, was dort org. duplex war, ist jetzt org. purum oder in duplo oder duplum¹. Bei Franco tritt das mensurale Unterscheidungsmerkmal besonders stark in den Vordergrund, obgleich auch das andere (welches eben in der Bezeichnung „Orgelpunkt“ bis heute fortlebt) noch nicht verschwunden ist².

Ein besonderer Zug, der noch in diesem entwickelten Stadium der Theorie an den de la F.-Traktat erinnert, ist, daß wir bei Franco und Anon. 4 die Angabe finden, beim Diskant bzw. bei triplicia werde über der Penultima bzw. am Schluß bisweilen der Schönheit wegen ein organicus punctus bzw. eine Partie organum purum gesetzt (C. I, 133 und 361; ob auch Garlandias org. ante pausationem C. I, 114 so aufzufassen ist?).

Man könnte noch fragen, welcher Terminus seit dem Aufkommen dieser Gegenüberstellung von Disk. und Org. der Gesamtheit der beiden, der Mehrstimmigkeit (bzw. der Zweistimmigkeit) zugewiesen wird. In Urkunden der Notre Dame-Kirche aus der Zeit um 1200,³ also aus der Zeit des höchsten Emporblühens der ND-Schule lesen wir decantare (oder cantare) in organo (= zweistimmig) vel triplo vel quadruplo und quatuor clerici, qui alleluia organizabunt. Die Disc. pos. vulg. hat discantus (Mehrzahl) als Sammelbegriff für ihre drei oben angeführten Kategorien. Garlandia kennt C. I, 114 ein org. generaliter, welches wohl als Oberbegriff aufzufassen ist; seine Überschrift ist De musica mensurabili³. Bei Anon. 4 lesen wir einerseits C. I, 354: „Est et aliud org., prout universales antiqui nominaverunt, et hoc est prout concordaverunt sonos cum sonis. Et iste universalis modus omnium ex copulis simplicibus conductis et cuiuslibet measure, cuiuslibet cantus, etc.“⁴ W. Ddington hat C. I, 235 de armonia multiplici . . . quam voco diaphoniam . . . et hec organum communiter appellatur; dabei teilen sich die genera cantuum organicorum (S. 245) in organum purum (dieses S. 246 durch einen Orgelpunkt illustriert) und Diskant. Der Autor des Spec. mus. hat C. II, 394 discantus bzw. diaphonia sive disc.

¹ Demnach ist die bekannte Gegenüberstellung von Leonin als optimus organista und Perotin als optimus discantor durch Anon. 4 (C. I, 342) möglicherweise nicht nur auf die größere Neigung L.'s zu zweistimmigen Orgelpunkten, sondern auch, oder sogar im Sinne des Schreibenden in erster Linie (wie es bereits F. Ludwig, Niemann-Festschrift 206 hervorhob) auf die gebundenere Rhythmik P.'s im allgemeinen zu beziehen (vgl. ferner C. I, 362, wo dem org. purum das System der modi irregulares vindiziert ist, durch welches Anon. 4 die vielgestaltige, für uns leider schwer zu enträtselnde Rhythmik jener Orgelpunkt-Oberstimmen mit etwas unzulänglichen Mitteln zu umspannen sucht, und hierzu AfM VII, 165).

² C. I, 118: Dividitur . . . mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter et partim. Mensurabilis simpl. est discantus, eo quod in omni parte sua tempore mensuratur. Partim mens. dicitur organum pro tanto quod non in qualibet parte sua mensuratur. Et sciendum quod org. dupliciter sumitur, proprie et communiter. Est enim org. proprie sumptum org. duplum, quod purum org. appellatur. C. 134: Org. proprie sumptum est cantus non in omni parte sua mensuratus. Sciendum quod purum org. haberi non potest, nisi super tenorem, ubi sola nota est in unisono, ita quod quando tenor accipit plures notas simul, statim est discantus, ut hic (es folgt ein Beispiel, in dem sich die Grundstimme in Longae bewegt; das darauffolgende org. purum-Beispiel dagegen, das dem Anfang des Judea et Jer. aus dem Magnus Liber entnommen ist, ist eine Orgelpunktstelle).

³ Ähnlich in der anderen Fassung des Traktats C. I, 175, wo ausdrücklich hervorgehoben ist, daß organum sowohl die musica mensurabilis als Ganzes, wie einen Teil derselben bezeichnet.

⁴ Univ. antiqui, wohl = die alles zusammenfassenden, noch nicht differenzierenden Alten, die nur die Kontrapunktlehre als solche behandelten; in dieser Richtung bewegen sich die anschließend von Anon. 4 angeführten Beispiele. — Derselbe Anon. überliefert 342 die Bezeichnung der beiden Zyklen von Notre Dame-Choralbearbeitungen als Magnus liber organi de Gradali et Antiphonario (wohl im Sinne von „mehrf. Kompositionen über das Gr. und Ant.“).

Es sei hier noch ein Theoretiker des 14. Jahrhunderts erwähnt, welcher trotz seiner späten Wirkenszeit zurück zum Standpunkt des de La F.-Traktats zu weisen scheint, wenn auch seine Terminologie eine andere ist. Die Summa mus. stellt S. III, 239 f. dyaphonia basilica als Orgelpunkt-Zweistimmigkeit und dyaphonia organica als Zweistimmigkeit Note gegen Note (letzteres ist zwar nicht ausdrücklich gesagt, aber wohl anzunehmen) einander gegenüber; analog unterscheidet sie auch eine triphonia basilica und organica¹. Schon Riemann 231 bemerkte, daß die ganze Stellung des Traktats eine altertümliche ist; der Verf. spricht nicht von Mensuralnoten, während er S. 201 f. die alten Neumennamen anführt².

Im ganzen sehen wir, daß die große Bedeutung, die der Frage des metrisch-rhythmischen Verhältnisses der Stimmen zueinander in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit zukommt³, sich auch in der Theorie spiegelt. Wenn Riemann dies in seiner Gesch. d. Mth. verkannt hat, so müssen wir bedenken, daß zur Zeit der Abfassung des Werkes von der älteren Mehrstimmigkeit noch wenig bekannt war⁴.

¹ Man würde vielleicht erwarten, die triph. bas. im Sinne des obigen Musikbeispiels dargestellt zu sehen (zweistimmiger Diskant mit rhythmisch auszierender dritter Stimme), doch handelt es sich wohl um Halteidne einer einzigen Stimme, über denen die beiden Oberstimmen sich ergehen, indem sie untereinander Note gegen Note gesetzt sind. Ob als tetraphonia nur ein Parallelorganum mit Quint, Oktav und Duodezime über der Grundstimme vorausgesetzt ist? Die zusammenfassende Bezeichnung für alle diese Arten ist, wie früher erwähnt, polyphonia. Übrigens sei nicht verschwiegen, daß am Ende des betr. Kapitels unerwartet gesagt wird, bei der „organischen“ Mehrstimmigkeit träfen oft viele Noten der Oberstimme auf wenige der Unterstimme.

² W. Wagner, Neumenkunde² (Einf. in d. greg. Mel. II), S. 172 und 376, schließt aus der Art, wie der Verf. über die Neumen spricht, daß er noch kein Linien-system gekannt habe; da aber im 14. Jahrh. nur noch in Deutschland gelegentlich Neumen ohne Linien geschrieben wurden, müsse er hier gewirkt haben.

³ Diese Frage zuerst kräftig in den Vordergrund gerückt zu haben, ist ein Verdienst F. Ludwigs. Hiermit eröffnete L. zugleich der historischen Forschung und Darstellung eine Reihe neuer Probleme.

⁴ Eine leise Ahnung der im de La F.-Traktat belegten Unterscheidung von Diskant und Organum scheint N. immerhin gehabt zu haben, denn er sagt S. 98: „Im reinen Dechant ist zwar das Figurieren (Diminuireren) ebensogut möglich wie in dem Organum . . .“, aber nur in Gestalt einer reicheren melismatischen Auszierung der einzelnen Silben“. Hierzu ist zu bemerken, daß auch Orgelpunkte von größtem Ausmaß im Rahmen einer Silbe Maß finden.

Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte

Von

Benedikt Szabolcsi, Budapest

III.

Die Virginalmusik des 17. Jahrhunderts.

Die von Elias Nikolaus Ammerbach (1571) eingeführte Art der Orgeltabulatur¹ ist die Notationsweise einer ganzen Reihe von ungarländischen Dokumenten des 17. Jahrhunderts. Diese Notationsart scheint am Anfang des Jahrhunderts in Oberungarn und Siebenbürgen sich eingebürgert zu haben; vereinzelt wurde sie noch im 19. Jahrhundert von siebenbürgischen Organisten gepflegt. Zu dieser Gruppe von Dokumenten gehören die Sammelwerke Johann Rájonis (Franziskanerguardian, Organist und Orgelbauer zu Esiksomlyó, Miskáza und Szárhegy in Siebenbürgen, 1629—87); so die Sammelwerke „Organo Missale“ 1667, „Sacri Conventus“ 1669 und der nach ihm benannte Codex (1634—71); kirchenmusikalische Kompendien in der Bibliothek der evangelischen Kirchengemeinde zu Leutschau (Kompositionen von Schütz, Gesius, Laffo, Vulpus, Zangius, Gumpelshaimer, M. Franck, Walliser, Scheidt, Wiadana, Wesler, Praetorius, Hasler, Hammerschmidt, Gallus, Eccard, G. Gabrieli, — deutsche Choräle und Chorwerke) aus der Zeit 1640—45; ein überwiegend Suitenmusik, darunter neun ungarische Tänze (acht „Choreen“ und eine „Chorea Hungarica“ [mit Proportion]) enthaltendes Manuskript ebendasselbst (übertragen und zum Teil veröffentlicht [1898, 1900, in B. Jabós Buch über das ungarische Volkslied 1908] von Béla Sztankó)². Endlich gehört zu dieser Reihe der Dokumente der unten zu besprechende Cod. Vietoris. Alle diese Dokumente fallen in die Zeit 1630—1690; vor und nach diesem Zeitraum ist vorläufig keine Spur ähnlicher Notationsart aufzuweisen³. Der Gebrauch der Orgeltabulatur scheint eine gewisse europäische Bildung vorausgesetzt zu haben; denn diese Notationsart wurde anscheinend in erster Reihe für kirchenmusikalische Kompendien verwendet und ausschließlich an den Grenzgebieten, wo es isolierte Pflegestätten zeitgenössischer europäischer Musikkultur gab, gebraucht. Sie wurde dann in überwiegend zweistimmiger Form (Melodie und Baß) auch für die Notierung volkstümlicher Stücke verwendet.

A. Der Cod. Rájonis, in der Zeit 1634—71 von Valentin Lasnádi, Mathias Seregély und Johann Rájonis zusammen geschrieben, enthält Virginaltranskriptionen einiger geistlichen Volksgesänge, Werke (überwiegend Kirchenmusik) von Wiadana, Larditi, Gallus, Valentini, M. Franck, A. Grandi, Banchieri, Praetorius, Hasler, Schütz, Rovetta und Casati, Suitenmusik, kirchenmusikalische Werke Rájonis und Johann Spielensbergs (Kapellmeister zu Leutschau um 1650), einige lateinische und ungarische Gesänge, zehn un-

¹ Vgl. Joh. Wolf: Handbuch der Notationskunde II, 29 ff. Mus. Schrifttafeln 1922 II, 17.

² Das Ms. scheint nicht mehr in der genannten Bibl. zu sein; die Stadt wurde 1915 vom Russeneinfall bedroht und die Bibl. geriet durch die damals getroffenen Rettungsvorkehrungen in große Unordnung; der größte Teil der Bücher befindet sich noch zur Zeit auf dem Chore der evangelischen Kirche; vielleicht ist auch der Manuskriptband in der Unordnung abhandengekommen.

³ Das Starck'sche Virginalbüchlein (begonnen 1689, Stadtmus. Sopron, enthält u. a. vier ung. Tänze) trägt zwar den Titel „Tabulatur“, ist aber in Notenschrift notiert.

garische Tänze, zwei Zigeunerweisen und zwei walachische Tänze: ein ziemlich vielseitiges Bild der zeitgenössischen Strömungen; polyphone Sätze neben homophon-einfachen Volkstanzmelodien, Kirchenmusik, französische Liedvariation und Zigeunerweise stehen hier nebeneinander; der ganze musikalische Horizont jener kulturbedürftigen, in ihrer sorgfältig aufbewahrenden Tätigkeit ziemlich alleinstehenden Mönche. Der Codex wurde zum erstenmal von Johann Sepródi in einem Aufsatz über „Literatur- und musikgeschichtliche Beiträge des Cod. Kájoni“ (1909) eingehend besprochen, seine ungarischen Beiträge daselbst veröffentlicht. Zwei Melodien in der Übertragung Sepródis mögen hier folgen: Ein weltlicher Gesang, dessen Text unbekannt ist, und ein Tanzlied (man beachte die Kolorierung der letzten Melodiezeile):

1. „Gesang der Woimodin Lupul“ aus dem Cod. Kájoni.

Musical score for 'Gesang der Woimodin Lupul' in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a basso continuo line in the bass clef. The melody is simple and folk-like, with a final cadence marked by a fermata.

2. „Tanz des Lázár Apor“ aus dem Cod. Kájoni.

Musical score for 'Tanz des Lázár Apor' in G major, 4/4 time. It consists of two systems of two staves each: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is a dance piece with a more complex, rhythmic melody in the treble and a supporting bass line. The final measure of the second system features a colorful melodic flourish.

B. Die Handschrift zu Leutschau (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts) vertritt eine grundverschiedene Art der Virginalliteratur: vor allem wirkliche Virginalmusik, also keine mehr oder minder primitiven Transskriptionen, — eine mehr künstliche, mehr polyphonne, jedenfalls technisch überlegene, gewandtere Art. Die Melodien selbst können nicht mehr als volkstümliche Tanzweisen gelten; die meisten weisen unverkennbare Züge der Stilisierung einer geschulten Hand auf. Sie gehören zu jener Literatur, die in Ungarn als eine sonderbare Kreuzung der Volksmusik mit der höfischen Musik ersich und sich einen eigentümlichen, etwas herben aber beweglichen Stil geschaffen hat; diese Barockliteratur steht auch der Kunstmusik des 16. Jahrhunderts als etwas Fremdes und Neuartiges gegenüber. Der neue Stil zeigt mehr Schwung, eine fast weiche Biegsamkeit und reichere Farben. Solche Differenzierung der Melodik hängt zweifellos mit einer neuen instrumentalen Kultur zusammen; denn der überwiegende Teil der Tanzmusik im 17. Jahrhundert ist noch als Tanzlied (das auch gesungen wurde) aufzufassen. Ein Tanzstück mag den Unterschied illustrieren (Übertragung von B. Szankó 1898):

3. Chorea ex A aus der Leutschauer Handschrift.

Musical score for 'Chorea ex A' in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a complex, multi-measure rest followed by a highly rhythmic and ornamented melodic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment.



C. Der Cod. Vitoris. In der Bibl. der Ung. Akademie der Wissenschaften zu Budapest wird ein Quartband aufbewahrt (Signatur: Manuskripte alter und neuer ung. Schriftsteller Q 190) der aus der Bibl. der Familie Vitoris von Vaszka und Kiskovalóc (Komitat Trencsen, jetzt tschecho-slowakisch) stammt. (144 Bl., zum größten Teil in Orgeltabulatur notierte Melodien enthaltend.) Mit einem Teil der Vitorischen Familienbibl. zu Jelsőhoróc, nach Wien verkauft¹, wurde der Band im Sommer 1903 vom Antiquar G. Ranschburg zu Budapest erworben; hier gelangte er in den Besitz des Musikforschers Verthold Jabó, der über den Inhalt des Ms. in kleineren Artikeln (1904, 1911²) berichtete, gelegentlich einer Vorlesung verschiedenes daraus aufführen ließ und in seinem Buche über die „Musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes“ (1908) ein Kapitel der Handschrift widmete. Zur Zeit gehört der Band der obengenannten Bibliothek.

Die Entstehung des Codex ist in die Zeit um 1680 zu setzen. Auf der Innenseite des Rückdeckels steht eine fragmentarische Aufzeichnung mit der Jahreszahl 1679. Nach Blatt 58 ist ein nicht zum Ms. gehörender Zettel eingefügt, den (vollständig 1687 erworbenen) Titel des Fürsten Paul Eszterházy (1635—1713) enthaltend:

Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici Cumanorum, Aurei Velleris Equiti Comitatum Sop(ro)niens. Pest Pilis, et Söld Sup(re)mo Comiti, nec non Sacrae Cesar(eae) Regiaeque M(ajestatis) Intimo Con(siliario) Camerar(io).

B. Jabó, der in seinem Buche über die „Musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes“ zum erstenmal Stücke aus dem Cod. (teilweise in unrichtiger Übertragung und mit unzulässigen „Korrekturen“) veröffentlichte, schließt daraus, daß das Ms. Eigentum des Fürsten Paul Eszterházy war und nennt es „Eszterházyisches Gesangbuch“. Zur Unterstützung dieser Annahme könnten noch folgende Umstände erwähnt werden.

1. Die zweite, flüchtige Schrift des Ms. zeigt Ähnlichkeit mit der flüchtigen Schrift des Fürsten³.

2. Eine, im fürstlichen Archiv zu Eisenstadt aufbewahrte Liste zählt die Stücke auf, welche der Fürst „auf dem Virginal schlagen kann“ und erwähnt u. a. den „Frühgesang“, der im Cod. zweimal (auch als Clarino-Stück) erhalten ist, außerdem eine „Bergamasca“, eine Mascara[da], ein slowakisches Lied (Dobranocz), eine Gagliarde, vier Sarabanden, einige ungarische, slowakische und walachische Tänze: solche sind auch im Cod. zu finden.

3. Joh. Vitoris, der vom Kaiser Josef I. 1710 in den Adelsstand erhoben wurde⁴, erwarb sich bereits während des Thököly'schen Kuruzen-Aufstandes (1678—88), durch seine loyale Gesinnung und seine Treue zum Kaiser Leopold, Verdienste und es kann leicht sein, daß er mit dem Fürsten der zu dieser Zeit (seit 1681) Palatin Ungarns war und als solcher eine führende Rolle in den Regierungskreisen spielte, tatsächlich in

¹ Nach A. Págy (Evang. Népiszkola 1912. 66) soll der Cod. zuletzt im Besitz des Ödenburger Professors Jonathan Vitoris gewesen sein.

² Ähnlich Johann Esiky, 1903 und 1905.

³ S. die Photographien in der Biographie des Fürsten P. Eszterházy von Merényi und Bubicz, Budapest, 1895 S. 3 und 215.

⁴ Iván Nagy's Werk über die adeligen Familien Ungarns, Bd. XII. (1865) S. 185—89.

Verbindung stand. Es wäre also leicht zu erklären, daß ein Notenbuch des Fürsten in seinen Besitz gelangte.

Solange aber keine festen Beweise für die Beziehungen zu dem Fürsten, bzw. seine Autorschaft sprechen, scheint es richtiger, die Benennung Cod. Vietoris beizubehalten. Die Autorschaft selbst scheint für uns ausgeschlossen: die unbeholfenen Wäse des Ms. weisen kaum auf den gewandten Komponisten der „*Harmonia Caelestis*“ (1711) hin.

Fabós Irrtum in der Beurteilung des im Cod. enthaltenen musikalischen Materials zeigt sich schon darin, daß er, während er auf der einen Seite den höfischen Zug dieser Musik richtig erkennt, andererseits einige Transkriptionen (und zwar eben die ungarischen Gesänge) als Beiträge zu einer Geschichte des Volksliedes mitteilt. Die ungarischen Beiträge des Cod. sind aber mit wenigen Ausnahmen zweifellos als Kunstmusik anzusehen, und zwar nicht nur als Virginal-Transkriptionen, sondern auch als Melodien. Was Fabós irreführte, war die verhältnismäßig kleine Distanz, die in der ungarischen Vergangenheit die Kultur der Magnatenresidenzen von der Kultur des Volkes, so auch die Dichtung und Musik dieser beiden Kulturregionen voneinander trennte. Die ungarische Kultur des 17. Jahrhunderts war eine viel einheitlichere, als die der folgenden Jahrhunderte. Bereits im 18. Jahrhundert ist — parallel mit der Einkeilung fremder Volks- und Kulturelemente, mit der Entfremdung der Aristokratie — die Spaltung eingetreten, und seitdem war die Einheit nicht mehr herzustellen. Wenn nicht die Melodien, so hätten die Texte Fabós davon überzeugen sollen, daß es sich hier überwiegend um eine aristokratische Poesie und eine Musik der Schlösser und Residenzen handelt. Auf diesen Residenzen Siebenbürgens und Oberungarns, wohin sich seit dem Verfall des Landes, während der Türkenherrschaft und der nationalen Aufstände, jede Erscheinung des Kulturlebens als nach dem letzten Asyl zurückzog, entfaltete sich ein reges musikalisches Leben; hier wurde viel musiziert, laute, Theorbe, „polnische und ungarische Geige“, Harfe und Virginal gespielt; besonders beliebt waren die Solotrompeten. Am siebenbürgischen Hofe wirkten überwiegend Ausländer, italienische und deutsche Musiker. So bereits am Hofe Sigmund Báthorys, dem Diruta 1593 seinen „*Transilvano*“ widmet. Der Fürst Gabriel Bethlen läßt „Cornetisten“ und Lautenspieler aus Deutschland, Prag und Danzig, einen Trompeter aus Frankreich kommen¹. (Auch der Held des deutschen Abenteuerromans „*Ungarischer Simplicissimus*“ [1683] wird zum Hoftrompeter ungarischer Magnaten.) Daneben blüht auf den Residenzen eine einheimische Musikpflege empor. Am Hofe Franz Nádasdys sind 1648 elf „Obertrompeter“. Kinder der Aristokratie werden früh in den „Trompetenweisen“ unterrichtet². Das Hoforchester des Fürsten Emerich Thököly zählt 1683 15 Trompeter, 6 Pfeifenspieler, 4 Violinisten und einen Virginalisten, das Orchester des Fürsten Michael Apaffy 10 Trompeter, 3 Pfeifenspieler, 5 Violinisten und etliche Dudelsack-Spieler. Der Graf Erdödy unterhält in seinem Hause (1666) 3 Violinisten, 1 Cymbalisten, 3 Pfeifenspieler, 4 Trompeter, einen Trommelschläger und einen Dudelsack-Spieler. Am Hofe Apaffys wird von einem Virginal Nachricht gegeben, das 40 Gulden wert ist; vom Virginal der Fürstin Katharina von Brandenburg wird 1633 aus Munkács berichtet³. Eine plastisch-lebendige Schilderung der alten siebenbürgischen Festlichkeiten und besonders der Tänze findet sich in der „*Metamorphosis Transylvaniae*“ des Frh. Peter Apor (beendet 1736). Die Spuren dieses aristokratisch-dilettantischen Musiklebens erscheinen auch im Cod. Vietoris, namentlich in den ungarischen Gesängen des Ms. Von ihren Texten sind, nach allgemeiner Sitte, nur die Anfangsworte über die Tabulatur hingeschrieben; sie sind aber — mit zwei Aus-

¹ Briefwechsel des Fürsten. Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte 1898, Nr. 3. L. Földövi: Musik und Musiker am Hofe G. Bethlens.

² Mitteilungen von Alexander Lakács in seinem Aufsatz über „Alte ungarische Trompeter“ 1921.

³ Mitteilungen des Frh. Béla von Nádasvárszly in seiner Studie über „Unterhaltung und Spiel im 16.—17. Jahrhundert“ 1887. S. auch den Nachtrag zum gegenwärtigen Abschnitt.

nahmen — teilweise aus zeitgenössischen, teilweise aus späteren Liedersammlungen, sämtlich bekannt.)

Im Cod. sind zwei Handschriften zu unterscheiden: die erste, vorherrschende ist ziemlich korrekt, genau und deutlich; die zweite, von welcher, wie es scheint, einzelne Melodien nachträglich eingetragen worden sind (8b—10a, 29b—30a, 104b—105b, 112b, 143b), ist flüchtig, mehr skizzenhaft, oft undeutlich; sie vernachlässigt die rhythmischen und die Tonhöhe angehenden Zeichen, oder gebraucht sie in einem anderen Sinne.

So z. B. bedeutet bei ihr das rhythmische Zeichen \square wohl nicht $\downarrow \downarrow \downarrow$, wie in der ersten Schrift, sondern, wie es eine, auch im Cod. Rájoni enthaltene Melodie

bezeugt, $\downarrow \downarrow \downarrow$ (Beispiel 14). Die Zeichen werden hier oft verlassen, manchmal vertauscht. Unsicher ist überhaupt die Bezeichnung für Y (f) und C: die für sie gebrauchten kleinen Buchstaben sind von den großen nicht zu unterscheiden, (oder vielmehr gibt es keinen Unterschied), so daß in vielen Fällen zweifelhaft bleibt, ob F oder f, bzw. C oder c gemeint ist. Die einander gegenüberstehenden Seiten werden fortlaufend in der Länge beschrieben, so daß die B-Seite eines Blattes und die A-Seite des folgenden Blattes stets zusammengehörig erscheinen. Die Mittelstimmen sind selten (in den internationalen Länzen) ausgeschrieben. Zahlen werden nur vereinzelt über die Bassstimme gesetzt (Beispiel 21). Oft steht am Anfang der einzelnen Stücke die Bezeichnung NB. Besondere Aufmerksamkeit verdient die ausgeschriebenene Tempomodifikation in Beispiel 6 (Takt 9), 7 (Takt 8—9), 9 (Takt 5—6), 10 (Schluß) und 11 — eine Art Rubato-Notierung, wie sie ähnlich — von einigen zweideutigen Stellen bei Linódi abgesehen — nur in der primitiven Notierungsweise einzelner Manuskripte des 18. Jahrhunderts und in der Liedersammlung Adam Horváth's (1813 und 14) zu finden ist; vielleicht eine Parallelerscheinung zu ähnlichen Symptomen der frühen italienischen Monodie, oder gar ein Rest der Praxis Caccinis und Dom. Bellis¹.

Der Inhalt wird durch die Erklärung der Orgeltabulatur (2. Handschrift) eingeleitet (S. 1 nach der neuen Numerierung):

- l tale signum unus tactus et comprehendit literam unam (also: \circ)
 ll tale signum iterum tactus unus et comprehendit literas 2 ($\downarrow \downarrow$)
 § valet medium tactum et tantum literam unam comprehendit (\downarrow)
 ¶ tale signum valet medium tactum et comprehendit literas 2 ($\downarrow \downarrow$)
 ≡ tale signum comprehendit literas 4 et valet tactum medium ($\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$)
 ≡≡ tale signum comprehendit literas 8 et valet tactum medium ($\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$)
 ¶¶ tale signum comprehendit literas 3 (?) et valet tactum medium ($\downarrow \downarrow \downarrow$)
 ¶¶¶ ad tale signum 3 (?) litere accipiunt(ur) ($\downarrow \downarrow \downarrow$)

Der erste Abschnitt (S. 3b—10a, die urspr. Numerierung läuft von S. 1 [= 3b] bis S. 6) trägt die Überschrift (Bl. 2): Notae Hungari(c)ae Variae. 10b—18a leer. 19a Überschrift: Sequunt Currentes et id genus Alia. Zweiter Abschnitt 19b—30a. (Länge). 30b—39a leer. 39b—40a das slowakische Lied „Dobra noc ma mila“ und: Eadem. 40b—41a Überschrift: Sequunt Choreae. Dritter Abschnitt 40b—57a. (Volkstümliche Länge). 57b—58b leer. Blatt 59: der eingefügte Zettel. 60—65 leer. 66a Überschrift:

¹ Vgl. Niemann, Handbuch der Mg. II, 2, S. 20 ff., 293. Ähnliche Erscheinungen („Pseudotaktwechsel“) in der Notation sind durch das ganze Jahrh. zu verfolgen; s. die merkwürdigen Stellen bei C. Negri (1602, in Chilesfortis Bibl. di Rarità Mus. I, S. 60, 62), bei H. Albert (DDX XII, S. 72, Syst. 4), auch Zahn II, 3448 c) 3594, III, 5444, 6077 u. a.

Sequent Cantiones De Adventu Dni. Vierter Abschnitt 66b—68a. (Slowakische Kirchengesänge). 67b—68a zwei Bässe mit Noten ausgeschrieben. 68b leer. 69a Überschrift: Sequent Cantiones de Nativitate Domini. Fünfter Abschnitt 69b—73a. (Slowakische Kirchengesänge). 72b—73a Stück für Trombo(sic) und Voce. 73b—74a vier mit Noten ausgeschriebenene Bässe (darunter der Baß eines unmittelbar vorher in Orgeltabulatur notierten Stückes mit weniger Abweichung). 74b—75b leer. 76a Überschrift: Sequent Cantiones Quadragesimales. Sechster Abschnitt 76b—79a. (Slowakische Kirchengesänge). 79b—80a mit Noten ausgeschriebenener Gesang für Sopran mit Baß. 80b leer. 81a Überschrift: Sequent Cantiones de Resurrectione Domini. Siebenter Abschnitt 81b—84a. 84b—85a drei mit Noten ausgeschriebenene Bässe. 85b leer. 86a Überschrift: Sequent Cantiones De Ascensione Dni. Achter Abschnitt 86b—88a. 88b leer. 89a Überschrift: Sequent Cantiones De Spiritu Sancto. Neunter Abschnitt 89b—91a. 91b leer. 92a Überschrift: Sequent Cantiones De Beata Virgine. Zehnter Abschnitt 92b—94a. 94b leer. 95a Überschrift: Sequent Cantiones Comunes. Elfter Abschnitt 95b—106a. 95b—96a zwei mit Noten ausgeschriebenene Bässe. 104b—105a unten, die flüchtige Schrift der zweiten Hand, ohne Zeichen des Rhythmus und der Tonhöhe. 106b—110a leer. 110b Überschrift: Cantiones (.) Clarino 1. 111b oben: Clarino 2do. Zwölfter Abschnitt 110b—112b. Vier numerierte Stücke. 111b—112a ein längeres Stück: Quam gloriosa. 112b Schrift der zweiten Hand. 113—117a leer. Dreizehnter Abschnitt 117b—118a. Drei Prädambeln (2 dreistimmig, 1 vierstimmig). 118b leer. 119a Überschrift: Pro Clarinis. Vierzehnter Abschnitt 119b—121b, (122a leer), 122b—133b, (134a leer), 134b—135b, (136a leer), 136b—137b, (138a leer), 138b—140b, (140a leer): Clarino-Stücke, von 119b—121b, von 1—7 numeriert, für zwei Clar. (7.: Lustik usw.), von 122b—140b 63 numerierte Stücke für zwei Clar., aber nur bis zum 32. Stück (dann vereinzelt) mit ausgeschriebenener zweiten Clarino-Stimme. 141—143a leer. 143b Litanía De Nomine Jesu, Alia de beata Virg. und vier Kadenz-Studien (Schrift der zweiten Hand). 144a—144b leer. — Die Gesamtzahl der im Cod. enthaltenen in Tabulatur notierten slow. Kirchengesänge ist 131. — Lat. Motto auf der Innenseite des Einbanddeckels: Raro doctus erit, qui semper otiam (sic) querit.

Der erste Abschnitt enthält die bedeutendsten ungarischen Dokumente der Handschrift (die ersten Stücke 3b—4a):

4. „Tery megh bujdossasidbul“ („kehr' zurück von deinem Irren, meine schwerbetrübte Seele“). (Text von Franz v. Barakonyi, um 1660.)

The image shows a musical score for the piece 'Tery megh bujdossasidbul'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is a form of early keyboard or lute tablature, using letters (A, B, C, D, E, F, G) on a five-line staff to represent notes. The first system has a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system has a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature. The third system has a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff in each system contains rhythmic notation, likely representing the original tablature or a simplified rhythmic notation.

Es folgt eine Gagliarde, weniger bedeutend, und drei kleinere Lieder:

5. „Bum el felejtéssére“ („Zum Vergessen meines Leides“).

6. „Ó kedves fülemiléczke“ („O liebe kleine Nachtigall“).

7. „Sokan szolnak most én reám“ („Viele sind's, die mich verleumden“).

Var. im Liederbuch „Psalmen der Frau David“ (1790, Sárospatak) und in der Liedersammlung U. Horváth's (1813, 14) Nr. 348. S. auch Bartók, Das ung. Volkslied, 1925, Nr. 258, 262.

8. „Két feir hattyrul veszek én is most példát“ („An zwei weißen Schwänen nehme ich mir nun ein Beispiel“).

¹ Der Punkt fehlt im Orig.

(4 b—5 a). Die Fortsetzung des Textes ist unbekannt.

9. „Égő lángban forogh szivem“ („In lohenden Flammen brennt mein Herz für dich“).

Die Mel. ist S. 8b—9a auch von der zweiten Hand (eine Quinte tiefer) notiert, flüchtiger, an mehreren Stellen zweifelhaft und undeutlich.

10. „Mint sir az feir Hattyu“ („Wie klagt der weiße Schwan am Fluß Mäander“).

Klagegesang auf den Tod des Debrecziner Predigers Lukas Hodászi, von Johannes Szappanos 1613. Im 18. Jahrhundert als Totenbeweinung mit einer anderen Melodie bekannt.

11. „Hová készülsz szivem tülem“ („Wo willst du hin, mein Herz von mir“).

(6b—7a). Folgt eine Proportion (Nachtanz in $\frac{3}{2}$ -Takt; eine die Melodie verwendende Proportion steht erst S. 7b—8a.

12. Prop.

Eine Mel. mit ungarischer Überschrift („Széllél az sok vitéz“ — Zerstreut die vielen guten Krieger) steht auf S. 5b—6a; sie scheint den Bagliarden-Lypos festzuhalten und ist belanglos. Der Abschnitt schließt mit fünf, von der zweiten Hand geschriebenen Melodien (8b—9a, 9b—10a); die zweite und dritte lauten (der Daß hat keine rhythmischen Zeichen):

13. (Unlesbare Überschrift.)

1 und 2: Orig. [] als rhythm. Zeichen. 3 Ohne rhythm. Zeichen.

14.



1 Orig. ♩ ♯♯ . 2 Ohne rhyth. Zeichen. 3, 6, 8 Im Orig. ganze Note. 4, 10 Orig. ♩ ♩ .
 5 Im Orig. halbe Note. 7, 9, 11 Im Orig. TTT als Rhythmuszeichen.

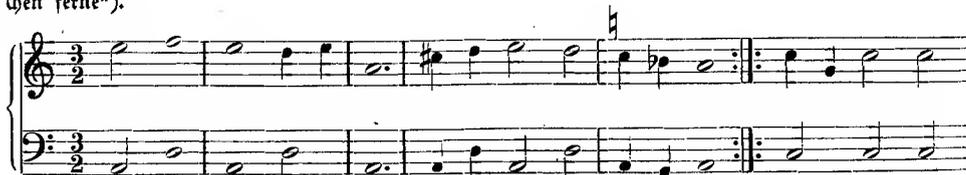
Letztere Melodie steht auch im Cod. Rájoni mit folgender Überschrift: „Tegnap groff halála“; eine Tonangabe in der „Comico-Tragoedia“ des Georg Felvinczy 1693 gibt die Weise von „Tegnap gróf halála mint megszomorita“ (Wie hat mich gestern des Grafen Tod betrübt) an; vielleicht handelt es sich um eine volkstümliche Klageweise. Die rhythmischen Unebenheiten habe ich in der Übertragung nach dem Rhythmus der Rájonischen Variante korrigiert, weil sie hier, im Gegensatz zur Schrift der ersten Hand, nicht beabsichtigt erscheinen; übrigens sind die Notenwerte des Originals in den Fußnoten angegeben.

Von den übrigen Melodien dieses Abschnittes sind noch zwei Lánze (slowakisch?) und ein slowakisches Lied der Aufmerksamkeit würdig; das erste Stück auf S. 5b—6a, die zwei letzteren 7b—8a.



1 Orig. diš .

17. „Ja som osamela od myleho vzdalena“ (slowakisch; „Verlassen bin ich, von meinem Liebchen ferne“).





Der zweite Abschnitt (19b—30a, 39b—40a) ist der internationalen Tanzmusik gewidmet (41 Stücke), darunter erscheinen verstreut auch slowakische Tanzlieder, italienische Arien- und Suitenmusik, wahrscheinlich Wiener Herkunft. Die Stücke sind überwiegend suitenmäßig nach der Tonart geordnet und wurden offenbar aus einer Sammlung fertig übernommen, einfach kopiert; das bezeugt schon ihre gewandtere Stimmführung. An ihrer Spitze steht die Pergamasca, die allgemein bekannte und beliebte Tanzweise des 17. Jahrhunderts¹:

18. Pargamasca.

Ähnlich im Starckschen Virginalbüchlein Nr. 10 (in Cdur).

Unter den Tänzen herrschen Corant, Galiarda, Sarabanda vor. Manche führen besonderen Titel; so in der Suite in D ein Duna (= Donau?) überschriebenes Stück (20b—21a) und eine Mascarada (21b—22a),

19. Duna.

¹ S. Rossi, Sonate IV, 1622, Frescobaldi 1635, G. B. Fasolo („Annuaire che contiene tutto quello che deve far un organista per risponder al Choro tutto l'anno“) 1645. Seb. Ant. Scherer, (Tabulatura Intonationum brev. — Intonatio 4-ta octavi toni) 1664. Uccellini 1642. Augsburger Tafelconfect 1733 usw. Vgl. A. G. Ritter: Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14.—18. Jahrhundert 1884, S. 38, Beisp. Nr. 90, S. 143. P. Nettl: Die Pergamasca. *ZfM* V (1923), 291. Alte jüdische Spielleute und Musiker 1923, S. 21. — Auch unter den ung. Kinderliedweisen finden sich verwandte Melodien.

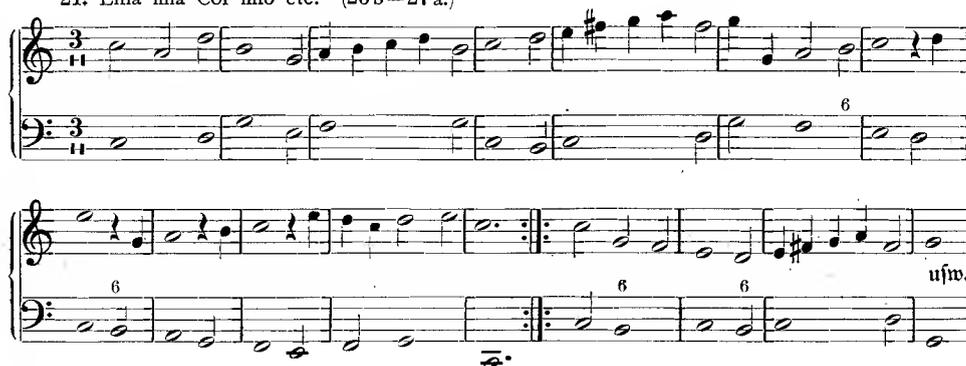


20. Melodie der „Mascarada“.



Sylvia (22b—23a), Polidora (24b—25a), Runda (25b—26a), Aria (27a—28a), Vos (vox?) ventorum (27b—28a); einige scheinen Transkriptionen kleiner Arien zu sein:

21. Lilia mia Cor mio etc. (26b—27a.)



Der dritte Abschnitt (40b—57a) enthält die „Choreen“, 62 volkstümliche und höfische, ungarische und slowakische Tänze, eine „Germanica Chorea“ einen „Walachischen Tanz“, mehrere „polnische Choreen“ u. a.; die meisten mit Proportion. Wie die vorhergehenden Stücke, bestehen auch diese aus kleineren Abschnitten, deutlich nach Perioden, die wiederholt werden, gegliedert. Am Anfang steht (40b—41a) die gregorianische Melodie des „Frühgesanges“, mit der Überschrift „Hagnal“ (= Hajnal, Morgenröte). („Aurora lucidissima“; S. Zahn I 51. Michael Vogtsich leitet die Melodie, in seiner Studie über das ungarische Kirchenlied des 18. Jahrhunderts [1881 S. 69] vom gregorianischen „O quot undis lacrimarum“ ab¹; in fast jedem den ungarischen Gesangbüchern vertreten: im Liber Choralis Paulinorum Ujhelyiensium 1623 [Ms. in der Universitätsbibl. Budapest], Cant. Chat. 1651, 1674. In den zwei handschr. Cantionalen der Universitätsbibl. Budapest. Máty. 1695. Gsgb. Kolozsvár 1751 usw. Psalteranhang 1774. Debr. Gesangbuch 1778. Wozóky 1797. Ungarischer Text seit 1582. Als allgemein bekannter geistlicher Gesang auch im Volk gesungen [Wächterlied]).

¹ „Cantiones Sacrae,“ Recueil d'hymnes et de chants religieux par le P. Joseph Mohr S. J. Paris 1878, S. 127.

22. „Hagnal“ (= Hajnal, Morgenröte).



Folgt Proportion. Dieselbe Melodie S. 121 b als Clarino-Stück, ebenfalls mit Proportion:

23. Hagnal. Clarino.



Die „Chorea Polonica“ scheint kein festes rhythmisches Schema zu haben; in den meisten Fällen steht sie in geradem Takt, S. 42 b—43 a aber steht die Überschrift „Alia Polo“ über einem $\frac{3}{2}$ -Tanz. Merkwürdiger ist folgendes, in streng ständertem Rhythmus verlaufendes Stück (41 b—42 a):

24. Poloni.



Eine andere Polonica (S. 42 b—43 a) verwendet die übermäßige Sekunde, zu dieser Zeit eine Seltenheit in der ungarischen Musik (Beispiel im Organo Missale 1667, Cantus Cath. 1675):

25. Alia Polo:

Musical score for '25. Alia Polo'. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the piece with similar notation. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ein mit undeutlicher Überschrift versehenes Stück (45b—46a) gehört zu den volkstümlichen Tanzliedern (mit Prop.):

26. Alia. Undeutliche Überschrift.

Musical score for '26. Alia. Undeutliche Überschrift.'. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is similar to the previous piece, with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

§. 46b—47a steht ein $\frac{3}{2}$ -Stück mit der slowakischen Überschrift „Lopatkowanj Tanecz“ (Schaufelchen-Tanz), dessen zweite Hälfte mit einem in Cod. Rájoni ungarisch ähnlich betitelten Tanzstück (Lapockás tánc) identisch ist. — Einige Stücke weisen die Struktur volkstümlicher Tanzweisen auf. (S. 46b—47a, 47b—48a, 55b—56a, 56b—57a):

27. Item Klobucky Tanecz. (Slov.; etwa: Mühen- oder Varententanz.)

Musical score for '27. Item Klobucky Tanecz.'. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is similar to the previous pieces, with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

28. Alia.

Musical score for '28. Alia.'. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is similar to the previous pieces, with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

29. Alia.

Musical score for '29. Alia.'. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is similar to the previous pieces, with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Variante in Bartóks Sammlung Nr. 259b und 259c.

30.

(p?)

(p?)

Im 18. Jahrhundert als Hochzeitsgesang, mit dem Texte „Ritka kertben találsz télben kinyilt virágot“ („Gar selten ist der Garten, wo du im Winter neuentsprossne Blumen findest“) bekannt; mit diesem Texte steht die Mel. in folgenden Handschriften: Melodiarium des P. Kulcsár (Bibl. der Hochschule zu Sárospatak, Ms. 1770, zweite Hälfte des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts), in der Liedersammlung mit dem scherzhaften Titel „Psalmen der Frau David“ 1790 (Bibl. Sárospatak Ms. 630), in der Liedersammlung A. Horváth's (1813, 14 Nr. 132). Kodály findet sie in einer oberungarischen Handschrift als vollstümlichen Weihnachtsgesang (Ethnographia 1916, S. 222–23).

Weiter entfernt vom Stile des Volkstanzes (aber noch einfachere Struktur bewahrend) steht ein anderer Typus der Tänze mit Proportion (49b–50a, 52b–53a, 47b–48a, 52b–53a, 53b–54a):

31. Alia Hungar.

32. Alia Hungarica sequit.

1



Verwandte Sequenz-Melodien auf S. 25b–26a, 52b–53a.

33. Alia.



34. Alia.



Dieselbe Mel. in geradem Takt (also wohl der eigentliche Tanz, von dem die hier stehende Form nur die Proportion gibt): Stark'sches Virginalbüchlein Nr. 29. „Un-gerischer Tanz, des Fürsten auß Siebenbürgen“ (der Titel deutet wahrsch. auf Thököly oder Apafi).

35. Olach Tancz (Walachischer Tanz).



Endlich vertreten einige Stücke teils durch ihren formalen Aufbau, teils durch ihre Melodik, einen mehr komplizierten Typus (51b–52a, 56b–57a):

36. Alia.



37. Alia.

Zum Schluß folge noch ein „deutscher Tanz“ auf S. 53b—54a:

38. Germanica Chorea.

Die Kunstmusik des 17. Jahrhunderts bildet die zweite, ohne organische Fortsetzung gebliebene Initiative in der ungarischen Musikgeschichte; ihr Stil steht dem des 16. Jahrhunderts ferne: ein zweiter Versuch, ebenfalls in Verbindung mit der Kultur des Volkes, oder besser gesagt, der noch einheitlich gemeinsamen, jede Bevölkerungsschicht umfassenden Kultur des Landes entsprossen, — der neuen abendländischen Anregungen folgt, ohne in Verbindung mit den vorhergehenden Ansätzen zu stehen. Das Wesen der ungarischen Volksmusik konnte in diesen tastenden kunstmusikalischen Versuchen weder restlos aufgefogen, noch in seinem Geiste erfüllt werden. Und auch diese Versuche verlieren sich im Sande. Immer wieder beginnt alles von neuem, von zeitgenössischen, abendländischen Strömungen angeregt: dieser Zug bleibt herrschend im Schicksal der ungarischen Kunstmusik¹; es ist das Bild einer vegetierenden, von Zeit zu Zeit aufflackernden Kultur, die den zeitlichen Zusammenhang innerhalb der eigenen Entwicklung nicht herstellen kann. Auch dieser Ansatz des 17. Jahrhunderts bleibt im Anfangsstadium; die Kultur des Landes wird in der folgenden Zeit zertrümmert, zugrunde gerichtet. Eine neue Zeit bricht an, die wieder alles vom primitivsten Stadium, zu dem sie zurückkehrt, anfangen muß. Während dieser Zeit des Stillstehens stirbt auch die alte Tradition aus. Im ausgehenden 18. Jahrhundert erscheint eine Generation, die, durchaus in der neuen Kultur wurzelnd, sich bewußt eine Vergangenheit und Tradition schaffen will; sie sucht ihre Vorfahren: sie gewinnt neue Anregungen von der neuen Musik des Abendlandes, glaubt aber zugleich die unmittelbare Fortsetzung der alten einheimischen Kultur sein zu können. Doch diese erträumte Vergangenheit bleibt für sie unerreichbar; denn ihr Zusammenhang mit dem Geiste vergangener Jahrhunderte ist rein illusorisch. Aber die nun anbrechende Kultur wird von einem neuen, romantischen Geiste erfüllt, der ihr Kraft verleiht und der in ihr bald jede Vergangenheit ersetzt: die Musik ist für sie eine nationale Angelegenheit geworden. Dieser Generation geht ein Jahrhundert mühsamer Anstrengungen und still aufkeimender Energie voraus.

Nachtrag. Wie das Virginal im ung. Orchester des 17. Jahrh. mitwirkte, ist unbekannt. Es sei hier erwähnt, daß zahlreiche zeitgenössische Liedertexte, wie auch einzelne Dokumente des Auslands (Vogliettis bereits erwähnte Variation 1677 [DL XIII. Jahrg., 2. Bd., S. 22], die 1683 zu Freiburg erschienene Flugchrift „Ung. Wahrheitsgeige“ u. a.) vorwiegend an die Streichinstrumente als Ausführende von

¹ Bereits die Metrik einzelner Gesänge des 16. Jahrh. (Tinödi, Protestantische Psalmlieder) scheint auf den Einfluß der humanistisch-antifizierenden metrischen Chorliteratur Deutschlands (wohl Tritonius, Chelidonius, Senfl, Hofhaimer und Ducis), möglicherweise auch früherer italienischer Stücke dieser Art hinzuweisen. Der Lyriker Balassi verwendet einige Melodien aus den „Tricinien“ Regnarts. In den Texten gesungener Tanzlieder des 17. Jahrh. sind die Spuren italienischer Sagliarden, „Falla-Lieder“ unverkennbar. Es wäre festzustellen, ob nicht auch Musiker wie Monteverdi (der 1595 im Gefolge des Vinc. Gonzaga vermutlich den Kämpfen der Donauarmee um Esztergom und Wisegrad bewohnte) etwas von der neuen Musik ihrer Heimat mitbrachten und hier vielleicht an Zentralen höfischer Musikkpflege übermittelten. Unter diesem Gesichtspunkt würden schon die Beziehungen des Trouveurs Peire Vidal zum Hofe König Emerichs und die des Oswald von Wolkenstein zum Hofe König Sigismunds zu beachten sein. (Ähnlich Stolzer, Willaert, Andreas Rauch, italienische Musiker, wie Busto und Romanini, am siebenbürgischen Hofe, fremde Schauspielertruppen usw.)

Tanzmusik hindeuten. Dudelsack wurde auch in Ensembles verwendet und diente besonders zur Begleitung der Pfeifer- und Streichermusik. Einige Gedichte der Zeit lassen auf die nähere Zusammenstellung des Ensembles schließen: Stefan Baršöczi (1635) beschreibt das Gastmahl des Herodes: „Lautenschläger, Geiger, Cymbalist, Harfner spielen auf zum Tanze . . . Trompete, Pfeife, Trommel, Clavichord erfüllen die Hallen (mit ihrem Klange)“. Fürst P. Eszterházy erwähnt in einem Tanzliede 1656 Geige mit Dudelsack, Trompete mit Pauke oder Trommel, Laute allein. Ein Anonymus des sog. Bászárhelnyischen Liederbuches schreibt: „Lustig, lustig! gut spielt man die Geige, läßt Trompeten, Virginaltönen“. Und in einem Liebeslied der Toroczka'schen Liederhandschrift (um 1690) heißt es: „Maiglöckchenblume sei dein Musikant, Ritterspornblume spiel' dein Virginal, die Glockenblume sei dein gut Tambour, Trompeter dein die Sonnenblume leuchtend“ . . .

Ein Freisinger Mensuralkodex aus dem Jahre 1707 von Michael Wurmb

Von

K. G. Fellerer, Berlin

Unter LIIIg1 bewahrt die Dombibliothek in Freising einen Mensuralkodex, der durch seine Ausstattung zu den Sehenswürdigkeiten genannter Bibliothek¹ gehört. Geschrieben unter der Regierungszeit Fürstbischofs Ecker², des großen Förderers Freising's in Kunst und Wissenschaft, ist der Kodex ein Zeuge Freisinger Fleißes und Freisinger Kunst. Wann das Buch der Bibliothek einverleibt wurde, darüber schweigen alle Quellen. Wie der *Catalogus musicalium* anno 1710 zeigt, gehörte es nicht zum Bestand der Hofkapelle; es war Eigentum des Domes. Darüber, wie sich der Fürstbischof für die Widmung des Kodex durch seinen *musicus aulicus* Michael Wurmb erkenntlich zeigte, fehlen uns Nachrichten³. Der Kodex scheint also nach einiger Benutzung als Chorbuch — die Abnutzungspuren beweisen dies — der Bibliothek, die im Jahre 1732 einen Neu- und Umbau erfahren hatte, einverleibt worden zu sein. Der Gefahr, im Jahre 1801 durch den französischen Regierungskommissar weggenommen zu werden, als so viele Bibliotheken durchsucht und beraubt wurden, ist er sicher entgangen, da der Regierungskommissar Neven Freising's Bibliothek verschont hatte⁴. Das Domkapitel hatte alle Kostbarkeiten seiner Bibliothek bereits versteckt und fortgebracht. Neven besichtigte nur die Gemälde; „zum Glück muß die Bibliothek auswärts wenig und hier gar nicht bekannt sein“, schrieb Domkapitular Stengele in seinem Bericht vom 20. Juli 1801 (Kreisarchiv München).

Ob der Kodex bei der Säkularisation, die die Dombibliothek zerstreute, mit den andern Büchern versteigert wurde, läßt sich aktenmäßig nicht feststellen, da die im Repertorium der Hochstiftsliteralien des Kreisarchivs München verzeichneten Generalkommissariatsakten über die Säkularisierung der Bibliotheksbestände augenblicklich unauffindbar sind. Die (sehr grobe) Fälschung der Jahreszahl 1707 in 1607 läßt dies allerdings — um eine Steigerung des Antiquitätenwertes zu erreichen — vermuten. Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß ein mit alter Musik etwas Vertrauter auf Grund der Chorbuchanlage und Paläographie die Datierung noch im Laufe der letzten Jahrzehnte also änderte.

¹ Die Bibliothek ist von hohem Alter und enthält viele kostbare Handschriften und Wiegendrucke. Sie enthält die Bestände der ehemaligen Domkapitels-Bibliothek und von Privatbibliotheken, die ihr zugefallen sind. Bei der Säkularisation wurde sie zum größten Teil verstreut, die Reste kamen teils in die Staatsbibliothek München, in die Metropolitans-Capitel-Bibliothek München, teils in die jetzige Dombibliothek. Vgl. Mitterwieser, Die Freisinger Domkapitelsbibliothek zu Ausgang des Mittelalters, *Zschr. f. Bücherfreunde* IX, 1918. Die Räume der heutigen Bibliothek wurden 1734 fertiggestellt (K.-A. M., Fasc. 170).

² Fürstbischof Ecker wurde geboren 1649, zum Bischof freiert 1695 und starb 1727.

³ Die Freisinger Rechnungen (jetzt im Kreisarchiv Landshut) führen nichts auf. Es scheint daher aus der Privatkasse des Bischofs, deren Abrechnungen fehlen, geschehen zu sein. Das Kreisarchiv München bewahrt Akten über die Widmungen von Werken der Freisinger Musiker Franz Xaver Perger, 1755, Josef Prosper Fesler, 1737, u. a. an den Freisinger Bischof.

⁴ K.-A. M., S. L. Fasc. 170.

Der Kodex enthält nicht eigene Vokalwerke Michael Wurmb's, sondern ist, wie der Ausdruck „Conscriptus“ auf dem Titelblatt sagt, ein Sammelwerk, das leider die Autoren der einzelnen Stücke nicht nennt. Der Inhalt ist: vier Passionen, Tenebrae factae sunt, Vidi aquam und Asperges. Michael Wurmb hat sein Hauptaugenmerk auf die künstlerische äußere Ausstattung gelegt (Initialen, Soliobilder u. a.).

I.

Das Wirken des „musicus aulicus Frisingensis“ Michael Wurmb, des Schreibers des Freisinger Mensuralkodex, fiel in die Freisinger Amtszeit des Hofkapellmeisters Rup. Ign. Mayr. Michael Wurmb ist in keinem Lexikon zu finden. Er bezeichnet sich auf dem Titelblatt des Kodex' „pro tempore musicus aulicus Frisingensis“. Über seinen Aufenthalt in Freising ließ sich fast nichts mehr ermitteln¹. Ein Gesuch² des Priesters Adrian Röll³ um Verleihung der durch „H. Johann Michael Wurmb hochfürstlichen Altisten apert wordenen Stelle“ zeigt seinen Weggang. Der Eingabe fehlt die Datierung, jedoch folgt auf sie das Anstellungsdekret Rölls vom 27. Juni 1711 mit Unterschrift des Fürstbischofs Johann Franz. Michael Wurmb war also 1711 nicht mehr am Hofe in Freising. Bei den Schulkonvokien von 1706 (*Ludus divinae providentiae*, Musik von Schneevogl), ferner beim Nonnosusfestspiel 1709 (Musik von Rupert Ign. Mayr) wird Michael Wurmb im Personenverzeichnis der Mitwirkenden genannt (Lehrbücher in der Staatsbibl. München). Aus der Bemerkung Adrian Rölls geht hervor, daß Michael Wurmb Altist war, ob Falsettist oder Kastrat⁴ ist nicht erwähnt. Daß solche männliche Altisten den Kapellknaben in Freising beigegeben wurden, — wie heute noch in Italien — beweist die gleiche Abteilung des Fasj. 38 H. L. im Kreisarchiv München, in der sich nicht nur die Akten

¹ Im Rep. LIII, Nr. 1094, K.-A. L. findet sich verzeichnet: „Akt des Collegiatstift Landshut contra H. geheimen Rath und Cammerdirector H. von Wurmb von puncto debiti so Amt und zu Verlust gegangenen 3000 fl. anno 1697 bis 1714 $\frac{a}{m}$ “. Auf S. 1 steht: „Die mit $\frac{a}{m}$ bezeichneten Gegenstände wurden bereits ausgehoben“. Das genannte Schriftstück wurde 1883 abgegeben. Eine Identifikation mit unserem Michael Wurmb ist ausgeschlossen.

In der Kastenamtsrechnung 1710 (Kreisarchiv Landshut) steht: „für den Balthasar Wurmb erkaufte Violin sambt dem Futteral feint aufgelegt worden 4 fl. 55 kr.“ Es ist nicht ausgeschlossen, daß mit diesem Eintrag unser Michael Wurmb gemeint ist. Ein Balthasar Wurmb findet sich sonst nirgends erwähnt.

² „... wann dann eine vacatur so durch H. Johann Michael Wurmb hochfürstl. Altisten apert worden, mit einem tauglichen Subjekto wiederumben solle ersetzt werden, so würde auf untertänigiste ...“ K.-A. M., H. L. Fj. 38.

³ In Fasj. 39, Nr. 111 des Kreisarchivs München wird ein Hofmusiker Franz Röll in einem Schreiben vom 22. April 1695 erwähnt, der zwei Söhne hinterlassen hat. Adrian scheint einer von diesen zu sein; denn in dem oben erwähnten Gesuch von 1711 spricht Adrian mit großer Dankbarkeit vom Fürstbischof „... weilen Ew. hochfürstl. Gnaden nit allein meiner alten Mueter und ibrigen Geschwisteren, sondern auch mir velle und uerschöpfliche Gnaden erthailt ...“ In der Kastenamtsrechnung 1710 (Kreisarchiv Landshut) findet sich der Eintrag: „lezlich hat Susanna Röllerin, verwitibte Hofmusicantin ihre jährl. mit 1 fl. bewilligte Gnadengeld für das ganze Jahr empfangen“. Nach einem Akt des Kreisarchivs München (H. L. Fasj. 336) bewirbt sich 1762 ein Johannes Röll, „Sacerdos und Hofstenorist“, um die Präfektenstelle im Kapellhaus. Johann Egidius Röll Sacerdos starb 1774.

⁴ Um 1710 findet sich im Fasj. 38 des Kreisarchivs München (H. L.): „Martin Springer, Hofkastrat“. Über das musikal. Leben am Freisinger Hof vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Musikgeschichte Freising's. Münch. Diss. 1925.

über den genannten Adrian Köll, sondern auch über „Michael Hueber, Priester und Hofaltist“ (1719) und „Ign. Wallner, Clericus und Falseltaltist“ (1741) befinden. Dem Koder selbst fehlt eine sonst übliche längere Vorrede, aus der biographische Notizen hervorgehen. Die Bezeichnung Admirandus Reverendus besagt, daß Wurm 1707 bereits Priester war. Über seine Abstammung gibt sein Wappen, das er auf dem Titelblatt angebracht hat, einigen Aufschluß. Das Wappen findet sich in Siebmachers Wappenbuch unter „Abgestorbener bayerischer Adel“ (Bd. III, Taf. 101) mit dem Bemerkung, daß es Jobst Wurm, Papierer zu München, vom Kaiser, Prag, 1. Juni 1579 verliehen wurde. In der Freisinger Handschrift ist es schlecht gezeichnet. Das Wappen ist geteilt rot überfilbert, darin auf grünem Berg in seiner natürlichen Farbe ein Drache mit zurückgeschlagenem Schwanz, ausgebreiteten Flügeln und roter Zunge, in seiner vorderen Waffe einen silbernen Kettich mit drei grünen Blättern haltend¹. Einige Aufschlüsse mehr über das Leben Michael Wurms gibt ein in der Staatsbibliothek München befindlicher Koder Mus. Mss. 3066, der von dem gleichen Michael Wurm für Salzburg geschrieben und ausgestattet wurde. Der erste Teil dieses Koder' deckt sich inhaltlich mit dem des Freisinger, mit Ausnahme der Passion nach Markus, die hier in einer anderen Komposition steht. Auf dem Titelblatt bezeichnet sich Wurm „pro moderno tempore in collegio AAdm. RRdm. Presbyterorum Salisburgi 1714“. Es ergibt sich also daraus, daß Michael Wurm 1714 im Priesterhaus zu Salzburg weilte². Nachrichten über diese Zeit fehlen ebenfalls. Nur in einer Seelenbeschreibung vom Jahre 1713 tritt er als Inwohner des fürsterzbischöflichen Priesterhauses auf. Er lebte hier als emeritierter fremder Priester und hoffte wohl, am Hofe Anstellung zu finden; zu diesem Zwecke verfertigte er nochmals einen Prachtkoder³ wie den Freisinger und widmete ihn (heute St.-B. M., Mus. Mss. 3066) dem Fürsterzbischof Franz Anton (1709—1727). Zu einer Anstellung kam es jedoch nicht. Wie das in ähnlichen Fällen der Brauch war, erhielt Wurm für die Zeit seines Verweilens im Priesterhaus Kost und Wohnung unentgeltlich; daher findet sich sein Name auch in den Priesterhausrechnungen nicht. Todesjahr und Todesart Wurms sind unbekannt. Sicher ist, daß er nicht in Freising starb.

II.

Der Koder (58×41) ist in Holz mit gepreßtem Lederüberzug gebunden, der Einband mit Messingplatten beschlagen. Die elliptische Platte in der Mitte des Einbanddeckels trägt die Jahreszahl 1709, während auf dem Titelblatt 1707 vermerkt ist. Zwischen die einzelnen Stücke des Koder' sind ganzseitige Bilder auf Pergament

¹ Die „bayerische Adelsbeschreibung von dem hochfürstl. Freyslug. Hofkammerdirektor“ und „wyrlich Geheimen Rath Michael Wilhelm von Frey“, die wie der Koder Wurm dem Fürstbischof Johann Franz gewidmet ist, — also auch in dieser Zeit entstanden sein muß — führt ein Geschlecht der Wurm nicht auf. Nach Schmellers Catalog ist Freys Werk 1740 abgefaßt. Im Taschenbuch des Adels 1920 ist ein Geschlecht der Wurm als thüringischer Adel verzeichnet; das Wappen stimmt jedoch nicht mit dem unseres Michael Wurm überein.

² Der Name Wurm taucht in Salzburg schon früher auf. So steht im Archiv f. Gesch. d. deutschen Buchhandels, 1888, Bd. XI, S. 332 „Der Hofbuchdrucker Georg Widmannstedter bezog sein Papier von dem Papierer Sebastian Wurm in Salzburg“ um 1580, vgl. Archiv IV, S. 82.

³ Beschreibung bei J. J. Mayr, Die musikalischen Handschriften der Münchener Staatsbibliothek, S. 84.

eingeschoben. Die Initialen sind in Holzschnittmanier gearbeitet und bringen neben Darstellungen aus der Heiligen-Geschichte solche von Gewerbe, Theater und anderen kulturhistorisch interessanten Dingen. Wurmb führt seine Bilder gewissenhaft aus, wenn sich seine Hand auch bisweilen unbeholfen zeigt. Jedoch bezeichnet er mit Recht sein Werk als *Liber magnae Patientiae et Industriae*.

Notenschrift und Textunterlage sind peinlich genau ausgeführt. Ein Zusammenhang zwischen Text und Initialen läßt sich nicht feststellen. Unter den Initialbildern interessieren besonders die Darstellungen von Musikinstrumenten. Wurmb nimmt nicht solche aus seiner Zeit, sondern aus dem vorausgegangenen Jahrhundert zum Vorbild. Die einzelnen Stimmen sind in Chiavette notiert.

Die äußere Anlage des Koder' entspricht der des *Patrocinium musices* von Orlando di Lasso in dem Druck von Adam Berg 1573. Der 4. Bd. des *Patrocinium*, dem die erste Passion des Kod. Wurmb entnommen ist, war dem Freisinger Abte Kaspar Fras gewidmet. Während sich in dem Druck die teilweise nummerierten Initialbilder wiederholen, bringt der Koder Wurmb nur wechselnde Darstellungen. Wäre nicht die ganze künstlerische Gestaltung des Freisinger Chorbuches so einfach, so würde ein Vergleich mit den Münchener Prachtkodizes Cim 51 und 52 nahe liegen. Wurmb's Verzierungen sind nur alleinstehende Initialbilder, während Muelich jede Seite — in Cim 52 nur die Seiten mit Textanfängen — zu einer Einheit zusammengefaßt hat. Die zarte und farbenprächtige Ausarbeitung der einzelnen Gestalten bei Muelich läßt natürlich mit den unbeholfenen, in derber Holzschnittmanier (schwarz-weiß) gearbeiteten Initialen Wurmb's keinen Vergleich zu.

Der Inhalt des Koder' ist nicht mit den Namen der Komponisten bezeichnet. Die *Passio*¹ *secundum Mattheum* ist dem *Patrocinium musices* Lasso's entnommen. Für die *Passionen Secundum Marcum* und *Secundum Lucam* ließen sich die Autoren namentlich nicht feststellen. Stilistisch sind sie jedenfalls in nächste Nähe von Lasso zu setzen (von Lasso selbst?) Die *Passio Secundum Joannem* zeigt die gleiche Tonlage wie *Passio Secundum Mattheum*, ist also ebenfalls von Lasso. Die Textunterlegung stammt wohl von Wurmb. Der Komponist des doppelchörigen *Tenebrae factae sunt* ist Mathias Spiegler. *Vidi Aquam* und *Asperges* sind wiederum von Lasso. Der Salzburger Koder enthält außerdem noch Werke von Ludovico da Victoria, Gallus, Viadana.

Lasso's Vertonung der *Passio sec. Matthaem* bringt im *Patrocinium* neben den Reden der Menge (fünf- und sechsstimmig) auch die Christi und der Einzelpersonen mehrstimmig (zwei- und dreistimmig). Wurmb nahm in seinem Koder nur die *Lurba-Sätze* auf. Eine interessante Deklamationsverschiedenheit zeigt das Wort *videris* in dem Abschnitt *Quid ad nos . . .* Zweifelsohne ist *videris* hier grammatisch 2. Person Perfekt Konjunktiv (*obliquus Prohibitiv*), daher ist zu sprechen *vidēris*. Lasso war sich dessen im *Patrocinium musices* nicht bewußt und betont *vidēris*. Commer schließt sich in seinem Neudruck genau dem *Patrocinium* an.

¹ Die Freisinger Dombibliothek bewahrt noch die Choralbücher, aus denen die Passion von drei Alerikern vorgetragen wurde; dieselben sind gedruckt 1666 ex Typographia Ducalis Ecclesiae Campidonensis und weisen die Spuren einer jahrhundertelangen Benutzung auf. Zweifelsohne waren diese Bücher zur Zeit Wurmb's in Gebrauch. Diejenigen Sätze, die vom Chor gesungen wurden, sind mit Bleistift angemerkt.

Schon zur Zeit Laffos hat aber dieser Deklamationsfehler Korrekturen hervorgerufen. So findet sich in einem Patrocinium-Kodex der Münchner Staatsbibliothek (Mus. pr. 1286) diese Stelle durch Überkleben (noch aus alter Zeit stammend) folgendermaßen geändert:

Sopran: 

Quid ad nos tu vi - - - de - ris

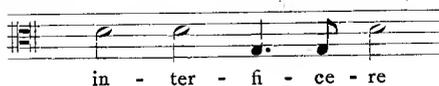
Ebenso in den anderen Stimmen. Thibaut ändert in seiner Abschrift der Passion (St.-B. M., Mus. mss. 890) den Laffoschen Deklamationsfehler in ähnlicher Weise. Auch Wurmb weicht hier von der originalen Lesart ab; ob einer alten Freisinger Überlieferung der Passion¹ folgend oder eigenem Empfinden, läßt sich nicht feststellen.

Ebenfalls von Laffo stammen die Tonsätze der Passio sec. Joannem. Den Sätzen der Passio sec. Matth. Crucifixatur sind in der Johannespassion unterlegt:

{ Crucifige Barrabam — { Jesum Nazarenum Nos licet eos — { Nos legem habemus
 { Tolle; { Non hunc; { Si non esset;

Ubi vis — Numquid; Ave Rex — Ave Rex; Vere et tu — Si hunc dimittis;

Numquid ego — { Nobis non licet Vere filius — Non scindamus; Sine
 { Non habemus Regem; videamus — Noli scribere. Ob Laffo selbst diese Unterlegung machte, ob ein Plagiat vorliegt, ob ein Freisinger Kapellmeister dies aus praktischen Gründen tat, oder ob Mich. Wurmb der „Schöpfer“ dieser „Johannespassion nach Laffo“ ist, ist augenblicklich nicht festzustellen. Die Deklamation ist in der Unterlegung durchaus gut. Der Silbenwert eines Achtels würde als Ausnahme des altklassischen Stils auf eine spätere Unterlegung hinweisen, z. B.:



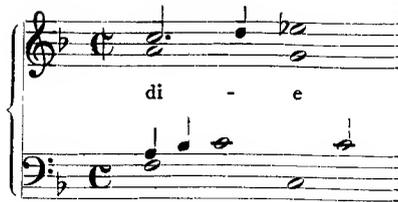
in - ter - fi - ce - re

wenn nicht Laffo selbst (oder war es Lechner, der es 1568 und 1579 herausgab?) in dem Trinklied Si bene perpendi (G. A. XI, S. 37) u. a. diesen Silbenwert verwendete.

Unbestimmt ist der Autor der Passio sec. Marcum. Der Salzburger Kodex Wurmb überliefert eine andere Marcus-Passion, ebenfalls ohne Angabe des Autors. Die Passio sec. Marcum ist wie die anderen des Kodex, eine reine Turba-Passion. Nur der Abschnitt Numquid ego widerspricht dem. Wurmb hat ihn wohl aus Versehen (aus einer ebenso wie die Matthäus-Passion im Patrocinium angelegten Passion) übernommen.

Die Gestaltung des Werkes zeigt die stilistischen Prinzipien der altklassischen Polyphonie: das skalische Element ist vorherrschend, Melodiesprünge sind selten, Stagnationen werden durch fortlaufende Bewegungen vermieden, z. B.:

¹ Gerade in Freising, der Stadt der gelehrten Schulen, war es wahrscheinlich, daß ein Philologe bzw. ein früherer Kapellmeister eine derartige Änderung vorgenommen hat.



Rhythmisch=deklamatorische Abweichungen von dem allgemeinen rhythmischen Zuge verleihen besonders in homophonen Sätzen den Eindruck von Bewegung und einer gewissen Scheinpolyphonie. Im Gegensatz zu der kleinwelligen Imitation der Niederländer ist melodische Imitation selten. Einige Fälle finden sich jedoch, wie:



Kontrapunktische Imitation, ein Hauptausdrucksmittel des altklassischen Stils, ist dagegen häufig. Die Harmoniesphäre beschränkt sich auf die Hauptakkorde mit wenigen Modulationen. Jede einzelne Nummer beginnt in der Tonika und endet in der Dominante.

Die Deklamation zeigt die altpolyphonen Prinzipien: Anfang und Ende breit, Steigern der Bewegung am Anfang, und Verlangsamten am Ende. Normalstilwert ist der Taktschlag. Das im Dreiklang durch alle Stimmen absteigende Motiv bei descendens, die Zeichnung des Elias vocat durch das größte Melisma der ganzen Passion, das erregte Durcheinanderrufen der sechs (!) Stimmen bei Crucifige sind Zeugen einer glücklichen Tonmalerei.

Das Ruhen einer Stimme am Ende eines Satzes (mehrere Takte lang), während die anderen Stimmen meist in plagalen Schlußwendungen fortschreiten (vgl. Passio secundum Matthaeum von Lasso!) zeigt wie die übrigen Stilmomente, daß die Entstehung der Passio sec. Marcum in das 16. Jahrhundert und zwar in den Kreis Lassos fällt. Gegen eine Autorschaft Lassos selbst würden keinerlei stilistische Einwendungen bestehen.

Das gleiche läßt sich von der Passio sec. Lucam sagen. Größere rhythmische Bewegung — im Gegensatz zur Nota maxima, mit der die einzelnen Sätze der drei anderen Passionen beginnen, ist hier der erste Takt ohne Ausnahme in Teilwerte aufgelöst — und Stimmenmischung durch Anwendung von Pausen räumen jedoch dieser Passion eine gewisse Sonderstellung ein. Sie findet sich auch in dem Salzburger Koder und ist im Katalog der Staatsbibliothek München mit Autor incertus bezeichnet.

Außer den allgemeinen Stilprinzipien lassen sich auch äußerlich gemeinsame Punkte der vier Passionen feststellen; so die Sechsstimmigkeit bei Crucifigatur und Vere filius der Matthäus-Passion, bei Crucifige der Markus-, bei Tolle hunc und Crucifige der Lukas-Passion, bei Crucifige, Tolle, Non scindamus der Johannes-Passion. Nach Tonart, Aufbau und anderen stilistischen Merkmalen machen die vier Passionen den Eindruck der Zusammengehörigkeit. Zumal keinerlei stilistische Merkmale dieser Annahme widersprechen ist die Vermutung naheliegend, daß auch die Lukas-

und Markus-Passion von Lasso stammen; jedenfalls gehören sie der Stilperiode Lassos an oder sind als Nachahmung der alten Kompositionsart von Wurmb oder einem seiner Zeitgenossen geschaffen worden.

Vidi Aquam und Asperges me sind wiederum dem Patrocinium musices Lassos entnommen. Bemerkenswert ist die Aufschrift im Koder: Vidi aquam cantatur semper cum organo. Die Praxis der B. c.-Begleitung (Bearbeitung des Magnum opus musicum durch Caspar Vincent 1625), wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts allgemein üblich und mit dem Begriff des a cappella verbunden. Vidi Aquam wie Asperges sind Cantus firmus-Arbeiten; der Tenor bringt dabei den Choral.

Die Bemerkung cantatur semper cum Organo findet sich auch bei dem letzten Stück des Koder: Tenebrae factae sunt. Seiner Anlage nach ist dieses Tenebrae doppelchörig: 1. Chor: Sopr., Alt, Ten., Bass; 2. Chor: Alt, zwei Tenöre, Bass. Der Satz ist sehr klangvoll, die beiden Chöre in regem Wechsel. Stilistisch ist das Werk anders einzureihen als die übrigen Stücke des Koder'. Über dem ganzen Werke liegt eine tief ernste Stimmung. Die Chromatik ist nicht mehr nur vorübergehend, sondern als Ausdrucksprinzip eingeführt. Die Rhythmik ist belebter als in den andern Werken des Koder'. Zwar weisen die mannigfachen Synkopierungen noch auf die alte Schule; die Einführung des Sechzehntels in den großen Allabreve-Takt, wie die Achtelpause, auf die drei Achtel mit Silbenbeginn folgen, sind deutliche Ränder der neuen Zeit. Die Einführung punktierter Werte in die — allerdings spärliche — Melismatik ist ebenso wie die auf einem Ton rezitierende Deklamation ein Zeichen späterer Entstehungszeit. Das Stück steht in ausgesprochenem *dmoll*, ohne Versuch, den dorischen Charakter, der in der Notenschrift (kein Vorzeichen) vorgetäuscht wird, klanglich aufrecht zu erhalten. Die reiche Modulationsphäre, die auch entferntere Tonarten berührt, die Wechselwirkung der beiden Chöre, wie der harmonisch glatte Satz zeigen, daß der Autor den Errungenschaften der venezianischen Schule nicht fern gestanden hat.

In der Chorbibliothek der Frauenkirche in München (XXII/11 u. Inv. Nr. 17) findet sich dieses Tenebrae mit Begleitung von drei Posaunen, Violine und Orgel in einer Kopie des Domkapellmeisters J. B. Schröfl. Die Stimmen sind wohl etwas reicher mit Akzidentien versehen, jedoch sonst mit denen des Koder' identisch. Schröfl, der als peinlich genauer Kopist bekannt ist, bezeichnet als Autor Anton Cammerloher. Benno Ziegler¹ verzeichnet in seiner trefflichen Arbeit über Plazidus von Camerloher (Freising 1919) das Tenebrae als Werk Jos. Ant. Camerlohers.

Jos. Anton Camerloher wurde 1710 geboren (+ 1743), der Koder Wurmb jedoch bereits 1707 geschrieben. Daher kann er nicht der Komponist sein. J. A. Camerloher war vielleicht der Bearbeiter des Werkes für drei Posaunen und Orgel.

Auch ein älteres Mitglied der Familie² kommt als Komponist nicht in Frage, höchstens als Bearbeiter. Das Werk stammt vielmehr von Matthias Spiegler, der

¹ In einer Studie *Tenebrae factae sunt* in der Vertonung von Mich. Haydn und Jos. Camerloher (*Musica sacra* II. 1916, S. 133) spricht Ziegler eingehender über das Werk.

² Solche wirkten schon früh als Musiker. Ein Ludwig Camerloher wird nach Eitner am Anfang des 17. Jahrhunderts in München genannt. Ebenso ein Balthasar Camerloher, dessen Schüler 1627 Julius Ach (in Orgel und Komposition) war.

nach Eitner¹ um 1624 Organist und Musikdirektor an der Kathedrale zu Konstanz (Baden) war. Mus. Ms. 30309 der Preussischen Staatsbibliothek Berlin enthält das *Tenebrae factae sunt* Spieglers mit der Jahreszahl 1676 in einer Abschrift der Partitur. Ob die Jahreszahl richtig ist, kann augenblicklich nicht entschieden werden. Vielleicht wurde sie irrtümlich aus 1626 gebildet. Die anderen von Spiegler bekannten Gesänge erschienen jedenfalls bereits am Anfang des Jahrhunderts: *Sancta Maria* 1624; *Olor solymnaeus* 1631. Ein Vergleich der Berliner Fassung von Spieglers Werk mit der des Roder' Wurmb, bzw. der Chorbibliothek der Frauenkirche zeigt, daß wir es bei letzterer mit einer „modernisierten“ Bearbeitung des Werkes zu tun haben. Schon äußerlich tritt dies im Notenbild in Erscheinung. Die Stimmenverteilung auf die zwei Chöre ist meist die gleiche. Jedoch zeigt die Freisinger und Münchner Fassung eine reichere Verwendung der kleinen Notenwerte als die Berliner. Der Satz ist dort viel belebter gestaltet. Während in der Berliner Fassung das *Tenebrae* in allen Stimmen mit einer punktierten Brevis mit folgender Semibrevis beginnt, lautet der Anfang der Freisinger folgendermaßen:

Chor I.

Te - ne - brae

Chor II.

Te - ne - brae

Dadurch, daß die Freisinger Fassung in manchen Sätzen die Silbeneinheit reduziert, während die Berliner Partitur nur breves und semibreves kennt, hat der erste Teil hier 38 Takte², dort 30. Am Anfange des zweiten Teils wird die freiere Gestaltung im Freisinger Roder, die hier sogar den Aufbau der originalen Fassung, wenn wir die Berliner Handschrift als solche ansehen wollen, beiseite läßt, besonders deutlich:

¹ Quellenlexikon IX, 226.

² Vielleicht liegt hier ein Fehler in der Spartierung vor. Der Taktstrich ist in der Berliner Partitur auch nach jedem Halbtakt gezogen, so daß eigentlich 76 Takte vorliegen.

Berliner
Fassung:

Ex - cla - mans Je - sus Pa - ter

Ex - cla - mans Je - sus Pa - ter

Freifinger
Fassung:

Ex - cla - mans Je - sus ex - cla -

Ex - cla - mans Je - sus

mans Je - sus vo - ce ma - ga a - it Pa - ter

Pa - ter

Der steife Satz der Spiegler'schen Fassung ist hier ganz frei aufgelöst. Die Baßführung verrät noch am deutlichsten die Quelle. Zudem verwendet Spiegler zwei gleiche Chöre, während sie bei Wurmb klanglich kontrastierend sind (I. Chor: S., A., T., B.; II. Chor: A., T., T., B.). Vielleicht hat Wurmb selbst diese Bearbeitung im Sinne seiner Zeit vorgenommen.

Interessanter als die Stücke des Koder' selbst ist die Tatsache, daß zu Beginn des 18. Jahrhunderts Werke aus dem 16. Jahrhundert in der alten Chorbuchmanier geschrieben wurden, daß dieses Chorbuch — wie die Abnutzungs Spuren beweisen — benutzt und in prächtiger altertümlicher Ausstattung dem Fürstbischof gewidmet wurde.

1725 und 1749 forderten kirchliche Bestimmungen die Einschränkung der Instrumentalmusik beim Gottesdienst, 1715 erschien J. J. Jupens Gradus ad Parnassum, der Palestrina als das Ideal in der Komposition hinstellte. Vorher schon rückte aber die altklassische Polyphonie in den Mittelpunkt des kirchenmusikalischen Interesses. Palestrina war zwar im Laufe des 17. Jahrhunderts niemals ganz vergessen¹, doch entstand eine gewisse Weiterbildung seines Stils, die vor allem in Harmonik, Rhythmik und Deklamation deutlich wird (Palestrinismus). Daneben griff man aber am Ende des Jahrhunderts wieder auf die alten Meister selbst zurück. Allorts finden sich aus dieser Zeit Chorbücher mit Mensuralnoten, die neben die modernen Stimmbücher mit Taktstrichen und Instrumentalstimmen treten. Diese Bewegung erfaßte auch Freising, zumal in München Bernabei, Steffani u. a. in diesem Sinne wirkten. So fand Mich. Wurmb den Boden für sein Werk vor, so daß das Buch nicht nur ein hoher Geschenkgegenstand wurde, sondern in Gebrauch des Domchors kommen konnte.

¹ Vgl. D. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance in der kath. Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte, Augsburg 1924. — Derselbe: Palestrina und Palestrina-Renaissance, *FfM* VII, 9/10. — K. G. Fellerer, Palestrina im 17. u. 18. Jahrh., *Musica sacra* LV, Regensburg 1925, Heft 2. — Derselbe: Instrumentale Begleitungen von Werken Palestrinas, *Musica sacra* LV, Regensburg 1925, S. 12.

Metrische Analyse von Schuberts „Gretchen am Spinnrade“

Von

Hans Rößsch, Halle a. d. S.

Auf den Seiten dieser Zeitschrift ist schon viel von Rhythmik und Metrik, von Taktstrich- und Phrasierungsfragen die Rede gewesen und manch harter Strauß ausgefochten oder angefangen worden. So mag vielleicht der nachfolgende Versuch einer metrischen Analyse willkommen heißen werden; er bietet in einer bewußt sich jeglicher Polemik enthaltenden sowie sich streng auf das gewählte Beispiel beschränkende Ausgestaltung ein konkretes Beispiel analytisch-metrischer Arbeit, erprobt an einem ausgedehnteren Tonstück als es gewöhnlich üblich ist. Die Schwierigkeiten und Ungelöstheiten, die sich bei einem solchen konsequent durchgeführten Versuch ergeben, weisen auf einen größeren Rahmen, auf ein System der Metrik hin, das endlich einmal in gewissen Grundfragen, unter anderem auch in der festen Umgrenzung der Bedeutung gewisser termini technici, Klarheit und Übereinstimmung schaffen soll, das aber noch durchaus in seinen Anfängen steckt und dringend der Ausgestaltung harret.

Als Beitrag nun zu einem solchen systematischen Fortschreiten, weniger dogmatisch als zu Mitarbeit und Diskussion anregend, soll die vorliegende Arbeit aufgefaßt werden. Sie entstand aus metrischen Untersuchungen, die seit einigen Jahren im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Halle getrieben werden. Die anregende Leitung Herrn Prof. Dr. Arnold Scherings sowie seine eigenen Ergebnisse¹ finden hier größtenteils Gefolgschaft; Abweichungen werden im Verlauf der Untersuchung ausdrücklich hervorgehoben und untersucht. — Grundsatz all dieser metrischer Arbeiten ist kurz gesagt die Wahrung des Kontaktes mit der lebendigen Praxis, — ein Grundsatz, der, so selbstverständlich er klingt, leider bei der modernen kunstanalytischen Forschung, besonders auf dem Gebiete der Musik, nur allzu oft außer acht gelassen wird. Der praktischen Übung muß jederzeit die Kontrolle über die theoretischen Ergebnisse gestattet sein; beide Seiten der Betrachtung müssen reibungslos ineinandergreifen. So stellt sich die hier gepflegte Art der metrischen Analyse als nichts anderes dar denn als eine begriffliche, sicher fundierte Formulierung dessen was die künstlerische Praxis instinktiv ahnt und ausführt².

* * *

Der Grund, weshalb gerade Schuberts „Gretchen am Spinnrade“ zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wurde, verdient erwähnt zu werden. Dieses Lied schlägt ja als erstes Schubert'sches dem ein Goethescher Text zugrunde liegt wie eine Bombe in die Reihe der Schiller- und Matthisonkompositionen der Jahre 1813 und 1814 ein; am 19. Oktober 1814 schreibt es der noch nicht 18jährige Komponist in einem umfassenden Schwung, einer Prägnanz der Ausdruckskraft nieder, so naturhaft impulsiv und aus einem Guffe, wie es nie vorher in seiner Liedkunst geschehen war. So bietet gerade dieses Meisterstück der Liedliteratur in seinem reflexionslos urtriebhaft hingeworfenen Verlauf dem Betrachter den größten Anreiz. Eigentliche

¹ Vgl. A. Schering, Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien (Halle 1924). In dieser Studie können allerdings die in allzu strenger Systematik gewonnenen Prinzipien nicht immer ohne Widerspruch hingenommen werden.

² Vgl. auch die Ausführungen Felix Rosenthals im vorigen Heft der ZfM, S. 262 u. a.

metrische Kompliziertheiten sind nur wenige vorhanden, aber diese wenigen von größtem Interesse, da sie uns zeigen, welch man möchte sagen unheimliche psychologische Differenziertheit hinter so einem scheinbar einfachen und in einem Zuge geschaffenen Liedwerk steckt und wie peinlich genau der Analytiker hier in seiner Arbeit zu Werke gehen muß, will er nur herauslesen, nicht deutend Eigenes hineinprojizieren. Die der eigentlichen metrischen Analyse angeschlossenen Andeutungen einer „Großmetrik“, deren Reichweite auch auf Harmonik, Motivik und Wort-Ton-Hermeneutik übergreift, wird das klar vor Augen führen.

* * *

Nun zur Analyse. Das Ergebnis sei vorweggenommen und in formelhafter Abkürzung wiedergegeben (s. die nebenstehende Tabelle):

Ins Auge fällt zunächst die Unterscheidung von einfachen Takten Schubertscher $\frac{6}{8}$ -Notierung und Doppeltakten (Großtakten) im $\frac{12}{8}$ -Ausmaß. Es soll das nicht so verstanden werden als ob in den betreffenden Teilen jeweils der zweite Taktstrich auszulassen ist, — vielmehr soll dadurch nur der größere Schwingungsatem dieser Takte gekennzeichnet werden. Die Analyse beschränkt diese Doppeltakte auf die Refrainpartien; Schering möchte auch noch den Höhepunkt des Liedes, von Takt 62 bis Takt 68, in Doppeltakte gliedern, und zwar so, daß die metrische „4“ des Taktes 62 zu einer mit ihr verschränkten („4“ = „1“) doppeltaktigen „1“ wird (T. 62/63), worauf die Zählung in Doppeltakten weiter erfolgt: Takt 64/65 = „2“, 66/67 = „3“ und endlich Takt 68 als auszuzählender $\frac{12}{8}$ -Takt mit metrischem Wert „4“. Die Fermate wird also hier metrisch ausgezählt. Trotzdem die Praxis das aufs Genaueste bestätigt, ziehen wir unsere Deutung vor, da sie einestils in der Zählung von 1 bis 16 (T. 51 bis 68) den zusammengehörigen Komplex dieser Partie wirklich zusammenfaßt, d. h. bis zum metrischen Wert einer „16“ zu zählen wagt, andererseits die Stauung bzw. Dehnung durch die Takte 65/66 vor dem Höhepunkt besser zum Ausdruck bringt¹ und dabei den Fermatentakt 68 nur als rhetorisch=emphatisch gedehnt auffaßt.

Eine andere, näherer Ausführung werte Stelle sind die Takte 3 (mit Auftakt) bis 13, der noch zweimal in genau derselben Form wiederkehrende Refrain des Liedes. In der Spalte „Bemerkungen“ haben wir eine von der hier vertretenen Deutung abweichende eingefügt — sie verfiel Prof. Schering — die, nur an wenigen Takten, die ganze Schwierigkeit und Problematik metrisch-analytischer Arbeit aufzeigt. Unsere Analyse des Refrains war darauf bedacht, die Großtaktzählung derart einzuhalten, daß die schwebende vierzeitige, also weiblicher Endung zuneigende Bewegung gewahrt blieb, ferner auch die Einheit der harmonischen Zeichnung, sowie die Herausstellung des melodischen Höhepunktes. Nach diesen Gesichtspunkten erscheint als metrischer Großtakt „3“ ein drei Originaltakte in agogischer Dehnung umfassender Takt (3³), in sich die Harmonie Cdur tragend, die nur in der Mitte nach ihrer D⁹ aufwallt. Der ihm folgende Takt „4“ (T. 10/11) vereinigt den metrischen Schwerpunkt mit dem melodischen Höhepunkt und zwar, was genau den vorhergegangenen drei Großtaktakten entspricht, in weiblicher Endung (D^{9>}) — Cdur, ein in der Metrik garnicht

¹ Ein praktischer Versuch, der das schlagend beweist: man lasse diese beiden Takte weg!

Zeile Nr.	Takt	Metrik	„Großmetrik“	Harmonik	Bemerkungen
1	$(\frac{6}{8})$ $\frac{1}{8}$	[1]	Mesrain ametrisch	T	Scherings Deutung d. T. 3—13: $1\frac{2}{8} : 5 = 4$ (1, 2, 3, 3a, 4) $\frac{6}{8} : [1]$.
2	..	$4\frac{1}{2} = 4$ (1, 2, 3 ³ , 4) + 1 („3“) + 1 („4“)		DP	
3—11	$\frac{6}{8}$	4	„1“	T	
12	..	4	„2“	D ⁻	
13	..	4	„3“	(D ⁻)	
14—17	..	4	„4“	Halbtonfrequenz E—F	
18—21	..	4		TP	
22—25	..	4		T	
26—29	..	4			
29	$(\frac{6}{8})$ $\frac{1}{8}$	„4“ : $1\frac{2}{8}$	Mesrain	D ⁻	
30	$(\frac{12}{8})$	[1]	„1“	Zerzfang der D ⁻ (harmon. Überdrehung nach Asdur) zur Sp / S ₁ < (D ^{9>}) und über D ^{9>} zurück zur T	
31	$(\frac{12}{8})$	[1]	„2“		
32—40	$\frac{6}{8}$	f. o. T. 3—11, 12 u. 13	Mesrain		
41	..	8 (4 + 4)	„1“		
42	..	18 = 16 (1—14, 13a, 14a, 15, 16)	„2“		
43—46	..		Mesrain		
47—50	..		in die „4“ einbezogen		
51—68	..	mirolydischer Generalaufsatz [1]	„1“ (gedehnt)		
69—72	..	f. o. T. 3—13, 6ym. 32—42	„2“ [„3“ ist elidiert.]		
73	$(\frac{12}{8})$	[1]	„4“		
74—82	..	4	„5“, „6“ u. „8“ [„7“ elidiert]		
83	..	4			
84	$\frac{6}{8}$	12 = 8 (8 = 4; 5, 6, 7, 8)	ametrische Mesrainruhe		
85—88	..				
89—92	..				
93—96	..				
97—100	..				
101—112	..				
113	$(\frac{6}{8})$ $\frac{1}{8}$	[1]			
114	..	„1“			
115	..	„2“			
116	..	„3“ (dim. rit.)			
117	..	„4“ (r)			
118	..				
119	$\frac{6}{8}$				
120	..				

Scherings Deutung d. T. 3—13:
 $1\frac{2}{8} : 5 = 4$ (1, 2, 3, 3a, 4)
 $\frac{6}{8} : [1]$.

entspricht Doppeltakt 1/2

Scherings andere Deutung: f. o. T. 372
(Die hohe Mittelstimme setzt aus.)
entspr. T. 31, bzw. 1/2

Doppelgriffe hoch in der Mittelstimme
entsp. T. 1/2. Nach zum Anfang; die Quinte pocht wieder.

seltener Fall, der außerdem durch das orgelpunktartig liegende *c* des Basses leichtere Verständlichkeit annimmt. — Die andere Deutung dagegen läßt die metrische „3“ sich über vier Originaltakte in gewaltiger Dehnung erstrecken (s. das Crescendozeichen in der metrischen Analyse) und dadurch die „4“ erst in Doppeltakt 11/12 eintreten, nicht im melodischen Höhepunkt. Es sei zugegeben, daß das Symmetriempfinden und die Hervorkehrung des melodischen Gipfels, die unserer Auffassung zugrunde liegen, keine immer maßgebenden Kriterien sind, daß ferner in Scherings Deutung der zur Tonika zurückleitende Takt 12 (als 2. Teil des Großtaktes „4“) und der eingeschaltete „Bewegungs“-Takt 13 eine einfachere, klarere und mit analogen rückmodulierenden Stellen übereinstimmendere Auslegung finden als bei unserer eigenen, die den Takt 12 als $\frac{6}{8}$ -Takt im Wert einer neuen „3“ einschaltet, die sich in die „4“ des Taktes 13 löst¹. Uns scheint jedoch die andere Analyse zu wenig den Text zu berücksichtigen, in dem ja die Einschaltung („ich finde“) deutlich erkennbar ist. Auch der Einwand, daß an anderen Stellen, die harmonisch ganz gleich gebaut sind (Z. 93/94), keine weiblichen Endungen angenommen werden, ist nicht stichhaltig, da sowohl die metrischen Verhältnisse dort andere sind ($\frac{6}{8}$ -Schwingungen mit starken Akzentbetonungen) als auch die textlichen. — Man sieht jedenfalls, daß hier schon sich ungelöste Probleme darbieten: Welches Gewicht ist in metrischen Analysen von Vokalwerken dem Text, welches der instrumentalen Faktur beizulegen, welches harmonischen Verhältnissen, welches melodischen, motivischen, usw., usw.

Zum Verständnis des zu Beginn abgedruckten metrischen Schemas seien noch einige Ergänzungen gebracht. Der Einleitungsdoppeltakt kann als metrische „1“ gezählt werden oder, nach dem Vorbild der analogen Takte (31 und 73), als „4“ = „1“. Wir hätten also dann eine doppelte „1“ jeweils am Beginn des Refrains, ein durchaus häufiger Fall in der Liedkomposition. Der eine metrische Anfang gibt uns nur die Bewegungszeichnung, den „Vorhang“, der andere setzt, verstärkend, mit dem eigentlichen metrischen Ablauf ein. Dabei ist zu beachten, daß die Takte 31 und 73 verkürzt sind; analog den Einleitungstakten 1/2 müßten sie ihre Bewegung im $\frac{12}{8}$, nicht im $\frac{6}{8}$ -Takt ansetzen. (Die Analyse deutet das durch $\frac{6}{8}$ [$\frac{12}{8}$] an.)

Sind noch Zweifel an der Berechtigung, Doppeltakte am Anfang des Liedes zu zählen, vorhanden, so müssen sie schwinden angesichts der Takte 14 ff. (und analoger Stellen), die, durchaus im Gegensatz zum Refrain, in stark akzentuierender $\frac{6}{8}$ -Bewegung schwingen. Dreimal setzen diese Episoden (die „Couplets“ der Rondoform) an, in einfachsten metrischen Verhältnissen sich aufbauend, deren Zusammenfassung nach höheren Gesichtspunkten schwierig doch hochinteressant ist. Die ungeheure Ballung der 2. Episode (Z. 51—68) muß durch die viertaktige, mixolydisch in die Anfangsstimmung zurückleitende Schwebegruppe von Takt 69—72 ausgeglichen werden; die abrupt mit Ganztonsequenzen ansetzende 3. Episode (Z. 85 ff.) dagegen schafft sich einen Ausgleich in sich selbst durch die Großkadenz der Takte 101—112, einen anderen aber noch — und dieser rundet in genialer Weise zugleich das Lied als Ganzes ab — in dem ruckartigen Zurückgreifen (Z. 113 f.) auf die Anfangstakte. Der Gesang bringt indessen nur die ersten zwei Zeilen des Textes, also die metrischen Großtakte „1“ und „2“, während die Begleitung die ergänzenden Betonungen „3“

¹ Übrigens kann auch die analoge Stelle bei Takt 30/31 so ausgelegt werden statt der Annahme eines $\frac{12}{8}$ -Taktes.

und „4“, aber als $\frac{9}{8}$ -Takte, anfügt. Auf den ersten Blick hin vermißt man einen Takt zwischen 119 und 120, doch die Vorschrift „dim.“ (die in solchen Fällen bei Schubert immer das „rit.“ einbegreift!), die genaue Betrachtung des Taktes 119 selbst sowie überhaupt die lastende Endwirkung dieser letzten zwei Takte, — alle diese Momente überzeugen uns, daß es sich hier um eine geniale Schreibfeinheit handelt. — Wer besonders hermeneutisch veranlagt ist, mag den metrisch klaren Ansatz dieser letzten „1—4“, im Gegensatz zu der früher festgestellten Dehnung in dieser Refraingruppe, poetisch auslegen.

Die Erwähnung der Episoden mit ihren Ausgleichen führt zu dem was wir „Großmetrik“ nennen wollen. Ansätze dazu sind uns auch an anderer Stelle schon gleichsam unterlaufen, nämlich in der Zusammenfassung gewisser Gruppen zu zyklischen Bögen (51—68 = „1—16“). Es liegt auf der Hand daß mit der Konstatierung einer Reihe von Viertaktgruppen — wie sie systematisch von uns als Einheit genommen werden —, seien sie komplizierter herauszustellen oder so klar wie die Episoden des „Gretchens am Spinnrade“, noch nicht viel gewonnen ist. Gewiß gewähren vor allem Abweichungen von der Norm, Verschränkungen, Dehnungen, Elisionen, wichtige Einblicke in psychologische Feinheiten der Komposition, aber über all dem darf der Blick für das Ganze, für größere Spannungen und Bögen nicht verloren gehen. Als Versuch nun, Ergebnisse auf diesem Wege zu erlangen, ist das in der Spalte „Großmetrik“ Eingetragene anzusehen. Der gleichsam ametrischen Refrainruhe stellen sich die drei Episoden als drei verschieden gebaute Schwungbögen entgegen. Die Zählung 1 bis 4 bzw. bis 8 ist natürlich hier nicht so streng aufzufassen wie bei der normalen Metrik; es handelt sich mehr darum, auf diese Weise Komplexe von Vier- oder Achtektgruppen zusammenzuschließen, Steigerungen, Großdehnungen und dergleichen nüchtern zu fixieren. So dürfte wohl die große Vierergruppe der ersten Episode aufzufassen sein, desgleichen die der zweiten, besonders der ungemein emphatische Neuanfang von Takt 51 an, und endlich auch die komplizierten Verhältnisse der 3. Episode, die nach unserer Auffassung eine zweimalige Elision leichter Takte fordern. Auf Grund solcher Zusammenfassungen kommt einem erst die — instinktiv gewiß schon gefühlte — Abrundung des ganzen Liedes als Ganzes und in jedem seiner Teile zum Bewußtsein. Die gewaltige Auftürmung der 3. Episode (schon ihr Sequenzansatz!) vermeidet höchst geschickt eine Verringerung der Intensität gegenüber der zweiten. Um einen Ausgleich für die ungeheure Anspannung dieser letzten Episode zu schaffen, muß Schubert eigenmächtig eine Strophe des Textes wiederholen. Aber noch nicht genug damit: der Komponist schafft in großartiger Genialität einen zweiten Ausgleich, indem er mit einem Ruck in die Anfangsstimmung zurückspringt und noch einmal den Refrain ansetzt. Goethe darf sein Gedicht mit einer Emphase schließen, trotzdem er es rondohaft aufbaut; Schubert hingegen kann das nicht, — sein musikalisch instrumental-formenhaftes Denken verbietet ihm das und schafft in der dargebotenen selbständigen Erweiterung des Textes über die dichterische Vorlage hinaus eine allein aus diesem Grund genial zu nennende Lösung.

Doch das alles sind schon Überlegungen die ins Gebiet der allgemeinen Analyse gehören und in weitgehendstem Maße auch die andern musikalischen Faktoren des zu untersuchenden Liedes heranziehen müssen. Unsere metrische Analyse hatte wesentlich bescheidenere Ziele im Auge.

Bücherschau

- van Nerde, Raymond. Musicalia, documents pour servir à l'histoire de la musique, du théâtre et de la danse à Malines (XIV^e et XV^e siècles). 8^o, 72 S. Malines 1925, F. Dierick-Belle.
- Varesel, Alfred. Das Jazz-Buch. Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke mit bes. Berücksichtigung des Klaviers. gr. 8^o, 34 S. Leipzig [1926], J. S. Zimmermann. 2 Nm.
- Bedford, Herbert. Robert Schumann, his life and work. (Masters of music.) 8^o. London 1926, Regan Paul. 7/6 sh.
- Bekker, Paul. Beethoven. Translated and adapted from the German by M. M. Bozman. 8^o, VIII, 391 S. London 1926, Dent. 10/6 sh.
- Bidou, Henri. Chopin. (Les Maîtres de la Musique). 8^o. Paris 1926, Arcan. 10 Fr.
- Biehle, Herbert. Georg Schumann. Eine Biographie. 8^o, VII, 80 S. Münster i. W. 1925, E. Bipping. 3 Nm.
- Blessinger, Karl. Grundzüge der musikalischen Formenlehre. (Musikal. Volksbücher.) fl. 8^o, 355 S. Stuttgart 1926, J. Engelhorn's Nachf. 8 Nm.
- Bonaventura, Arnaldo. Storia del violino, dei violinisti e della musica. (Manuali Hoepli.) 8^o. Mailand 1926, u. Hoepli. 16 L.
- Boer, A. van den. De Psychologische beteekenis van Willem Mengelberg als Dirigent. 8^o. Amsterdam 1925, L. J. Ween.
- Böttcher, Georg. Die Aufgaben des Männerchor-Dirigenten. Ein Beitrag zur Hebung des Männerchorgesanges. 8^o, 30 S. Leipzig [1926], Carl Merseburger. 1.50 Nm.
- Order, Frederik. Ferencz Liszt. (Masters of music.) London 1926, Regan Paul. 7/6 sh. (Doegen, Wilhelm.) Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde. 8^o, 383 S. (Darin S. 301—347: Georg Schünemann, Kurzer Abriß der Musik im östlichen Europa.) Berlin [1925], Otto Stollberg.
- Erk, Ludwig. Deutscher Liederhort . . . neubearb. von Franz M. Böhme. 2. Aufl. Bd. 2. 4^o, IV, 800 S. Bd. 3. IV, 919 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. je 20 Nm.
- Fraccaroli, Arnaldo. Giacomo Puccini. Sein Leben und sein Werk. Deutsch von H. R. Fleischmann. 8^o, 291 S. Wien 1926, Stein-Verlag.
- Sein Leben — ja; sein Werk — nein. Vom Werk ist in diesem Buch nur insofern die Rede, als die äußere Entstehungsgeschichte der einzelnen Opern Puccinis geschildert wird, und die Premierenkritiken zum Abdruck gelangen, die, ob lobend oder tadelnd, weniger charakteristisch für Puccini als für den Tiefstand der italienischen Kritik um die Jahrhundertwende sind. Im übrigen sieht die Hauptstelle über Puccinis Schaffen auf S. 66, und sie gipfelt in der einigermaßen erstaunlichen Behauptung: „Puccini hat den musikalischen Ausdruck unserer Zeit gefunden. Er hat jedem unserer Gefühle Gesang und Seele verliehen. Er hat unsere Liebe mit Poesie umwoben, auf daß sie sich nicht mehr in Prunkkleider hält, nicht mehr brüllt und stöhnt wie in vergangenen Zeiten, wenn sie auch quält und zerfleischt und schmerzhaften Tod verursacht“. Puccini selbst wäre zweifellos bescheiden und geschmackvoll genug gewesen, gegen diesen wenn auch schwachen Versuch, ihn zum Antipoden des Wagnerianertums zu machen, zu protestieren.
- Das Leben Puccinis ist dagegen vom Standpunkt des nahen Freundes aus in lebendiger wenn auch stark feuilletonistischer Form erzählt: man erfährt Wichtiges und Unwichtiges, das Offizielle und das Intime, und gewinnt ein gerundetes und sympathisches Charakterbild von dem Menschen Puccini. In dieser Richtung vermag das Buch das noch immer gültige Pamphlet von Torrebranca und die vortreffliche Würdigung des Musikers Puccini durch Adolf Weißmann zu ergänzen. A. C.
- Frank, Paul (d. i. Carl Merseburger). Taschenbüchlein des Musikers. Hrsg., neubearb. u. erw. von Wilhelm Altmann. 28. Aufl. fl. 8^o, 152 S. Leipzig 1925, Carl Merseburger. 1.20 Nm.

- Gatti, Guido M.** Le Barbier de Séville de Rossini. Etude historique et critique — Analyse Musicale. (Les Chefs d'œuvre de la musique expliqués. Publiés sous la direction de Paul Landormy.) fl. 8^o, 195 S. Paris 1926, Paul Mellottée. 5 Fr.
- Gombosi, Otto Johannes.** Jacob Obrecht. Eine silkritische Studie. Mit einem Notenanhang, enthaltend 31 bisher unveröffentlichte Kompositionen aus der Zeit zwischen 1460—1510. (Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen. Heft 4.) gr. 8^o, VIII, 131; IX, 87 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 9 Mm.
- Jashagen, Friedrich.** Joh. Seb. Bach als Sänger u. Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Skizzen. 2.—4. Aufl. gr. 8^o, 163 S. Konstanz [1925], E. Hirsch. 4 Mm.
- La Mara (Marie Lipsius).** An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die Freundin Liszts. 8^o, 54 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 2.50 Mm.
- Loewy, Siegfried.** Mund um Johann Strauß. Momentbilder aus einem Künstlerleben. 8^o, 177 S. Wien [1925], Paul Knepler.
- Loewy, A., u. H. Schroetter.** Über den Energieverbrauch bei musikalischer Betätigung. (Aus: Pflügers Archiv f. d. ges. Physiologie d. Menschen u. d. Tiere. Bd. 211.) gr. 8^o, III, 63 S. Berlin 1926, J. Springer. 2.70 Mm.
- Melba, Nellie.** Melodies and memories. 8^o. London 1925, L. Butterworth. 21 sh.
- Mersmann, Hans.** Mozart. (Kulturgeschichte d. Musik in Einzeldarstellungen.) gr. 8^o, 61 S. Berlin [1926], J. Barb. 2.50 Mm.
- Morris, R. D.** Foundations of practical harmony and counterpoint. 8^o. London 1925, Macmillan. 7/6 sh.
- Moser, Hans Joachim.** Geschichte der deutschen Musik. Bd. 1. 4., völlig umgestaltete Aufl. gr. 8^o, XVI, 532 S. Stuttgart 1926, Cotta Nf. 15 Mm.
- Muschler, Reinh. E.** Richard Strauß. (Meister der Musik, Bd. 3.) gr. 8^o, IX und 636 S. Hildesheim [1924], Franz Borgmeyer.

Um es gleich zu sagen: ein höchst überflüssiges Buch. Die bisher vorliegenden umfangreicheren Arbeiten über Richard Strauß von Steiniger, Specht und Waltershausen ergänzen sich durch die Verschiedenheit der Themenstellung und Anlage auf das Glückliche. Wie sich der einzelne auch zu ihnen stellen mag, keiner, der sich mit Strauß ernst beschäftigt, wird sie unbeachtet lassen können. Diese drei Bücher mußten notwendig geschrieben werden. Das kann von der Arbeit Muschlers füglich nicht behauptet werden. Dieses recht anspruchsvoll auftretende Buch ist kaum viel mehr als eine Kompilation, und dazu nicht einmal eine geschickte, der oben genannten Standwerke der Strauß-Literatur. Steiniger, Specht und Waltershausen werden nicht nur wörtlich in der ausgiebigsten Weise zitiert, sondern führen auch dort, wo keine Anführungsstriche dafür zeugen, das maßgebende Wort. Vornehmlich gilt dies für Specht. Selbst wer prinzipiell dessen analytische Methode der poetisierenden Ausdeutung ablehnt, wer die unhistorische Betrachtungsweise beklagt und seinen überfättigten, artistisch überspizten Stil auf die Dauer unerträglich findet, wird zugestehen müssen, daß mit ihm eine ästhetisch fest in sich geschlossene Persönlichkeit von Eigenart zu uns spricht. Die besondere, immerhin geistvolle Art, wie Specht das ihm in lebendiger Einfühlung zum Erlebnis Gewordene nach außen projiziert, kopiert Muschler und erniedrigt sie zur hohlen Manier. Bescheidene Ansätze zu selbständiger Betrachtung zeigen sich wohl, namentlich in den einleitenden Kapiteln Der Mensch, Strauß und seine Zeit, Der Schöpfer, Der Erzieher usw., doch die mangelhafte Durcharbeitung und Disposition des Stoffes und die damit gegebenen lähmenden Wiederholungen, die unreifen Verallgemeinerungen und Übertreibungen, die vielen Geschraubtheiten und Unklarheiten — eine Folge der leidigen Manier des Verfassers, Einfaches zu komplizieren — verderben alles. Was Muschler neben trockenen Aufzählungen biographischer Daten im wesentlichen bietet, sind Feuilletons, Beschreibungen der einzelnen Werke nach der ebenso üblichen wie üblen Weise der landläufigen Musikführer, dazu in einer Darstellung, die mit den billigsten Superlativen überlastet ist. Gerade wer das unbedingt Geniale in Strauß

erkennt und bewundert, wird sich, in Geschmack und Empfinden verletz, von dieser Art der „Heldenverehrung“ abgestoßen fühlen.

Verläßt Muschler einmal seine grund- und uferlosen ästhetisch-ergetischen Bezirke — er tut es vorsichtiger Weise selten — und betritt festen musikgeschichtlichen Boden, so offenbart er eine erschreckende Hilflosigkeit. Einige Beispiele. Auf S. 484 ist zu lesen: „Die Ariadnefage war vorzüglich geeignet, Opervorwurf für ein Opus zu werden, das den Werken des 17. Jahrhunderts entsprach. Im übrigen lagen schon musikalische Bearbeitungen dieses Stoffes vor von Claudio Monteverdi, Francesco Feo, Leonardo Leo, Pasquale Caffaro, Angelo Torchì (!), Robert Cambert, Marin Marais, dem Mitarbeiter Lullys, dem unglücklichen Jean Joseph Moutet, Reinhard Keiser, Johann Georg Conradi und . . . Friedrich Händel. Das sind nur einige Ariadnebearbeitungen. Die Wahl dieses Stoffes war also ganz besonders gut, weil man sich zur Zeit Molières dringendst mit diesem Thema befaßt hat. Vor allem war Claudio Monteverdis ‚Lamento d'Ariadne‘ (!) vom Jahre 1608 zum Vorbild dieser ganzen Richtung geworden durch ihren erhaltenen Klagegesang. Dieser Claudio Monteverdi war insofern auch wohl anregend, als in seiner ‚L'Incoronazione di Poppea‘ bereits eine ähnliche Einmischung burlesker Elemente in das seriöse Spiel verwendet worden ist.“ Angesichts dieser Unwissenheit, eines solchen Dilettantismus erübrigt sich jeder Kommentar. Bei Besprechung der „Elektra“ erwähnt Muschler eigens „für die Musikphilologen“ (eine kleine versteckte Spitze, die er Specht glücklich abgucken hat), daß Christian Cannabich ein Melodram „Elektra“ geschrieben, streift mit ein paar dürftigen Worten das Melodram im allgemeinen und Wendas „Ariadne“ und fährt dann fort: „Der Erfolg dieses Werkes reizte zur Nachahmung, was auch geschah. Aber die Richtung schloß bald wieder ein, weil es wohl eine Unmöglichkeit ist, Straußens Musik und Sprechton so zu vereinen, daß beides notwendig zur Einheit verschmolzen wird“ (S. 452). Die Musikphilologen bedanken sich. Auf S. 252 heißt es: „Mahler hatte ihm den ersten Akt seiner Oper ‚Die drei Pintos‘ vorgespielt“, und S. 610 behauptet der Verfasser allen Ernstes im Hinblick auf das „Intermezzo“: „Zum ersten Male — wenn man von Mussorgskys reizendem Versuche absieht, Gogols bürgerliche Komödie ‚Die Heirat‘ mit dramatischer Musik zu versehen — hat die Oper als Handlung die Realität der Gegenwart gefunden“. Interessant wäre es zu erfahren, was sich der Autor vorstellt unter „das Tragische“ (S. 283, 435) (soll es etwa gar „das Tragische“ bedeuten?!) und unter „Heiterkeit“, wobei er doch wohl an Otto Ludwig dachte (S. 221 „die Laune des Till Eulenspiegels, in der das Allgemeine-Menschliche in einer Heiterkeit zusammengefaßt ist“).

Im seltsamen Widerspruch zu dem fragwürdigen Wissen Muschlers steht der selbstgefällige, anmaßende Ton des Buches und die überheblichkeit, mit der die Gegner Straußens behandelt werden. „Schamlosigkeiten, Vorschußjauche, Blech, Unsinn, Gassenjungen, erbärmlichste Wichte, Frechlinge“, das ist so ungefähr der Wortschatz, dessen er sich bei seinen zahlreichen, überflüssigen polemischen Ausfällen bedient. Vorzüglich verfolgt er mit seinem Hasse Hanslick, von dem er in lächerlicher Verallgemeinerung sagt, er habe „die unfehlbare Gabe, stets fehl zu kritisieren“ (S. 17) und dessen „Beliebtheit ist zum großen Teile auf seine Marine zurückzuführen, alles abzulehnen“ (S. 109).

Durch einen besonders auffallenden Mangel an Sachlichkeit zeichnet sich Muschlers Beurteilung der Münchner Verhältnisse aus. So schreibt er über Franz Fischer, neben dem Richard Strauß Ende der achtziger Jahre tätig war: „Da er als Solocellist in Bayreuth gewirkt und später dort als Solochorddirigent tätig gewesen war, ‚beherrschte‘ er auch Wagner“. Fischer war nie Solocellist in Bayreuth, wohl aber hat er, was doch etwas ganz anderes ist, 1882 in hervorragendem Maße an der Einstudierung des „Parsifal“ teilgenommen und, unter der uneingeschränkten Anerkennung Wagners, neben Levi die ersten Vorstellungen dirigiert. Er „beherrschte“ auch Wagner nicht, wie der Verfasser ironisch sagt, sondern er liebte und kannte ihn vor allem wie wenige. Ihn zum bloßen „geschäftsfähigeren“ Routinier herabwürdigen, was Muschler tut, kann nur der, der diese urgesunde Musikantennatur in ihrer Vollkraft nie gekannt hat. Die Jahre des tragischen Verfalls von Fischers schönem Künstlertum kommen hier nicht in Betracht. Ein starkes Stück stellt die folgende Behauptung dar: „Im Sommer übernahm Strauß an Stelle des plötzlich verstorbenen Felix Mottl die Wagnerfestspiele und hatte so die Freude, endlich einmal den Münchnern zu zeigen, wie man Opern richtig einstudiert“ (S. 482). Eine solche in diesen Worten eingeschlossene unerhörte allgemeine Herabsetzung alles dessen, was Mottl und seine Mitarbeiter für

die Münchner Hofoper geleistet haben, muß von wirklichen Kennern der Verhältnisse aufs schärfste zurückgewiesen werden. Die Münchner Oper stand zu Mottls Zeiten auf einer allgemein bewunderten stolzen Höhe. Kein anderer als Richard Strauß selbst hat das wiederholt rückhaltlos anerkannt. Er wird sich mit Ekel abwenden, wenn er sieht, wie man hier seinen Ruhm mehren will dadurch, daß andere Künstler absichtlich verkleinert werden. Wie steht es nun aber mit der „Übernahme der Wagnerfestspiele“ und der „richtigen Einstudierung“ der Opern durch Strauß? Am 2. Juli 1911 starb Felix Mottl und am 4. wurden die Verhandlungen mit Strauß wegen Leitung einzelner Vorstellungen aufgenommen. Das Personal war bereits in den Ferien. Die Festspiele begannen am 31. Juli. Strauß dirigierte zum ersten Male am 9. August einen „Tristan“, in der Folge diese Oper noch einmal und vier Mozartvorstellungen, im ganzen sechs Aufführungen von insgesamt 28. Zu jeder dieser sechs Vorstellungen wurde eine kurze Verständigungsprobe am Klavier gehalten. Von einer Einstudierung kann also nicht im entferntesten die Rede sein. Wie stellt sich überhaupt der Verfasser vor, daß man während des laufenden Festspielbetriebs die einzelnen Werke „richtig einstudiert“? Diese an sich höchst unwichtigen Tatsachen mußten ausführlich aufgezählt werden, um zu zeigen, wie Muschler, durch keinerlei Sachkenntnis beschwert, in der leichtfertigen Weise Geschichte macht und Werturteile abgibt. In die gleiche Richtung der tendenziösen Tatsachengestaltung gehört, was er zur Aufführungsgeschichte der „Feuersnot“ bemerkt. Wenn er S. 368 schreibt: „Es ist für die damalige Zeit zu begreifen, daß die eine Hofbühne nicht ein Unternehmen sanktionieren konnte, das für die führende Bühne Deutschlands als unpassend galt“ und damit sagen will, die übrigen Hofbühnen hätten die „Feuersnot“ mit Rücksicht auf Berlin nicht aufgeführt, so gilt dies für München und Dresden auf jeden Fall nicht, denn vom Spielplan dieser beiden Theater ist die Oper nie völlig verschwunden. Ebenso unrichtig ist die Behauptung, die „Feuersnot“ sei „seit 1918 nicht wieder erschienen“ (S. 368). Sie ist vielmehr in folgenden Städten gegeben worden: Chemnitz, Dessau, Dortmund, Dresden, Hamburg, Leipzig, Lübeck, München.

Nicht erfreulicher als der Inhalt ist das sprachliche Gewand der Arbeit. Neben trockenen, dürftigen Teilen, in schlechtem, unbeholfenem Deutsch, gekennzeichnet durch das vom Verfasser bevorzugte entsetzliche „diesbezüglich“ und das Strauß zuerkannte geschmackvolle Epitheton „erstklassig“, stehen solche, die in ihrer manierierten Ausdrucksweise, mit ihrem überladenen Bilderreichtum und Schwulste alles ästhetische Maß vermissen lassen. Der selbige Hofmannswaldau würde an den „Blühnissen“ und „Glühnissen“ dieser Sprache seine helle Freude haben. Dazu frönt Muschler einer peinlichen Lust an den ausgefallensten Fremdwörtern. Das Buch ist mit lateinischen, französischen, englischen, italienischen Wörtern und Brocken geradezu vollgepfropft. Man braucht gewiß nicht Purist zu sein — und wir sind weit davon entfernt — um ein gelindes Schauern zu empfinden, wenn man lesen muß „die Synopsis des Gesamtoeuvre“ oder „die Pièce“. Daß diesem Sprachenfreund dabei so durch und durch unitalienische Formen wie „Triumpho“ und „Ariadne“ (Lamento d'Ariadne) — auch „thema con variazioni“ muß man wiederholt lesen — aus der Feder fließen können, stimmt allerdings recht nachdenklich. Mit der Fremdwörterfucht des Verfassers hält seine Zitierwut, man kann nicht anders sagen, gleichen Schritt. Es ist kaum glaublich, wen alles er mit mehr oder weniger Gewalt zwingt, als Zeugen seine Ausführungen zu stützen. Um nur einige zu nennen: Emerson, Flaubert, Grillparzer, Hebbel, Hölderlin, Kant, Kleist, Lamartine, Lichtenberg, Luther, Maeterlinck, Michelangelo, Millet, Montaigne, Rodin, Spengler, Schiller, Schopenhauer, Schnitzler, Hans Thoma, Voltaire, Wagner, Winkelmann, (Muschler schreibt Winkelmann) usw. usw. Goethe allein wird ein viertelhundertmal zitiert. Dieser Zitatereichtum könnte uns fast in Versuchung führen, auch einmal Goethe zu zitieren. Doch um nicht selbst der Sünde bloß zu werden, wollen wir uns mit einer Andeutung begnügen, indem wir auf die Schlußzeilen der Verse „Vom Vater hab' ich die Statur“ aus den Zahren Xenien hinweisen.

Muschlers „Richard Strauß“ ist ein typisches Erzeugnis des in unseren Tagen üppig gedeihenden Kunst-Feuillettonismus, jener an der ästhetischen Phrase sich berausenden Musikschriststellerei, bringt dem Kenner nur Argernis und dem Laien keine Belehrung, ist, um das Ende unserer Besprechung vom Anfang wissen zu lassen, überflüssig. Willy Krienitz.

Musical Association Proceedings, 1924—25. 8°. London 1925, Novello & Co.

[Aus dem Inhalt: H. Antcliffe, The Renaissance of Dutch Music. — Father Anselm

- hughes, Worcester Harmony of the Fourteenth Century. — E. h. Fellowes, Orlando Gibbons. — Ch. h. Kitson, Modern Harmony from the standpoint of the Teacher, usw.]
Notizkalender für Musiker und Musikfreunde. Offiz. Jahrbuch d. österr. Musikerverbandes.
 Red. von E. M. Haslbruner. Jg. 2. 1926. 16°, V, 88, 192 S. Wien, M. Perles.
 1.90 Km.
- Pommer, Helmuth.** Des Volkes Seele in seinem Lied. Eine Einführung. 8°, 91 S. Augsburg 1926, Bärenreiter Verlag. 2.70 Km.
- North, Roger.** The Musical Grammarian. Edited by Hilda Andrews. With a foreword by Sir Richard Terry. London 1926, Oxford University Press. 3/6 sh.
- Scarborough, Dorothy.** On the trail of negro folk-songs. 8°. Cambridge, Mass., 1926, Harvard Univ. Press. 3 \$ 50 c.
- Schäfer, Martin.** Volkslieder aus dem Kinzigtale. Aus dem Volksmunde gesammelt, mit den zwei- bzw. dreistimm. Weisen aufgezeichnet u. mit erl. Anm. hrsg. 8°, VIII, 116 S. Marburg 1925, M. G. Elwert'sche Verh. 2 Km.
- Schulte, Hans.** Das musikalische Schaffen des Kindes. Ein Beitrag zur Vertiefung unserer deutschen Musikerziehung im allgem. u. des Musikunterrichts im besonderen. gr. 8°, 75 S. Leipzig 1926, F. E. C. Leuckart. 1.80 Km.
- Stamm einheitlicher Melodien für Kirchenlieder.** Den deutsch-evang. Gemeinden dargeboten v. deutschen evang. Kirchengauschuß. 8°, 67 S. Berlin 1926, M. Warnck. 1 Km.
- Veys, A.** Verklaring van al de Muziek-uit-drukkingen. 8°. Pitthem (Belgien), J. Beye. 3.50 Fr.

Neuausgaben alter Musikwerke

- [**Uttaingnant, Pierre.**] Deux livres d'orgue . . . 1531. Transcrits et publiés p. Yvonne Rokseth. Publications de la Société française de Musicologie. Tome 1. 40, XX + 58 S. Paris 1925, E. Droz [Leipzig, Breitkopf & Härtel].
- Aus der Cembalozeit.** Klavierstücke alter Meister frei bearb. von Karl Herm. Pillney. 2. Folge. (Musik im Haus, Heft 38.) 16 S. Volksvereins-Verlag M.-Stadbach. 1 Km.
- Bach, J. S.** Concerto Nr. 2 f Dur. Kontinuo-bearbeitung v. E. Mandyczewski. [Mit einer Einführung v. Dr. Karl Geiringer.] fl. 8°, VIII, 36 S. — Concerto Nr. 3 G Dur. Kontinuo-bearbeitung von Hans Gál. [Mit einer Einführung v. Dr. Karl Geiringer.] fl. 8°, VIII, 35 S. Wiener Philharmonischer Verlag [1926].

Von dieser neuen Taschen-Partiturausgabe der Brandenburgischen Konzerte liegen uns als erste Proben das zweite und dritte vor: in mustergültigem Stich, der Bachs Urtext und die sparsamen Ergänzungen an Vortragszeichen genau unterscheidet, mit einer Einführung Geiringers, die Sachlichkeit und künstlerisches Gefühl vereinigt, und mit einer Kontinuo-bearbeitung, die in beiden Fällen dem stilistischen Feinsinn der verantwortlichen Musiker besondere Ehre macht.

Bach, J. S. Kantate Nr. 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“. Kontinuo-bearbeitung v. Arthur Willner. fl. 8°, VIII, 36 S. Philharmonia-Partituren Nr. 105. Wien 1926, Philharmonischer Verlag.

Der Philharmonische Verlag hat mit der Herausgabe Bachscher Kirchenkantaten bereits in größerem Umfang begonnen und erwirbt sich dadurch ein besonderes Verdienst: dieser „Dialog“ zwischen Furcht und Hoffnung, der den Kantaten-, „Concerto“-Prototyp des alten Hammerschmidt zur höchsten Eindringlichkeit steigert, ist das sechste der so zugänglich gemachten Werke. Die Treue der Wiedergabe ist vollkommen, die Bearbeitung des Continuo durch Arthur Willner ist nicht nur untadelig, sondern von besonderer Feinheit; Wilhelm Fischer hat eine lichtvolle, den Laien auch geschichtlich aufklärende Einführung beige-steuert.

le Blanc, Didier. Airs de plusieurs musiciens réduits à quatre parties, publiés par Henry Expert. gr. 8°, 16 + 90 S. Paris 1925, Maurice Senart. 100 Fr.

Certon, Pierre. Messes à quatre voix (*Sus le pont d'Avignon — Adjuva me — Regnum mundi*) publiés par Henry Expert. gr. 8^o, 16 + 130 S. Paris 1925, Maurice Senart. 100 Fr.

Charpentier, Marc-Antoine. Polichinelle, premier intermède de *Malade imaginaire* de Molière. Musique de M.-A. Charpentier, reconstituée et complétée p. Julien Tiersot. Paris 1925, Le Ménestrel.

Danyel, John. Chromatic Times. (Aus Danyels „Songs for the lute, viol, and voice“, London 1606.) London 1925, Cheshire.

Orgelstücke alter Meister. Für Klavier bearb. von Karl Hermann Pillney. (Musik im Haus, Heft 62.) 19 S. Volksvereins-Verlag, M.-Glabbadh. 2.50 Rm.

Mitteilungen

Vorstand und Sekretär der Union Musicologique im Haag versenden an die Mitglieder der Union ein Rundschreiben von solcher Wichtigkeit auch für die Mitglieder der DMG, daß wir es in deutscher Übersetzung vollständig wiedergeben möchten. Die Stellungnahme zu dem Schreiben muß natürlich der nächsten Generalversammlung der DMG vorbehalten bleiben.

„Nach den ursprünglichen Statuten der Union Musicologique konnten die Mitglieder des Vorstandes bis zum 1. Jan. 1925 nur aus den Nationen gewählt werden, die am Weltkrieg nicht teilgenommen hatten. Der Grund dieses Beschlusses bedarf keiner Erklärung. Überzeugt, daß dieser vorläufige Zustand so bald als möglich ein Ende finden müsse, hatte der Vorstand dieses Thema schon in seiner Sitzung vom 27. September 1924 behandelt: in ihr wurden die Namen mehrerer Persönlichkeiten vorgeschlagen, deren Eintritt in den Vorstand mit Genugtuung begrüßt worden wäre. So wandte sich dieser an die Herren Guido Adler, William Barclay Squire, Ch. van den Borren, G. Cesari, Otto Kinkeldey, André Pirro und Max Seiffert mit der Bitte, sich zu äußern, ob sie die Wahl in den Vorstand von 1925 annehmen würden.

Der Vorstand hatte die besondere Freude, von den Angegangenen einhellige Zustimmungserklärungen zu empfangen. Aus verschiedenen Gründen konnte aber leider die Versammlung, die mit einem großen Musikfest zusammenfallen sollte, noch nicht stattfinden. Die Vereinigung der Versammlung mit einem Musikfest schien deshalb zweckmäßiger, weil sie die Zusammenkunft vieler Mitglieder möglich gemacht hätte; nur in ihrer Gegenwart und mit ihrer Teilnahme durften Pläne von solcher Tragweite gemeinsam erörtert und entschieden werden.

Bei der Gründung der Union war der richtunggebende Gedanke, eine Institution zu schaffen, die derartig zu leiten war, daß in ihr zwischen allen teilnehmenden Nationen völlige Gleichheit verbürgt und daß gemeinsame Arbeit in allen wesentlichen Fragen der Musikwissenschaft gesichert wäre.

Nach zahlreichen Unterredungen mit Vertretern verschiedener Nationen hat der Vorstand eine Revision der Statuten ins Auge gefaßt, um der neuen Organisation eine angemessene Grundlage zu schaffen. In dem folgenden Auszug der Statuten sind die wichtigsten Punkte dieser Umgestaltung angeführt.

- a) Die nationalen Gesellschaften (wie z. B. die DMG, Société Française de Musicologie, die Schweiz. Musikgesellschaft usw.) behalten ihre völlige Selbständigkeit bei, aber schließen sich in corpore der Union Musicologique an, d. h. all ihre Mitglieder werden auch Mitglieder der Union, und erhalten so das Recht zur Wahl eines Vorstandsmitglieds.
- b) Die Mitglieder einer an die Union Musicologique angeschlossenen Vereinigung erhalten die Veröffentlichungen der Union zu einem Vorzugspreis.
- c) Die Schriftleiter des Bulletin de la société „Union Musicologique“ werden durch den Vorstand ernannt.
- d) Wünschenswert ist, daß dies Bulletin in erster Linie Artikel von allgemeinem Interesse

aufnimmt. Die periodischen Veröffentlichungen der nationalen Gesellschaften bleiben in der Weiterführung ihrer bisherigen Absichten vollkommen unberührt.

Wie bereits erwähnt, war es bisher unmöglich, diese Umbildung unserer Organisation vor einem zahlreich besuchten Forum zu behandeln.

In diesem Jahre sind die Aussichten günstiger. Im Juni 1926 scheidet Lübeck sich an, die Hundertjahrfeier seiner Anerkennung als freie Reichsstadt zu begehen: und wir wissen, daß ein Kongreß unserer Union dieser Stadt willkommen sein würde, die nicht weniger als Hamburg, Leipzig u. a. das Recht hat, auf ihre musikalische Vergangenheit mit Stolz zu blicken. Dies wäre die beste Gelegenheit, über die neue Organisation entscheidende Beschlüsse zu fassen.

Die Versammlung ist für die letzte Woche des Juni vorgesehen, und zwar mit Rücksicht auf die Bückeburger Tagung. Es wäre förderlich, wenn unsere Mitglieder bei ihren nationalen Gesellschaften die Absicht der Statutenumwandlung bekannt machen und den Vorstand über ihre Wünsche und Pläne auf dem Laufenden halten wollten, um schon vor dem Lübecker Kongreß zu einer möglichst vollständigen Übereinstimmung zu gelangen.

Durch die Umgestaltung der Statuten werden alle nationalen Gesellschaften die Bürgerschaft für ihre vollste Unabhängigkeit erhalten. Keine unter ihnen wird eine Vormachtstellung zu Ungunsten der übrigen beanspruchen können.

(Folgt die Vorstandsliste seit der Generalversammlung vom 15. Dez. 1925:)

Dr. D. F. Scheurleer, Präsident, Im Haag,
 Dr. L. P. J. Michielsens, Sekretär, Im Haag,
 Prof. Dr. H. Abert, Berlin,
 Prof. Dr. Guido Adler, Wien,
 W. Barclay Squire, London,
 Ch. v. d. Borren, Brüssel,
 G. Cesari, Mailand,
 Prof. Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen,
 Prof. Dr. D. Kinkelden, New York,
 Prof. Dr. K. Nef, Basel,
 Prof. Dr. Tobias Norlind, Stockholm,
 Prof. Dr. A. Piro, Paris,
 Ad. Salazar, Madrid,
 Dr. D. M. Sandvik, Oslo,
 Dr. J. Wagenaar, La Haye.
 Redaktions-Kommission: Die Herren Scheurleer, Seiffert u. Smijers."

Dr. Werner Dankert hat sich an der Universität Jena als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Seine Antrittsvorlesung am 13. Februar 1926 behandelte das Thema: „J. S. Bach und die deutsche Renaissance“.

In den Pfingsttagen (22.—24. Mai 1926) findet unter der Leitung von Musikdirektor Ernst Wollong das II. historische Musikfest in Rudolstadt statt. Das Programm verzehrt außer Werken Rudolstädter Musiker (Erlebach, Chr. Foerster, Georg Gebel, Chr. Gottschalk Scheinpsflug, Heintr. Chr. Koch, Max Eberwein) Handels „Jephtha“ in der Bearbeitung von Max Seiffert.

Am 6. Februar hat das Collegium musicum der Universität Erlangen unter Leitung von Dr. Gustav Becking als Gast des Musik-Instituts der Universität Tübingen einen Abend mit „Musik des Mittelalters“ veranstaltet, der von dem Organum Alleluja Pascha des Magister Leoninus bis zu Willaerts Agnus Dei aus der Missa super „Benedicta“ führte. Ein noch reicher erweitertes Programm zeigte ein für den historischen Verein Bamberg von Becking und Studienrat Oskar Dischner geleiteter Abend; er brachte u. a. die in Heft 1 dieses Jahrgangs unserer Zeitschrift veröffentlichten beiden Lieder aus Kloster Ebrach. — Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität erwarb im vergangenen Semester die Demonstrationsammlung des Berliner Phonogrammarchivs mit 120 Walzen erotischer Volksmusik und dem zugehörigen Phono-

graphen. Eine Sammlung von Schallplatten mit Kunstmusik aus China, Siam, Java, Arabien und Ägypten stifteten die „Odeon-Werke“, Berlin, die auch den Plattenapparat lieferten. — Nachfolger des Assistenten Dr. W. Dankert, der sich an der Universität Jena habilitierte, wurde Dr. Karl Dèzes.

In einer Artikelreihe der Schweizerischen Musikzeitung, Jahrg. 66, Nr. 1—5 („Joh. Seb. Bachs früheste Kantaten und das Rätsel der Lukaspassion“) unterzieht Jakob Gehring in Glarus das Problem der Echtheit der Lukaspassion nochmals (man vgl. bes. J. Schreyer, Beiträge zur Bach-Kritik I) einer eingehenden stilkritischen Untersuchung und kommt zu dem Ergebnis, daß sich ihre Bachschen Züge ebensowenig leugnen ließen, wie es unmöglich schein, daß Bach selbst als Komponist in Frage komme. „Mit Prieger drängt sich einem die Gewißheit auf, daß sich die Abschrift der Lukaspassion durch Bach in dem Zeitraum zwischen 1732 bis 1734 aus rein künstlerischen Rücksichten nicht erklären ließe, daß Bach vielmehr, in irgendeinem persönlichen Verhältnis zum Komponisten gestanden haben muß“. Dieser ist zweifellos ein noch unfertiger, aber begabter junger Mann. Warum soll es nicht der Abschreiber des zweiten Teils gewesen sein: Philipp Emanuel Bach?“ Uns scheint in der Tat diese Lösung einigen Grad von innerer und äußerer Wahrscheinlichkeit zu haben.

Wie Julien Tiersot im Februarheft 1926 der Revue de Musicologie mitteilt, ist eine baldige Reproduktion von Petruccis Odhecaton nach dem vollständigen Exemplar der Pariser Conservatoire-Bibliothek zu erhoffen.

Im Februar ging durch die deutschen Zeitungen die Nachricht, daß im Archiv des verstorbenen Großfürsten Konstantin in Leningrad zahlreiche Manuskripte von Mozart und Beethoven gefunden worden seien. — Auf eine Anfrage teilte die Akademie der Wissenschaften der UdSSR mit, daß sie augenblicklich nicht in der Lage sei, über den Verbleib der Manuskripte Aufklärung zu geben.

Paesiello's „Socrate immaginario“ ist im Februar in Rom auf dem Teatro degli Indipendenti zur Aufführung gelangt.

Kantor Alfred Stier in Dresden hat mit seiner Kantoreigesellschaft am 24. Febr. eine Aufführung von Meisterwerken geistlicher Chormusik veranstaltet, aus deren Programm ein dreistimmiges Ave verum von Josquin (Neuausg. Bd. IV, aus den Motetti De passione 1503) und ein vierstimmiges O salutaris hostia von Pierre de la Rue besonders hervorgehoben seien.

Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, die von dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. unter Leitung des Direktors, Prof. Dr. W. Gurlitt gemeinsam mit dem 1. Vorsitzenden des Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands, Dr. h. c. D. Walcker, für den 8. bis 10. April geplant war, ist auf vielfachen Wunsch unter Beibehaltung des bereits mitgeteilten Programms auf den 27. bis 29. Juli verlegt worden (anschließend an das diesjährige Kammermusikfest in Donaueschingen). Ihre Mitwirkung haben zugesagt mit Konzerten: Prof. Alfred Sittard (Hamburg-Berlin), Günther Namin (Leipzig), Karl Matthaei (Wintertthur); mit Referaten: Prof. Dr. Karl Straube (Leipzig), Prof. Dr. Albert Schweizer (Günsbach), Prof. Dr. Willibald Gurlitt (Freiburg i. Br.), Dr. Oscar Walcker (Ludwigsburg), Dr. Hermann Erpf (Münster i. W.), Dr. Jos. Müller-Blattau (Königsberg), Dr. Hans Kuebke (Berlin), Dr. Hermann Keller (Stuttgart), Regierungsrat Hermann Mund (Magdeburg), Hans Henny Jahnn (Klecken), Hermann Jung (Ludwigsburg), Fritz Lehmann (Göttingen).

Dr. Walter Krug in Schoppsheim ersucht um Aufnahme folgender Entgegnung: „Mit seiner Besprechung im Januarheft tut U. Schmitz meinem Buche über „Beethovens Vollendung“ allerlei Ehre an. Nur stören ihn die vielen Antithesen. Er meint, daß ich vor lauter Antithesen über ‚Halbwahrheiten‘ nicht hinauskomme. Während sonst also Reichum an Antithesen als Vorzug angesehen wird, ist das hier anders verstanden. Schmitz beginnt die Reihe der Antithesen aufzuzählen, bricht aber ab, weil er die Liste beliebig verlängern könne. Er ist im Irrtum: er könnte

sie nicht verlängern, sie ist nämlich endlos. Und hier wird das Mißverständnis zwischen Schmitz und mir offenbar. Mein Buch hat keineswegs viele Antithesen, es besteht vielmehr aus Antithesen, es ist ein richtig antithetisches Buch. Aber nicht etwa, wie Schmitz meinen möchte, weil ich von den Antithesen nicht loskommen kann, sondern weil das Thema antithetisch ist. Das Buch bezeichnet sich ausdrücklich als eine Streitschrift, und tut dies darum, weil es dem heutigen ebenso billigen wie ignoranten Modewort vom großen Synthetiker Beethoven die Tatsache des Antithetikers Beethoven gegenüberstellen will.

W. Krug".

Mit der Ablehnung des „billigen“ Modeworts vom großen Synthetiker Beethoven bin ich einverstanden. Nur bezweifle ich, daß sich das alte Modewort vom Synthetiker durch ein neues Schlagwort vom Antithetiker aus der Welt schaffen läßt. In beiden Fällen ergibt sich ein ewiges Gespräch, an dem man, um es noch einmal zu sagen, höchstens ästhetisch-literarisch, aber nicht sachlich interessiert sein kann.

A. Schmitz.

Zu dem Aufsatz von Dr. Peter Epstein „Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge“ in Nr. 5 dieser Zeitschrift möchte ich mitteilen, daß in meiner ungedruckten Dissertation „Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten“ (Frankfurt 1925) Telemanns Textdichter und die Chronologie der Frankfurter Kantaten bereits untersucht worden sind. Dr. Mich. Meißner.

Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Auktionskatalog CVII. Versteigerung von Autographen aus den Gebieten der Literatur, Wissenschaft und Kunst. Nachlaß des Geh. Archivrats Dr. Gustav Könncke, Marburg, und anderer Besitz. 22. u. 23. Febr. 1926.

(Brief Beethovens an Jmeskall v. 18. Aug. 1816; an Schlesinger v. 20. Sept. 1820; Abschrift eines Esdur-Quartetts von Haydn durch Beethoven aus den Jahren 1793/94; Brief Glucks an Klopstock v. 10. Mai 1776; zwei Lieder und ein Terzett von Schubert; Briefe von E. Ph. Em. Bach, Berlioz, Liszt, Brahms, Wagner, Wolf usw.)

J. A. Stargard, Berlin. Autographen. Versteigerung am 15. Febr. 1926. Nrn. 337—500: Kunst, mit einer Reihe von Musikerbriefen und -manuskripten (Cherubini, Donizetti, Wagner, Liszt, Bülow, Brahms usw.).

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlags Gustav Bosse in Regensburg bei, über seinen soeben erschienenen „Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926“.

März	Inhalt	1926
		Seite
	Jacques Handschin (Basel, vorm. St. Petersburg), Zur Geschichte der Lehre vom Organum	321
	Benedikt Szabolcsi (Budapest), Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte III . . .	342
	R. G. Fellerer (Berlin), Ein Freisinger Mensuralcode aus dem Jahre 1707 von Michael Wurm	361
	Hans Kblsch (Halle a. d. S.), Metrische Analyse von Schuberts „Gretchen am Spinnrade“	371
	Bücherschau	376
	Neuausgaben alter Musikwerke	380
	Mitteilungen	381
	Kataloge	384

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

8. Jahrgang

April 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Christoph Willibald Glucks

Von

Walther Better, Danzig

Zu den Komponisten des 18. Jahrhunderts, über die die Musikgeschichte noch nicht ihr letztes Wort gesprochen hat, gehört Georg Christoph Wagenseil, der Kompositionszögling J. J. Fux' und Klavierlehrer der nachmaligen Kaiserin Maria Theresia, von dessen bekanntesten Schülern Franz Duffel, der Pianist und Klavierpädagoge, Johann Mederitsch, der Klavierlehrer Grillparzers, und nicht zuletzt Johann Schenk, der Komponist des „Dorfbarbier“, genannt seien. Als Klavierkomponist hat Wagenseil freilich schon längst einen klangvollen Namen, und neuere Forschungen haben ihn auch als Sinfoniker auf ein höheres Postament erhoben¹. Über ihn als Opernkomponisten hat man jedoch noch so gut wie nichts vernommen, obwohl er als solcher annähernd die gleiche Beachtung verdient wie als Klavierkomponist, Sinfoniker und Kirchenmusiker². Seine in ihren Tiefen weiche, ja romantisch-sensible Natur, wie sie sich in seinen Opern bekundet³, hat sich weder gegenüber der langsam verfallenden opera seria, noch innerhalb der verschiedenen Regenerationsbestrebungen seines Zeitalters durchzusetzen vermocht, geschweige daß sie mit der Willensstärke, dem Zielbewußtsein und der Fähigkeit eines Gluck hätte konkurrieren können. Dieser Umstand kann uns nun aber nicht etwa Grundlage eines Werturteils sein: Wagenseil hatte

¹ Hier ist in erster Linie Robert Sondheim mit seinen in dieser Zeitschrift IV 323 ff und im *MfM* IV 85 ff erschienenen Beiträgen zu nennen; er bezeichnet Wagenseil geradezu als „ersten Vollender der deutschen Sinfonie“.

² Eine längere Studie von mir über Wagenseil als Opernkomponist wird das 1926 erscheinende von Hermann Albert herausgegebene Mozartjahrbuch bringen.

³ Außer zahlreichen kleineren Bühnenwerken (Festspielen, Serenaden usw.) schrieb er folgende mir bekannte opere serie: „Ariodante“ (1745), „La clemenza di Tito“ (1746), „Alessandro nell'Indie“ (1748), „Il Siroe“ (1748), „L'Olimpiade“ (1749), „Antigono“ (1750) und „Vincislao“ (1750).

mit seinen Opern wenig Glück bei seinen Zeitgenossen, weil er abseits von der breiten Straße baute, weil er ein eigenbrüderischer Geselle war, der in allen Augenblicken echter künstlerischer Eingebung nicht nur an den Modeströmungen in der Oper seiner Zeit keinen Teil hatte, sondern instinktiv gegen den Strom schwamm. Die Unbewußtheit seiner künstlerischen Einstellung, die ein eigentliches Programm, eine verstandesmäßig fixierte Marschrichtung etwa nach dem Muster Glucks und seiner berühmten programmatischen Pamphlete¹ ganz und gar nicht kannte, ließ ihn, soweit ich seine musikalische Mentalität zu beurteilen vermag, das Besondere seines künstlerischen Schaffens kaum ahnen und auf keinen Fall klar erkennen. Und eine feine, zart konturierte, kleingliedrige — in vereinzelten Momenten besonderer Inspiration sich allerdings zu ragender Höhe reckende — Musik wie die Wagenseilsche mußte unter dem Arienwust der Zeit verstauben und in Vergessenheit geraten, wenn ihr Schöpfer sich nicht für sie mit dem Schwergewicht einer selbstbewußten und zielklaren Persönlichkeit einsetzte. Um so wichtiger ist die Aufgabe, der ich mich in der Folgezeit nach Kräften zu unterziehen gedenke, die Aufgabe, Kenntnis von dieser eigenartigen, von ihrer Umgebung sich deutlich sondernden Opernkunst Georg Christoph Wagenseils zu verbreiten. Der vorliegende Artikel hat sich nun allerdings noch nicht das Ziel gesetzt, Rechenschaft von den Wirkungen der Wagenseilschen Opernkunst im allgemeinen abzulegen, sondern er soll fürs erste lediglich etwas über die ganz merkwürdige und auffallende Beziehung mitteilen, von deren Vorhandensein ich durch einen glücklichen Fund Kenntnis erhielt, nämlich die Beziehung Wagenseils zu keinem Geringeren als Christoph Willibald Gluck.

Unter dem Katalogzeichen „18032 (A. N. 61 B. 9) ch. XVIII 98, 130f. obl.“ findet sich in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek die Handschrift einer „Mischoper“, also eines von mehreren Komponisten geschriebenen Werkes, dessen Titel lautet: „Euridice, favola pastorale per musica, da rappresentarsi nel nuovo privilegiato imperiale teatro in occasione del . . . giorno del nome di S. A. R. la serenissima Maria Anna, arciduchessa d’Austria. Anno 1750.“ Der Titel „Euridice“ hat an sich nichts Auffallendes, denn Opern, Fest- und Schäferspiele dieses Namens sind bekanntlich so alt wie die Oper selbst. Der Gesellschaft, in der Wagenseil sich als Mitarbeiter an dieser Mischoper befindet, braucht er sich nicht zu schämen; seine Mitkomponisten sind Holzbauer, Haffe, Tommelli², Galuppi und Bernasconi. Die Gesamtphysiognomie des zweiaktigen Bühnenstücks ist wenig charakteristisch; um so bezeichnender aber ist die Rolle, die Wagenseil spielt. Gleich die erste Arie stammt von ihm; alsdann erhält Holzbauer das Wort, um es alsbald wieder an Wagenseil abzugeben, der mit der Arie „Io mi sento“ (Allegro, Fdur, $\frac{3}{8}$) sich ein Unrecht auf besondere Beachtung erwirbt, das ihm dann auch während seiner weiteren Mitarbeiterschaft nicht geschmälert werden kann. Auch wenn die jeweilige Autorschaft nicht durch besondere Beschriftungen gekennzeichnet wäre, könnte der Kenner Wagenseils niemals im Zweifel sein, an welcher Stelle seine geistige Urhebererschaft festzustellen wäre. Die

¹ Vorreden zu „Alceste“ (1767) und „Paride ed Elena“ (1770).

² In der handschriftlichen Partitur wird er unorthographisch als „Tommella“ bezeichnet, was aber zu keinerlei Zweifel an seiner Identität berechtigt.

eben genannte Arie hat einen Hauch von Mozartischer Anmut und klingt ganz von fern ein wenig an Barbarinas Kavatine „L'ho perduta, me meschina!“ („Le Nozze di Figaro“ IV 1) an. Dem aufmerksamen Beobachter kann es ferner nicht entgehen, daß Wagenseil unter seinen Mitarbeitern offenbar die Sonderaufgabe zufiel, vornehmlich die Chöre zu komponieren und alle jene Textpartien musikalisch zu gestalten, denen gegenüber es mit einer regulären Da-capo-Arie, wie sie die andern Komponisten ausgiebig verwenden, nicht getan war. So begegnet man beispielsweise einem neuntaktigen Arioso (8 + 1 Takt!), welches direkt in ein dreitaktiges Accompagnato mündet, dem sich ein längeres Secco anschließt. So etwas läßt, namentlich in dieser Umgebung, ebenso aufhören, wie etwa ein mehrmaliger Wechsel zwischen $\frac{3}{8}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt innerhalb eines und desselben Abschnittes einer obendrein des Vorspiels und der Koloratur ermangelnden Arie. Aber erst am Ende des zweiten Aktes kommt die Überraschung: eine ausgedehnte Orfeo-Szene, die die unverkennbaren Merkmale einer stilistisch-formalen Vorwegnahme wesentlicher Bestandteile der ersten Gluck'schen Reformoper aufweist.

Nicht nur innerhalb dieser Mischoper, sondern überhaupt inmitten der gesamten italienischen Opernkunst um 1750 dürfte diese Szene eine nahezu einzigartige Stellung einnehmen. Ich spreche von einer Szene: das Charakteristische an diesem ganz großen musikalisch-dramatischen Wurf Wagenseils liegt nämlich einerseits in der Schaffung einer langen Reihe kleiner Einzelformen, andererseits in der Zusammenschweißung dieser Einzelformen zu einem großen, absolut einheitlichen Szenenkomplex, also, negativ ausgedrückt, im Fehlen jeglicher Spur der überalterten Da-capo-Arie und im Verzicht auf die berückichtigte eintönige Abfolge von Secco-Arie-Secco-Arie. Die geringe Ausdehnung der einzelnen Szenenteile fällt ohne weiteres ins Auge. Das einleitende Accompagnato von 24 Takten, dessen Orchester zwar nicht üppig, aber verhältnismäßig reich ausgestattet ist, wirkt nicht nur durch seine absolute Länge, sondern auch in seiner Motivbildung knapp und gedrungen. Tonal ist es scharf umrissen. Mit seinem *g* moll, *E* dur, (*b* moll), *B* dur durchmisst es, dem flotten textlichen Verlauf entsprechend, einen wesentlichen Teil der für die ganze Szene maßgebenden Tonarten. Von den anderen Einzelformen (zutreffender bezeichnet: Unterformen) ist keine länger als 50 Takte, und diese größte Ausdehnung erreicht nur der Zwiegesang Orfeos und Euridices *L.* 158—207¹ (dessen Takte noch dazu mit ihren drei Achteln die kürzesten der Szene sind, so daß die angeblich größte Ausdehnung dieses Duetts, genau genommen, illusorisch wird). Orfeos Klagegesang (25 ff.) hat 32, das Duett (216 ff.) 26, der Chor 135 ff. 23 Takte, der Chor 57 ff. und die Wiederholungen des Klagegesangs (78 ff. bzw. 115 ff.) verfügen über je 20 Takte, der Chor 98 ff. hat 17 und der Chor 208 ff. bzw. 242 ff. hat jedesmal 8 Takte. Wegen der Ungleichartigkeit der verschiedenen Takte (und Tempi!) ergibt diese Übersicht natürlich nur ein ganz rohes, für unsere Zwecke jedoch hinreichend zutreffendes Bild. Für die aus dieser Zusammenstellung deutlich erkennbare konsequente Aneinanderfügung stets auf das kleinstmögliche Maß konzentrierter Formen kenne ich in der italienischen ersten

¹ Die Ziffern verweisen auf die entsprechend gekennzeichneten Takte des diese Studie beschließenden Notenteils.

Oper der Zeit kein zweites Beispiel. Man wird nicht umhinkönnen, hier in geistiger wie in formaler Hinsicht von französischem Einfluß (opéra comique, tragédie lyrique, rondeau!) zu sprechen¹; eine derartig frühzeitige und dermaßen intensive französische Einwirkung wird man anderenorts aber vergeblich suchen und in vollem Umfang jedenfalls erst bei Gluck ausgeprägt finden.

So beachtlich nun auch die knappe Schürzung der Einzelformen sein mag, sie allein würde uns noch nicht die volle Berechtigung geben, im Hinblick auf diese Aneinanderfügung von elf Kleinformen von einer stilistisch-formalen Vorwegnahme wesentlicher Bestandteile der ersten Gluckschen Reformoper zu sprechen. In jeder einzelnen dieser Formen lebt jedoch ein ganz besonderer selbständiger Geist, der sich, und das erscheint mir als das Ausschlaggebende, in jedem Falle dem Gesamthos der Szene (des Szenenkomplexes) unterordnet. Mir liegt es vollkommen fern, etwa von „Leitmotiven“ im neuzeitlichen Sinne zu reden. Trotzdem darf man aber die enge Verknüpfung der einzelnen Teile zu einer Einheit nicht überhören, eine Verknüpfung, die durch Imponderabilien, wie z. B. allgemeine Mittel der Stimmung, aber auch durch spezielle Mittel, nämlich der Tonartenfolge und Motivbildung, herbeigeführt wird. Gewiß sind die rhythmisierten Esdur-Akkorde der Streicher und Hörner z. B. als solche altüberkommenes Gut; die „orride porte“ pflegen sie in ganz ähnlicher Weise auch in der zeitgenössischen, ja schon in der weit älteren italienischen Oper heranzulocken —, im Zusammenhange der ganzen Szene aber gewinnen sie eine eigentümliche Bedeutung. Ganz unvermittelt erscheint mit ihnen (nach der gmoll-Kadenz) die Esdur-Tonart (streng genommen, allerdings nur der Esdur-Klang), um ebenso schnell wieder zu verschwinden und erst z. 98 ff., dann aber als vollgültige Tonart, wiederzukehren, als Orfeo's Flehen um Herausgabe seiner der Totenwelt verfallenen geliebten Euridice sich zu erfüllen beginnt, und schließlich, in abermaliger Steigerung der Intensität ihrer tonartlichen Wirkung, den Platz erst wirklich zu behaupten, als die glücklich wieder vereinten Liebenden ihren Zwiegesang (158 ff. bzw. 216 ff.) anstimmen. Wenn Orfeo später (41 f. und 51 f.) im Gegensatz zur Melodieführung des instrumentalen Vorspiels (29 f.) auf eindringlich flehenden Tonwiederholungen die Gottheiten des Schattenreiches unter Hinweis auf die Tiefe seiner Liebe zu erweichen sich anschickt, erinnern uns diese Tonrepetitionen an jene ersten abrupt einsetzenden Esdur-Akkorde, und es ist sehr bezeichnend, wie die gleichen Tonwiederholungen schließlich eine wichtige, motivisch gestaltende Rolle im Duett z. 170 ff. bzw. 228 ff. spielen. Der Zwiegesang 216 ff. bietet im übrigen ein gutes Beispiel für Wagenseils einfache und doch wirkungsvolle Variierungstechnik: man vergleiche ihn mit dem vorangehenden Duett 158 ff., das er nicht einfach wiederholt, sondern in der Wiederholung verändert. Wir haben hier ein Da Capo, wie ein Wagenseil es auffaßt: die Veränderung wird nicht mehr den willkürlichen Improvisationen des Sängers anheimgestellt, sondern aus einem modernen, subjektiv-individualistischen Empfinden des Komponisten heraus eindeutig festgelegt, und das — ist typisch Wagenseilisch.

Strenge Folgerichtigkeit durchwaltet die tonartliche Entwicklung. Dem Accom-

¹ Die Form der Szene, wie sie hier in Noten wiedergegeben ist, ließe sich schematisch so bezeichnen: A—B—C—B—D—B—E—F—G—F—G.

pagnato-Schluß in Bdur folgt der Klagegesang in der Paralleltonart g moll; der Schluß dieses Gesanges bildet das Dominantportal zu dem großartigen cmoll-Chor 57 ff., und wie ernst es Wagenseil um die innige tonartliche Verkittung der Unterformen zu tun ist, beweist besonders deutlich der Übergang von dem Allegro-Esdur-Chor 98 ff. zur zweiten Wiederholung des Bittgesanges: der ganze kurze, knappe Chor hat, rein formalistisch gedacht, lediglich die Funktion, die beiden Wiederholungen des Orfeo-Gesanges von einander zu scheiden (Rondoprinzip!), zweitens, die später so wichtige Esdur-Tonart nach ihrem ersten ahnungsvollen Erklingen im Rezitativ nachdrücklicher vorzubereiten, und drittens, einen Übergang von g moll nach Gdur zu schaffen, ohne — natürlich — in g moll zu bleiben. Diese Aufgabe erfüllt der Chor auf die denkbar einleuchtendste Art und Weise, indem er (einstimmig, auf neutralem b!) in Esdur beginnt, aber schon T. 106 energisch nach Bdur ausbiegt, um in Bdur, der Parallele der Klagegesangstonart, zu schließen. Selbstverständlich hat dieser Satzbestand auch innere (dramatische) Begründung. Noch ist ja im Grunde kein Raum für Esdur, die Wiedervereinigungstonart Orfeo-Euridices; noch ist der Bitte des Orfeo, so nahe sie auch ihrer Erfüllung gerückt sein mag, nicht stattgegeben. Daher taucht sie in diesem Chor zwar wesentlich bestimmter als im einleitenden Rezitativ, aber doch immer noch flüchtig genug auf. Dieser ganze siebenaktige Allegro-Chor ist als selbständiges Stück gar nicht denkbar, er hat — das ist eine Erkenntnis von grundlegender, ja entscheidender Bedeutung — seine Daseinsberechtigung nur innerhalb der Gesamtzene. Angesichts der Esdur-Nähe dieses Stückes ist die cmoll-Tonart des nächsten Chores (135 ff.), der doch der Erfüllung von Orfeos Flehen unmittelbar vorausgeht, einigermaßen auffallend. Wer jedoch Wagenseil kennt, durchschaut die Gründe für diese Inkonsequenz. Wagenseils dramatische Ader klopft nämlich nicht so stark, das Blut des Dramatikers, des Theatermenschen wallt nicht so heiß in ihm, daß er musikalische Erfordernisse ohne Bedenken der dramatischen Notwendigkeit opferte. Hier haben wir einen typischen Fall, wie wir ihm in allen Opern dieses Komponisten wiederholt begegnen, daß nämlich der Musiker Wagenseil über den Dramatiker triumphiert. Der Komponist sucht dem in unmittelbare Nähe gerückten Esdur-Zwiegesang die Plattform zu bereiten: um der Tonart der Vereinigung der Liebenden die notwendige musikalische Wirkung zu sichern, profiliert er sie durch das vorangeschickte cmoll, das seinerseits durch den g moll-Schluß des vorherigen Bittgesanges (134) harmonisch zwingend eingeführt wird. Das helle Edur der Chöre 208 ff. bzw. 242 ff. vertieft die ethische Wirkung des Esdur nach der lichten Seite. Harmonisch wirkt das unmittelbar zwischen das Esdur gesetzte Edur zwar kühn kontrastierend, innerhalb des gesamten Tonartenzirkels dieser Szene aber ist es bestens zu Hause (von g moll gabeln sich die Wege nach cmoll bzw. Edur durchaus ungezwungen).

Fünf von elf Unterformen sind Chöre, zwei sind Duette, drei sind Sologesänge (drei Strophen eines Liedes), und schließlich haben wir das formal ziemlich geschlossene Accompanato. Die große Zahl der Chöre fällt auf in einem Zeitalter, in dem Opernchöre nur sehr sparsam angewandt werden, ja, in dem völlig chorlose Opern nicht selten sind. Ich erwähnte schon, daß die Chöre der Mischope „Euridice“ samt und sonders von Wagenseil stammen, und ich erwähnte das in dem Sinne, daß auch in

diesem Umstande eine gewisse Emanzipation Wagenseils von seinen Mitarbeitern sich bekunde. Diese Orfeo-Szene gab dem Komponisten nun erwünschte Gelegenheit, eine größere Anzahl charakteristischer Chöre zu schaffen, und er nutzte diese Gelegenheit restlos aus. Das musikalisch weitaus Beste gibt er nämlich in den Chören dieser Szene, denen gegenüber die übrigen Szenenteile nicht voll bestehen können¹, und von den Chören nimmt namentlich der große Grave-e-lento-Chor (57 ff.) unsere erhöhte Anteilnahme in Anspruch. Da ich ihn in extenso wiedergebe, kann ich mich mit einigen ganz kurzen Bemerkungen begnügen. Zweierlei vereint Wagenseil: in allerengstem Raum vermittelt er geistig und technisch die größtmögliche Fülle. Dem Orchester ist die Zunge in einer Weise gelöst, für die uns in der italienischen Oper der Zeit nur ganz wenige Vergleichsmaßstäbe gegeben sind (man könnte da nur an die reifsten Leistungen von Meistern wie Tommelli und Traetta denken). Wenn man jedoch, wie es recht und billig ist, alle Wirkungselemente dieser außerordentlichen Komposition addiert, wird man vergeblich nach ähnlichen Eindrücken in den opere serie jener Epoche suchen (geschweige in italienischen Fest- und Schäferspielen). Allgemeine Knappheit des Ausdrucks, Orchestersprache, Harmonik, Rhythmik und Stimmführung vereinigen und steigern sich gegenseitig mit einer unerhörten Kraft zu denkbar beredter künstlerischer Sprache. Die harmonische Wirkung der Takte 60—66 stellt mit ihren kühnen Einzelharmonien und Dissonanzfolgen für die Opernkunst jener Zeit ein Unikum dar². Die Instrumente beschränken sich nicht auf einfache Stützung und eüdenhafte Figurierung des Gesanges, sondern sie unterstreichen und fördern die choristischen Wirkungen in einem hohen Grade von Selbständigkeit.

So kurz der erwähnte Allegro-Chor (98 ff.) ist, ein so respektables Zeugnis legt er doch von Wagenseils Musikertum ab. Flott, fast schmissig ist er konzipiert, und seine leicht imitatorischen Wendungen entspringen einer Wagenseil in hohem Maße eigentümlichen Neigung zu kontrapunktischer Vertiefung, durch die die Geschmeidigkeit seines Satzes jedoch niemals zu leiden pflegt. Die musikalische Entwicklung des Stückes vermittelt ein treffliches Beispiel für jene typisch Wagenseilsche Flüssigkeit, die keine toten Momente kennt. Der andere cmoll-Chor (135 ff.), der gleichfalls eine leicht imitatorische Färbung aufweist, ist Zeugnis ganz des gleichen Geistes. Aber auch der Cdur-Chor (208 ff. bzw. 242 ff.) darf nicht übersehen werden; er reiht sich den Genossen nicht unwürdig an. Sein leicht hymnischer Ton, seine rhythmische Bewegtheit und die Prägnanz seiner Tonsprache, die auch nicht den kleinsten überflüssigen oder wegdenkbaren Notenkopf aufweist, lassen ihn als ein gewiß unpräzentes, deshalb aber um so lebenswürdigeres kleines Meisterstück erscheinen, das einzig einer Musikerseele entstammen kann, in der es vor lauter Überfülle der musikalischen Eingebungen — strömt.

Die Vergleichsmöglichkeiten, nein, die Vergleichsnotwendigkeiten mit Gluck und seiner Reform liegen so eindeutig zutage, daß darüber nicht viele Worte zu verlieren

¹ Überhaupt muß sehr entschieden betont werden, daß Wagenseil in seinen gleichzeitigen oder vorangehenden Vollopern teilweise musikalisch hochwertigeres geschaffen hat als an verschiedenen Stellen dieser Orfeo-Szene, deren Merkwürdigkeit in erster Linie formaler Art ist.

² Die Linienführung des Tenors L. 67—68 (d' — e' — f'), die die übermäßige Quint im ersten Akkord L. 68 bedingt, wäre mit moderner Terminologie als eminent linear empfunden zu bezeichnen.

sind. Wenn ich behauptet habe¹, daß es die Form sei, „welche den „Orfeo“ so himmelweit und grundsätzlich abhebt von allen Nachbarn und Vorgängern“, so ist diese Erklärung angesichts der vorliegenden Wagenseilschen Orfeo-Szene dahin zu modifizieren, daß Wagenseil, Glucks Nachbar und Vorgänger zugleich, mit der Form seiner Orfeo-Szene einen ebenso himmelweiten Abstand von den zeitgenössischen Opernkomponisten innehält, daß also Glucks großes Reformwerk zwar weder qualitativ noch quantitativ vorweggenommen, wohl aber im Prinzip durch die über ein Jahrzehnt ältere Komposition des deutschbürtigen Georg Christoph Wagenseil vorausgeahnt wird. In der Szene, wie ich sie hier veröffentlichte, gibt es ebensowenig „Nummern“ im alten Sinne wie in Glucks erster Reformoper. Wie Wagenseil, so schafft auch Gluck wesentliche Verknüpfungen durch tonartige Beziehungen²; von Wagenseil kann man genau im selben Sinne wie von Gluck sagen, daß die lyrischen Gesänge des Orfeo die einzelnen Strophen eines einfachen Liedes sind, dessen Ahnen und Geschwister sich in großer Anzahl in der opéra comique finden³, und wie Glucks herbe Melodik in den Chören des ersten Aktes „keine Zugeständnisse an die bloße sinnliche Schönheit“ kennt⁴, so die Wagenseilsche in dem Chor 57 ff. Aber die Vorbildlichkeit der Wagenseilschen Szene für Glucks „Orfeo“ gilt nicht nur in dieser allgemeinen Art, sondern auch in speziellen Einzelheiten.

Der einzige wesentliche Unterschied zwischen Gluck und Wagenseil ist im Grunde lediglich durch den Umstand bedingt, daß wir es dort mit einer ganzen Oper und hier mit einer einzelnen großen Szene zu tun haben. Im übrigen sind die Ähnlichkeiten mit Händen zu greifen. Die Gesänge des Orfeo (25 ff., 78 ff. und 115 ff.) entsprechen dramatisch den drei Gesängen „Deh placatevi“, „Mille pene“ und „Men tiranne“ des Gluckschen Orfeo, während sie in ihrem musikalischen Stil und ihrer ganzen Stimmung mehr auf die Gluck-Orfeo-Gesänge des ersten Aktes („Chiamo“, „Cerco“ und „Piango“) hinweisen. Von gewissen melodischen Anklängen, die rein zufälliger Art sein können⁵, ganz abgesehen, ist die Identität der Tonart (c-moll) des ausschlaggebenden Wagenseilschen Chores (57 ff.) mit den Gluckschen Chören „Chi mai dell' Erebo“ wichtig.

Es wäre unverständlich, wenn die große Unterschiedlichkeit der beiden Musikenaturen Glucks und Wagenseils, von der ich eingangs andeutend sprach, sich nicht trotz allen Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen auf eine ganz bestimmte Weise aus-

¹ ZfM IV 27.

² a. a. D. S. 30.

³ a. a. D. S. 31.

⁴ a. a. D. S. 32.

⁵ Man vergleiche z. B. das Glucksche



mit dem Wagenseilschen:



wirkte (in Anbetracht der Verschiedenartigkeit beider Künstlerpersönlichkeiten sind ja nicht etwa die Unterschiede in ihren schöpferischen Äußerungen, sondern vielmehr die Übereinstimmungen auffallend!). Gerade die Chöre sind zur Beleuchtung solchen Unterschiedes wiederum vornehmlich heranzuziehen, bergen sie doch in jedem Falle die am feinsten und klarsten formulierte künstlerische Willensäußerung des jeweiligen Komponisten. Gluck erweist sich als der ungleich Besonnenere, Wagenseil als der Ungezügeltere und Impulsivere; bei Gluck hat der dramatische Verstand das Übergewicht, bei Wagenseil die musikalische Empfindung. So schafft Gluck Chöre, die in ihrer wohl berechneten Steigerung und ihren maßvoll und gerade deshalb ungemein wirkungsstark herausgemeißelten Höhepunkten etwas überwältigend Monumentales haben und edle Einfachheit mit stiller Größe — im Sinne Winkelmanns — zu vereinen wissen; Wagenseil schleudert in jenem Grave-e-lento-Chor ganz im Gegenteil ein explosives Stück Musik von exzentrischer Genialität hinaus, das einen zeitweiligen Gefühlsaufruhr in der Seele des Hörers veranlaßt, ohne mit gleicher Intensität weiter- und nachzuwirken wie die Chöre eines Gluck. Worauf es mir bei Veröffentlichung der Wagenseilschen Orfeo-Szene ganz wesentlich und fast ausschließlich ankommt, ist ja aber keineswegs der — von vornherein zum Scheitern verurteilte — Nachweis, daß Gluck sich slavisch und in allen Einzelheiten an ein bewußt gewähltes „Vorbild“ gehalten habe; mir ist es vielmehr um den einzig möglichen, geschichtlich gedacht, aber viel wichtigeren Beweis zu tun, daß zwölf Jahre vor dem Gluckschen „Orfeo“ das Grundethos der gleichen Sage Georg Christoph Wagenseil zu einem überraschend ähnlichen revolutionierenden Angehen gegen die Formenwelt der zeitgenössischen opera seria veranlaßt wie später Gluck, und daß diese künstlerische Aktion im wesentlichen ganz das gleiche Ergebnis gezeitigt hat wie nach einem guten Jahrzehnt die Reform Glucks. Diesen Beweis anzubahnen, war Zweck der vorliegenden Zeilen; ihn erfolgreich zu Ende zu führen, kann Aufgabe lediglich der folgenden Notenwiedergabe der Wagenseilschen Szene sein.

Bei der Umschreibung der handschriftlichen Originalpartitur zum Zwecke der hier folgenden Veröffentlichung leitete mich hauptsächlich das Bestreben, ein möglichst übersichtliches Notenbild auf möglichst knappem Raume zu geben. Eine absolute, gleichsam photographische Korrektheit habe ich nicht beabsichtigt. Die im Original auf vier Systemen notierten Chorstimmen habe ich überall auf zwei Systeme zusammengedrängt, wodurch Raum gespart und die Übersichtlichkeit erhöht wird; die beiden Geigen habe ich in der Regel auf einem gemeinsamen System, in leicht zu begründenden Ausnahmefällen (64 ff.) jedoch gesondert notiert; umgekehrt verzichtete ich bei längerer unisoner Führung beider Geigen oder anderer Instrumente auf die korrekte notenschriftliche Bezeichnung und begnügte mich mit dem Zusatz „beide“: ich glaube nicht, daß irgendwelche Zweideutigkeiten dabei unterlaufen sind und ein Musiker im Zweifel sein kann, was Wagenseil an jeder betreffenden Stelle meint. Was die Anbringung der Akzidentalen und der Artikulationsbögen anbelangt, war es auch nicht mein Ehrgeiz, alle Schreibfehler und Flüchtigkeiten des Kopisten mit mechanischer Treue wiederzugeben. Wo aber ein Zweifel obwalten konnte, ob es sich um einen Schreibfehler oder um eine kompositorische Merkwürdigkeit handele, habe ich grundsätzlich und ausnahmslos letzteres angenommen, d. h. die betreffende auffallende Stelle

unverändert stehen lassen; wo es jedoch sonnenklar war, daß nur eine Kopistenflüchtigkeit vorlag, korrigierte ich sinngemäß. Dynamische Bezeichnungen¹ sind selbstverständlich nur dort angebracht, wo sie in der Handschrift tatsächlich stehen, und ihre ursprüngliche Form und Orthographie ist beibehalten worden. Nach einigem Zögern habe ich mich auch zur Umschreibung aller *c*-Schlüssel (in den Chorstimmen Sopran, Alt, Tenor und in der Bratsche) entschlossen, wobei zu bemerken ist, daß die Orfeo-partie im Diskant-, die Euridicepartie im Alttschlüssel notiert und in meiner Umschreibung in der richtigen absoluten Tonhöhe wiedergegeben sind.

Der wenig geigenmäßige Tripelgriff der zweiten Geige Z. 26 ist authentisch. An der Parallelführung von zweiter Geige mit Baß (und Bratsche) Z. 27 darf man sich nicht stoßen; die Stelle ist durchaus homophon und sicherlich unter entsprechender klanglicher Retuschierung durch das Cembalo gedacht. Ganz arg wird die Sache freilich Z. 42, wo die Streicher zusammen mit der Singstimme böse Quintenparallelen ergeben, von denen ich nur versichern kann, daß sie absolut unwagenseilisch sind: *quandoque dormitat Homerus!* Der ganze Gesang 25 ff. bzw. 78 ff. und 115 ff. gehört auch sonst nicht zu Wagenseils stärksten Leistungen; seine Bedeutung für uns liegt ganz ausschließlich auf formalem Gebiet. Es ist ferner zu beachten, daß es sich im *Accompagnato* (6 ff.) nur um *Es*-Hörner, im Chor Z. 57 ff. nur um *C*-Hörner handeln kann (die Handschrift besagt hierüber nichts). Der Kontrabaßtriller Z. 69 ist authentisch und auf alle Fälle beachtenswert: derlei erzentrifische Kühnheiten, wie man ihnen sogar in neuerer Zeit nur ausnahmsweise begegnet, beleuchten Wagenseils eigenwillige und im tiefsten Grunde ihres Wesens fortschrittliche Musikernatur. Das dissonierende, als Vorschlag notierte *as'* Z. 164 bzw. 222 will dem Ohre nicht recht eingehen; rein melodisch mißfällt es, und die sich auf diese Weise ergebenden Septparallelen mit dem Baß machen es wahrscheinlich, daß der Komponist hier gar nicht *as'*, sondern *c''* meint, welches letzteres vorzüglich klingt und auch den Schaden der Stimmführung behebt.

Die Behandlung des Orchesters Z. 37—56 entspricht genau derjenigen im instrumentalen Vorspiel (25—36), jedoch unter Fortfall der Flöten. Die Gesänge Z. 78 ff. bzw. 115 ff. stimmen mit dem ersten Gesang Z. 37 ff. genau überein und sind deshalb nur mit der Gesangsstimme angedeutet. Die Chöre Z. 208 ff. bzw. 242 ff. — einer entspricht dem anderen ebenfalls genau — werden von mir nur vokal notiert; sie verfügen im Original über einfach behandeltes Streichorchester mit Hörnern und Oboen und haben ein instrumentales Vor- und Nachspiel von je drei Takten. Mit Z. 249 findet dasjenige seinen Abschluß, was an der Szene wesentlich und charakteristisch ist. Es folgt nur noch ein *Secco* von 17 Takten, alsdann erneut eine Wiederholung des Chors Z. 208 ff., und zwar auf den Text der ersten Wiederholung (242 ff.)! Ein *Secco* von 29 und ein *Accompagnato* des Orfeo von 33 Takten schließen sich an, und ein *Presto*-Chor in *Ddur*, vom Streichorchester und mit Hörnern begleitet, steht am Ende des Ganzen, ohne mit seiner konventionellen

¹ Wagenseil pflegt seine Opernpartituren im allgemeinen sehr sorgfältig und sehr ausgiebig mit dynamischen Zeichen (auch der *crescendo*-Vorschrift!) zu versehen; in unserer Orfeo-Szene sind die in Betracht kommenden Zeichen relativ seltener angewandt als in seinen operen serie.

Melodik und seinem allgemein gehaltenen, mit der Orfeohandlung in nur losem Zusammenhang stehenden Text Anspruch auf unser besonderes Interesse erheben zu können. Wenn man diesen ganzen Schluß der Szene, wie sie hier von mir skizziert ist, anhängen wollte, würde sie ihres inneren künstlerischen und ihres formalen Gleichgewichtes verloren gehen, das ich ihr in meiner Wiedergabe gewahrt wissen wollte.

Orfeo solo.

5

Riti_ratevi a_mici Grazie a tan.ta pie.tà del caso mio solo in quest'antro rimaner degg'i.o.

Adagio.

(Hörner) (beide) Ecco lor.ri.de porte dove cer_bero veglia e la.er muto

forte staccato *pia* *for* (beide) *pia*

10

dalle tre fanci col latrato a_scorda. La delle furie i.ra .te

(Hörner schweigen bis zum Schluß)

(beide) *for* (beide)

(Bratsche mit Baß)

15

suona al lamento or_ren.do e la Ission fremen.do vol.ge la ro.ta e Si.si fo la

tenuto *p* *po f* *fortiss.* *for*

Andante.

pie.tra e l'acqua a_va.ra a Tan.talosiar.

p *po f* *fortiss.* (beide) *pia*

(Bratsche mit Baß) *for*

20

re.tra O.ra si provi intanto se a.verno impie.to.sir Si può col canto.

p *for* *pia* *for* (beide) *for*

2 Flöten 25 30

Senza Fagotti pizzicato

(Bratsche mit Baß)

(beide)

(Bratsche)

(beide Gg.)

(Bratsche)

(Bratsche *f* mit 2. Geige)

35

Numi che impero a - ve - te in questo eterno or - ro - re, a voi mi guida a - mo - re per domandar pie -

pia

pizzicato

40

tà, per domandar pie - tà. Il non piegarsi al suo - no de giusti miei la - men - ti,

50

de miei sospiri ar - den - ti sarebbe il cru - del - tà, sa - rebbe il cru - del - tà.

for *pia*

55

Segue Coro.

Grave e lento

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Corni (beide)

Oboi

Streicher (Bratsche)

(fets beide)

Fug - gi or - mai Fug - gi da que - sto re -

ten.

gno!, do - ve al ber - ga il

(beide)

(beide)

tr

gri - do il pian -

fortiss.

1. Gg.

2. Gg.

Bz.

fortiss.

to. Non pen - - - sar che fre - - - ni il

(beide)

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal parts, with the lyrics 'to. Non pen - - - sar che fre - - - ni il' written below them. The word 'to.' is on the first staff, and 'Non pen - - - sar che' is on the second, followed by 'fre - - - ni il' on the third. A '(beide)' instruction is placed between the vocal staves. The bottom four staves are for the piano accompaniment, showing a complex texture with many sixteenth notes and some triplets.

can - - - to, il can - - - to che fre - - - ni il

il grido il pian - to

70

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal parts, with the lyrics 'can - - - to, il can - - - to che fre - - - ni il' written below them. The word 'can - - - to, il' is on the first staff, 'can - - - to che' is on the second, and 'fre - - - ni il' is on the third. The fourth staff contains the lyrics 'il grido il pian - to'. The number '70' is written in the top right corner. The bottom four staves are for the piano accompaniment, continuing the complex texture with many sixteenth notes and some triplets.

can - - - to del - - - le be - li - di il fu - - -

che freni il can - to non pensar del - - - le

(beide)

The third system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal parts, with the lyrics 'can - - - to del - - - le be - li - di il fu - - -' written below them. The word 'can - - - to del - - - le' is on the first staff, 'be - li - di il fu - - -' is on the second. The third staff contains the lyrics 'che freni il can - to non pensar del - - - le'. The word '(beide)' is placed between the vocal staves. The bottom four staves are for the piano accompaniment, continuing the complex texture with many sixteenth notes and some triplets.

ror, del - le be - li - di il fu - - ror.

(beide)

(beide)

(beide)

(beide)

Si nel la mia con - sor - te dol - ce speran - za mi - - a, mor - te cru - de - le, e vi - - a

85

vol - le rapirmi il cor, vol - le rapirmi il cor; si questa sola a vo - - i richiedo infer - ni

95

de - i o di restar non le - - i fra questo cie - co or - ror, fra que - sto cie - co or - ror.

Segue Coro.

Allegro. 100 (beide) 105

(beide) E tan - to può il canto e im - pe - tra u - na ce - tra, che in

Streich - *staccato*
Orchester (Viola col basso 8va)

(beide) 110

queste fu - neste sue so - glie s'in - voglie plu - to - ne e pie - tà, plu - to - ne pie - tà.

pp *po f* *fortiss^o*

Dun-que la ca - ra spo - sa a vo-ti miei ren - de - te e sempre o nu-mi a -

120 ve - te im-menso o - nor da me!, im-menso o - nor da me!

125 Di - rò fra noi che al fi - ne pla-cate il vo - stro sde - gno, di - rò che il vo - stro

130 re - gno co - sì cru-del non è, co - sì cru-del non è. *Segue Coro.*

Oboi col soprano ed alto

Eu - ri - di - cea a te si ren - de vol - gio -

135 vol-gio - mai dal -
Eu - ri - dice a te si ren - de vol - gio -

(Stratfche)

mai d'al - le tre - men - de no - stre por - te (beide) 145

140 le tre - men - de no - stre por - te lun - ge il (beide)
mai d'al - le tre - men - de no - stre por - te (beide)

Viola col basso 8^{va}

150

piè, lun - ge il piè.

(1. Gg.)

(2. Gg.)

Andantino: Orfeo ed Euridice.

160

Orfeo:

165

Vie. ni, bell I - dol mi - o,

p *po f* *f* *assai* (Bratsche mit Baß) *p*

Euridice.

Orfeo: ec.co che a u.ni - re in.sie - - me

170

f

Spo so mia dol - ce spe - - me Euridice: ecco che a u.ni - re in.sie - me al

f *f* *p*

175

180

fin ci tor - na a - mor, ci tor - na a - mor.

f *p* *f* (Bratsche mit Baß)

O: Il tuo leg - gia - - dro a - spet.to

185

Eu. La fer - ma tua co - stan - - za raddoppia in questo

p^o

190

195

pet.to l'ar - denti fiam.me al cor, l'ar - - denti fiamme al cor l'ar - - den - ti

po f *fp* *f* *p^o*

200

205

fiamme al cor.

for (Bratsche mit Baß) *p* *f*

Allegro.

Cie - li Eu - ri - di - ce oh co - me n'è sul - ta in pet.to il co - re dall' 210

infer.nale or.ro - re co - me fra noi tor - nò, fra noi tor - nò, fra noi tor - nò. 215

Andantino: Orfeo ed Euridice.

Orf.: 220

Eur.: 225

Sposa, bell' I - dol mi - o Sposo mia dol - ce 220 225

p *po f* *f* assai (Bratsche mit Bass) *p*

Beide:

230

spe - - me a conso - la - re in - sie.me, a conso - la - re in - sie.me 230

235

240

an - dia - - mo il ge - ni - tor, an - - dia - - mo il ge - ni - tor. 235 240

f p *f* *p* *for*

*Segue Coro.**Allegro.*

Ah qual sa - rà con - - ten - to al suo con.ten.to e - gua - le poi - 245

chè il destin fa.ta - le co - si per lui can - giò, per lui can - giò, per lui can - giò.

Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper¹

Von

Martin Kunath, Altenburg

Eine Oper ist — wie jede Form des Dramas — nur als solche existent, wenn sie aufgeführt wird. Die Oper ist also — wie jedes Drama — unbedingt auf die Vermittlung des Darstellers angewiesen. Da die Darsteller der Oper Sänger sind, ist, zunächst äußerlich betrachtet, ihre Einteilung in fünf stimmliche Einheiten oder Stimmlagen apriorisch gegeben. Nun fragt es sich aber, ob der Sinn dieser Einteilung mit der Feststellung der gesangstechnischen Gegebenheit erschöpft ist, oder ob unter ihr in der Oper nicht noch etwas anderes liegt, was jede stimmliche Einheit zu einem Stimmcharakter werden läßt.

Die männlichen Darsteller der Oper scheiden sich nach drei Stimmlagen: Tenor, Bariton, Baß. Tenor und Bariton zerfallen in je zwei Gruppen, in eine lyrische und eine heldische. Zum Tenor und Baß finden sich noch je eine komische (buffo) Rolle. In der Theaterpraxis bilden diese sieben Rollenfächer die Grundlage des männlichen Ensembles. Die einzelnen Fächer sind scharf umgrenzt:

	lyrisch	heldisch	neutral	komisch
Tenor:	lyr. T.	helden-T.	—	T. buffo
Bariton:	lyr. Bt.	helden-Bt.	—	—
Baß:	—	—	seriöser B.	B. buffo

Wenn man eine charakterologische Bestimmung der stimmlichen Einheiten versucht, so kann man nicht von den gegebenen Attributen lyrisch, heldisch und buffo ausgehen, da diese jedesmal zwei Fächern in verschiedener Stimmlage eigen sind. Es erscheint am leichtesten, die Festlegung des Baß-Charakters zu erreichen.

Überieht man die lange Reihe der Baß-Rollen, dann fällt zunächst eines auf: Selbst wenn man die Buffo-Rollen ausschaltet, bleiben noch immer „komische“ Rollen, die im Bühnengebrauch unbestrittenes Eigentum des seriösen Basses sind. Die ausgeprägtesten Vertreter dieser Gruppe sind Basilio (Barbier) und Falstaff (Luftige Weiber). Auch sie sollen vorläufig außer Betracht bleiben.

Das Wesen der Baß-Figuren, die jetzt übrig bleiben, ist sofort erkennbar: Sie zeichnen sich fast durchgehend durch hohes Alter aus und werden fast stets durch ihre Stellung aus ihrer Umgebung herausgehoben. Der Baß erscheint als Fürst, als Priester, als Familienoberhaupt. Die beiden Tatsachen des hohen Alters und der

¹ (Anm. der Schriftleitung: Diese Studie ist aus den Gedankengängen herausgewachsen, wie sie Prof. André Jolles an der Universität Leipzig vertritt. Sie scheint uns ein erfreuliches Zeugnis für die Möglichkeiten von Gemeinschaftswegen der Literatur- und Musikwissenschaft.)

erponierten Stellung können aber den Bass-Charakter noch nicht ausmachen. Bariton-Rollen, wie der Äthiopierfürst Amonasro (Aida), wie der ergraute Hans Sachs (Meistersinger) oder wie Giorgio Germont (La Traviata) und v. Gumpach (Christelflein), die als Familienoberhäupter vor uns stehen, sprechen dagegen. Der Bass-Charakter liegt innerlich begründet. Der Fürst ist nicht der Führer, der Herrscher: Er ist der Richter.

König Heinrich (Lohengrin). — König Marke (Tristan und Isolde).

Das Familienoberhaupt ist nicht eine aus Tradition übernommene und deshalb — wie jede Tradition — angefochtene und bekämpfte Erscheinung (Germont [La Traviata]): Es ist überhaupt auf Grund seiner Erfahrung und wird ohne Einschränkung anerkannt.

Jacob (Joseph). — Drovoso (Norma). — Cuno (Freischütz). — Vogner (Meistersinger).

Der Priester ist weniger der Rinder einer göttlichen Inspiration als vielmehr der Rinder dessen, was er in seinem langen Leben als göttlich erkannt hat.

Oberpriester (Aida). — Eremit (Freischütz). — Sarastro (Zauberflöte). — Brogni (Juive).

Auf das Erkenntnhaben kommt es an. Nach zwei Richtungen können die Folgerungen gehen, die aus den Erfahrungen eines Menschenlebens gezogen werden. Sie können einmal zur Weltweisheit führen. Der Weltweise steht jenseits von Gut und Böse, abseits von Raum und Zeit und ist so fähig, gerechten Richterspruch zu fällen. Die Erfahrungen eines Menschenlebens können zum anderen Lebensklugheit gewinnen lassen. Der Lebenskluge sucht aus dem Leben für das Leben ein größtmögliches Maß von materiellem Genuß zu ziehen.

Weltweise: Minister (Fidelio). — Komthur (Don Giovanni). — Sarastro, Sprecher, drei Priester (Zauberflöte). NB.: Die Häufung von Vätern stört das Gleichgewicht der Oper in keiner Weise, weil sie durch die Charaktere der Rollen bedingt ist! — Jacob (Joseph). — Drovoso (Norma). — Vater Heilmann (Undine). — König Ludwig (Euryanthe). — Raimondo (Lucia di Lammermoor). — Brogni (Juive). — Raimondo (Rienzi). — St. Bris (Huguenots). — Donze (Butterfly). — Oberpriester (Aida). — Tommaso (Liefeland). — Landgraf (Tannhäuser). — König Heinrich (Lohengrin). — Marke (Tristan). — Vogner (Meistersinger). — Gurnemanz, Titirel (Parzifal). — Fernando, Fray Antonio (Part de Diable).

Lebenskluge: Rocco (Fidelio). — Leporello (Don Giovanni). — Baptiste (Maçon). — Gil Vargas (Part de Diable). — Bassi (Stradella). — Staudinger (Waffenschmied). — Zuniga (Carmen). — Bertram (Robert le Diable). — Sparafucile (Rigoletto). — Daland (Holländer). — Klingor (Parzifal). — Fasner, Alberich, Hunding, Hagen (Ring). — Malatesta (Don Pasquale).

Wir haben die Weltweisheit oder die Lebensklugheit als die Grundlage des Bass-Charakters gesehen. Wir wissen aus der Geschichte und aus dem täglichen Leben, wie oft Klugheit uns im Narrenkleide entgegentritt, wie oft Weisheit sich hinter der Narrenmaske verbirgt. Hier führt ein Weg zu unserer Bassio-Gruppe: Lebensklugheit besitzt dieser Narr in hohem Maße. Ihr entspringt die Angst vor dem Fieber, d. h. die Angst vor dem Tode. Er kennt die Macht übler Nachrede und nützt sie. Er kennt die Unnehmlichkeiten, die das Geld verschafft. Ebenso, wie er für Geld

üble Nachrede streut, so schweigt er auch für Geld. Seine Lebensflugheit weist ihn also ohne weiteres in das Fach des seriösen Basses.

Weisheit oder Klugheit machen den Bass-Charakter aus. Wie verhalten sich nun die Bass-buffo-Gestalten? Weisheit oder Klugheit spricht nicht aus diesen Narren. Dafür aber ein anderes: die Überzeugung, daß ihre Klugheit unübertrefflich sei.

Osmin (Entführung). — Abul Hassan (Barbier von Bagdad). — Bartolo (Barbier). — Bürgermeister (Zar und Zimmermann). — Baculus (Wildschütz). — Hans (Undine). — Adelhof (Waffenschmied). — Don Pasquale. — Beckmesser (Meisterfinger).

Der Bass-Charakter war Weisheit oder Klugheit, die sich wohl im Narrenkleide bergen konnte. Die Lösung dieses Bass-Charakters ergibt den Narren, der sich klug dünkt und schafft die Bass-buffo-Rolle, die als Lösung einer Form Witzcharakter hat. Der stimmlichen Einheit des Basses entspricht also ein und nur ein Stimmcharakter, der sich allerdings zwiefach äußern kann: mit positivem oder negativem Vorzeichen.

Bei dem Versuche, den Tenor- und Bariton-Charakter zu erfassen, ergeben sich Schwierigkeiten infolge der wechselseitigen Verwendung ihrer Attribute. Bestimmbar ist am ehesten der Tenor-buffo, der nach der Festlegung des Bass-buffo wieder isoliert steht. Von ihm aus könnte man dann zum Tenor-Charakter kommen und zwar durch die Umkehrung des Vorzeichens des Tenor-buffo, vorausgesetzt, daß das, was wir für das Verhältnis von Bass und Bass-buffo im besonderen sahen, für Rolle und Buffo-Rolle allgemein gilt. Läßt sich der Charakter, der durch die Umkehrung des Tenor-buffo-Charakters gewonnen ist, tatsächlich in den Tenor-Rollen nachweisen, dann wäre der Tenor-Charakter bestimmt. Zugleich wäre auch auf ein festes Verhältnis zwischen Rolle und Buffo-Rolle überhaupt zu schließen.

Buffo heißt an sich komisch. Als terminus technicus ist der Begriff aber zweifellos zu verengern. Denn es zeigte sich bei der Betrachtung der Bass-Rollen, daß der Begriff buffo nicht allgemein für komische Rollen anzuwenden war, sondern daß das Kennzeichnende des Buffo-Charakters das Dummlinghafte war.

Machen wir dieses Dummlinghafte auch zur Bedingung für den Tenor-buffo-Charakter, dann finden wir nur eine kleine Anzahl von Rollen, die ihm entsprechen.

Damian (Trompeter von Säckingen). — Wenzel (Verkaufte Braut). — Corzy (Postillon de Lonjumeau). — Junker Spärlich (Luftige Weiber). — Friedrich (Mignon).

Deren Dummheit läßt sie ihr gestecktes Ziel nicht erreichen: die Frau zu gewinnen, die sie gewinnen wollen. Dasselbe Fehlschlagen der Bemühungen um eine Frau sahen wir schon bei Don Pasquale oder Bartolo (Barbier). Ein Unterschied liegt aber darin, daß in diesen Fällen die Heirat nicht aus Liebe oder Neigung, sondern aus Berechnung erstrebt wird; daß sie nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck ist (Lebensflugheit!). Bei Damian, Wenzel, Corzy usw. fehlt die Berechnung. Ob sie von Liebe getrieben werden, ist bei Damian und Wenzel nicht klar mit ja zu beantworten. Auf alle Fälle aber ist einzig die Frau zu gewinnen ihr Ziel.

Der Dummling als Liebhaber ist der Tenor-buffo. Der Tenor wäre demnach der Liebende. Tatsächlich geht dieser Charakter durch fast alle Tenor-Rollen durch. Sie zeigen den Liebenden in allen möglichen Formen. In einem erscheint die Liebe als die große Leidenschaft, die alles andere unterdrückt. Einem anderen ist sie jene

unergründliche Macht, die aus der wirklichen Welt in eine andere führt. Der dritte zeigt sie als Movens zur Ehe hin. Die Lösung dieser Formen zeigt die Liebe als Außerung der Narrheit.

Der Tenor ist der Liebhaber. Sein Charakter ist dementsprechend lyrisch. Lyrisch ist auch ein großer Teil der vom Tenor-buffo gespielten Rollen.

Veit (Undine). — Georg (Waffenschmied). — Jaquino (Fidelio). — Perdrillo (Entführung). — David (Meistersinger).

Alle diese Rollen stehen neben ausgesprochen lyrischen (Ringstetten, Graf, Belmonte, Stolzing). Es ist leicht zu sehen, daß sie diesen nicht in irgendeiner Weise entgegengesetzt, sondern daß sie dasselbe sind — nur in kleinerem Formate. Im Unterschiede zu den zuerst genannten Tenor-buffo-Gestalten und zu allen Baß-buffi, die stets komische Lieder singen, singen sie lyrische. Die Verwandtschaft dieser zweiten Gruppe unserer Tenor-buffi mit dem lyrischen Tenor bewirkt in der Theaterpraxis oft, daß ein Tenor-buffo eines Tages in das Fach des lyrischen Tenors übergeht, während aus Baß-buffi nur in ganz seltenen Fällen seriöse Bässe werden. Als berechtigte Träger der Bezeichnung „buffo“ können wir nur die Rollen unserer ersten Gruppe anerkennen. Die der zweiten gehören nicht dem Buffo-, sondern dem Tenor-Charakter an.

Viel enger als der Kreis der lyrischen Tenor-Rollen ist der der lyrischen Bariton-Rollen. Bedingung für die Verschiebung der Stimmlage unter Beibehaltung des ursprünglichen Charakters ist ein reiferes Alter des Liebhabers. Dieses muß in der Darstellung der Rolle unter allen Umständen zum Ausdruck kommen. Der Tenor als Liebhaber ist eo ipso begründet. Der Bariton als Liebhaber muß motiviert werden. Und die Begründung ist eben sein höheres Alter. Das Mittel der Begründung ist oft die Feststellung irgendeines Verwandtschaftsgrades. Der Graf in „Barbier“ singt Tenor. Nachdem er älter geworden ist (geheiratet hat!) singt er im „Figaro“ Bariton. Andere verheiratete Liebhaber haben wir im Grafen (Wildschütz), in Pariset (Das goldene Kreuz), in René (Ballo in Maschera) vor uns. Ältere Brüder sind Simeon (Joseph), Luna (Trovatore). Der väterliche Freund ist Hans Sachs (Meistersinger). Beweis für das Ältergewordensein ist auch eine große Anzahl von Liebchaften, wie wir sie bei Don Giovanni und Nevers (Huguenots) sehen.

Der Außerungen höheren Alters sind hauptsächlich zwei: Der Liebhaber sucht nicht mehr die Frau, sondern die Frauen.

Graf (Wildschütz). — Graf (Figaro). — Don Giovanni. — Nevers (Huguenots). — Sebastiano (Tiefland).

Oder aber er verzichtet in der Erkenntnis seiner Stellung oder seines Alters.

Peter der Große (Zar und Zimmermann). — Jäger (Nachtlager). — Hans Sachs (Meistersinger).

Das Fach des lyrischen Baritons ist charakterologisch demnach nur als eine Modifikation des (lyrischen) Tenors anzusehen.

Wenn das Lyrische das Charakteristische des Tenors ist, dann bliebe als das Kennzeichnende des Baritons das Heldische. Kampf und Sieg oder Kampf und Niederlage sind tatsächlich auch die Schicksale der Heldenbariton-Rollen.

Kampf um Leben oder Freiheit: Guillaume Tell. — Amonasro (Wida). — Escamillo (Carmen).

Kampf gegen das bestimmte Schicksal: Der fliegende Holländer. — Wotan (Ring). — Amfortas (Parifal).

Kampf gegen den Fluch des mißgestalteten Äußeren: Tonio (Pagliacci). — Rigoletto. — Arceus (Tote Augen).

Kampf gegen die Wahrheit: Lysiart (Curyranthe). — Pizzarro (Fidelio). — Hans Heiling. — Telramund (Lohengrin).

Bei den Bariton-Rollen zeigt sich eine Modifikation in umgekehrter Weise wie bei denen des Tenors. Sobald das Jugentliche des Helden besonders betont wird, wird aus dem Bariton ein (Helden-)Tenor. Die Motivierung des Jugentlichen ist die Liebe. Der wesentliche Unterschied vom lyrischen Tenor liegt aber darin, daß die Liebe nicht das Ausschlaggebende ist, sondern daß das Heldische es bleibt. Nicht das Schicksal der Liebe zweier Menschen, sondern das Schicksal eines Helden liegt zugrunde.

Masaniello (La Muette). — Rienzi. — Jean (Le Prophète). — Mathias Freudhofer (Evangelimann). — Radames (Aida). — Othello. — Riccardo (Ballo in Maschera). — Herodes (Salome). — Tannhäuser. — Lohengrin. — Siegmund, Siegfried (Ring).

Die drei stimmlichen Einheiten der männlichen Darsteller in der Oper entsprechen drei Stimmcharakteren. Wir haben den Liebenden, den Helden und den Weisen (oder Narren), die charakterologisch im Tenor, im Bariton und im Bass ihren Ausdruck finden. Die sieben Rollenfächer lassen sich ohne Schwierigkeit auf diese drei Stimmcharaktere zurückführen dadurch, daß Heldentenor und lyrischer Bariton als Modifikationen des eigentlichen (Helden-)Baritons und des eigentlichen (lyrischen) Tenors erkannt werden und daß sich die Buffi als Lösungen der Grundcharaktere ergeben. Das Fehlen des Bariton-buffo in der Oper beruht darauf, daß wir die Lösung des Bariton-(Helden-)Charakters in der Oper nicht haben. Theoretisch ist sie durchaus möglich. Der Schöpfer eines Don Quixote in der Oper wird ohne Zweifel zugleich der Schöpfer des Bariton-buffo sein müssen, weil er die Lösung des heldischen (Bariton-)Charakters gibt.

Stimmen im großen und ganzen stimmliche Einheit und Stimmcharakter nach den vorstehenden Ausführungen überein, so läßt sich doch nicht leugnen, daß sich einige Rollen in scharfen Gegensatz zu den aufgestellten Thesen stellen. So weicht die Tenor-Rolle des Eléazar (La Juive) beträchtlich ab. Diese Abweichung wird erklärlich, wenn man in Betracht zieht, daß Eléazar im ursprünglichen Plan des Librettos nicht der angenommene Vater der Rachel sondern ihr Geliebter war und als solcher Tenor-Charakter trug. Bertram (Robert le Diable) mußte nach unseren Ergebnissen ein Bariton sein, während in Wirklichkeit die Rolle im Bass geschrieben ist. Auch hier ist wieder ein äußerer Einfluß feststellbar: Die Rolle war als heldische bereits im Bariton notiert, als der Bassist Levauffeur mit Meyerbeer zusammenkam und sie für seine Stimmlage umschreiben ließ. Gänzlich gehen Stimmlage und Stimmcharakter der Rollen im „Barbier von Bagdad“ auseinander. Das Personarium gibt: Kalif — Bariton; Baba Mustapha — lyrischer Tenor; Margiana — Sopran; Bostana — Mezzo-Sopran; Nureddin — Heldentenor; der Barbier — Bass. Von allen Männerrollen gibt nur die letzte unserer These recht. Der Kalif (Bariton) mußte ein Bass sein; Mustapha (lyrischer Tenor) ein Bass; Nureddin (Heldentenor) ein lyrischer Tenor. In der Tatsache, daß Stimmlagen und Stimmcharaktere völlig

divergieren, liegt es jedenfalls begründet, daß die Oper nicht allzuoft im Spielplan erscheint — trotz der wohl ohne Ausnahme als glänzend anerkannten Musik und trotz des für eine Oper geradezu musterhaften Textes.

Die von den Stimmcharakteren abweichenden Stimmlagen sind alle aus Einflüssen äußerer Art heraus zu erklären oder aber ihre Divergenz stützt die Ausführungen eher, als daß sie sie erschüttert, da sie auf die Wirkung des Kunstwerkes einen gewissen negativen Einfluß ausübt.

Die drei Stimmcharaktere wurden aus den existenten, d. h. in den festen Spielplan aufgenommenen Opern ermittelt. Sie gelten mithin zunächst auch nur für das gegenwärtige Opernrepertoire. Daß in den Stimmlagen aber überhaupt bestimmte charakterologische Erscheinungen festliegen, zeigt die kleine Arbeit E. W. v. Webers „Versuch eines Entwurfs, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen“ aus dem Jahre 1817, also aus einer Zeit, wo noch nicht zu erkennen war, in welcher Richtung sich der deutsche Opernspielplan entwickeln würde. Weber forderte damals neben zweiten und dritten Sängern, die lediglich der Entlastung der ersten dienen sollten, als Grundlage für das Ensemble einen ersten Tenor und zwei erste Bässe. Der Tenor sollte in erster Linie Liebhaber, in zweiter Jugendhelden spielen. Ein Bass war für „ernste Singrollen, Herzogin Camilla, Mafferu, Sarastro“ bestimmt. Der andere „zu mehr Charakterrollen, Seneschall, Blaubart, Moritz in Helena usw., wo das Spiel vorherrschend“, also ein beweglicher hoher Bass, der unserem Bariton entspricht. Auch Weber empfindet deutlich das Vorhandensein der drei Charaktere: des Liebenden, des Helden und des Weisen, wenn er auch zunächst nur zwei stimmliche Einheiten aufstellt.

André Jolles hat festgestellt, daß sich in der Literatur nur drei Arten von Travestien, die einer bestimmten Lebenshaltung entsprechen, finden: der Schäfer, der Ritter und der Schelm. Suchen wir diese z. B. bei Homer, so finden wir in Paris den Schäfer, in Achill den Ritter und in Odysseus den Schelm. Diese drei Arten der literarischen Travestie korrespondieren augenfällig mit unseren drei Stimmcharakteren des Liebhabers, des Helden und des Weisen (oder Klugen).

Wir haben es bei den Charakteren unserer stimmlichen Einheiten mit literarischen Typen zu tun. Ein Typus liegt fest, wenn eine Anzahl Individuen gleichen Charakters festgestellt sind. Extrem gefaßt ist der Typus unliterarisch. Er erscheint in folgedessen in individuellen Gestalten. Die Stimmcharaktere der Oper tun das genau. Sie entsprechen völlig travestierten Typen der Literatur.

Versucht man, die Rollenfücher der Frau in der Oper gleicherweise festzulegen wie die des Mannes, so ergeben sich Schwierigkeiten. Stimmlage und Stimmcharakter standen bei den Männerrollen in einem bestimmten Zusammenhang, der durch die Bezeichnungen lyrisch, heldisch, seriös und buffo von vornherein schon angedeutet war. Die Zusammenstellung der Frauenrollen dagegen zeigt ein anderes Bild. Soubrette — jugendlich-dramatische Sängerin — Zwischenfachsängerin — hochdramatische Sängerin — Koloratursängerin — Altistin: Bis auf ein Fach wird nirgends die Stimmlage genannt. Und was charakteristische Attribute angeht: Die Koloratursängerin wird nach der Art ihrer Technik bezeichnet. Soubrette heißt von Haus aus Kammermädchen (verschmitztes Kammermädchen). „Dramatisch“ läßt weder in Verbindung mit „jugendlich“ noch mit „hoch“ einen Schluß auf den Charakter zu. Und

die Bezeichnung „Zwischenfach“ sagt auch nur, daß das Fach zwischen zwei anderen steht. Eine Abgrenzung ist damit noch nicht gegeben.

Das, was hier bei einem Fache einmal ausdrücklich festgestellt wird, gilt für alle Fächer. Nirgends sind sie scharf voneinander geschieden. Micaela (Carmen), Margarethe (Trompeter von Säckingen) werden bald von der Soubrette, bald von der Jugendlich-dramatischen gesungen. Jugendlich-dramatische und Zwischenfachsängerin können wohl alle Rollen gemeinsam haben. Rollen wie Carmen und Uda werden dazu gelegentlich von der Hochdramatischen gesungen. Die Carmen hört man nicht selten auch in der Darstellung einer Altistin. Also nicht nur die Rollenfächer, sondern auch die Stimmlagen sind unklar voneinander abgegrenzt. Bei wievielen Rollen steht in der Partitur nicht als Bezeichnung der Stimmlage „Mezzo-Sopran“. Welcher Opernregisseur hat in seinem Ensemble eine Sängerin, die als Mezzo-Sopranistin verpflichtet ist? Die Bezeichnung sagt weiter nichts, als daß die Rolle sich stimmlich in der Mittellage einer Frauenstimme bewegt. Die Bezeichnung dient weder zur Abgrenzung des Stimmumfangs nach oben oder unten noch als Rollenbestimmung.

Diese Rollenfächer der Operpraxis sind nicht an bestimmte oder bestimmbare Charaktere gebunden. Ausschlaggebend bei der Besetzung ist einzig und allein ihr (angenommenes) Lebensalter. Da dieses nie genau anzugeben ist, ergeben sich die Schwankungen der Besetzung. Und dann kommt noch hinzu: Die innere Entwicklung, die die Grundlage dieser Einteilung ist, kann bei verschiedenen Frauen auch ganz verschieden rasch erfolgen. Genauere Grenzen sind nie aufzuzeigen.

Betrachtet man die Fächer in ihrer Reihenfolge Soubrette — Jugendlich-dramatische — Zwischenfach, so muß das zunehmende Lebensalter der Rollenfächer ohne weiteres zugegeben werden. Wollte man nun etwa in Analogie zum Tenor-Charakter die Jugendlich-dramatische als die Liebhaberin bezeichnen, dann ist das im allgemeinen wohl ihr Charakter; aber es ist nicht nur der ihre. Zerline (Fra Diavolo) ist Soubrette; Rachel (Juive) liegt im Zwischenfach; Brünhilde ist hochdramatisch — alle drei sind zugleich Liebhaberinnen. Vom Zwischenfach aus kann die Altersentwicklung der Rollen nach zwei Richtungen weitergehen. Entweder zur Hochdramatischen, die dann der letzte Punkt einer Entwicklung ist, oder aber zur Altistin, der alt oder wenigstens älter gewordenen und werdenden Frau. Auch bei ihr könnte die Vermutung auftauchen, daß sie charaktermäßig zu bestimmen sei. Etwa als Mutter (mütterliche Freundin, Amme usw.) oder als Intrigantin. Bedenklich ist dabei schon, daß zwei so stark auseinanderstrebende Charaktere in einem Rollenfache vereinigt sind. Die Rolle der Magdalena (Meisterfänger) zeigt, daß uns die Stimmlage der Altistin nicht ihren Charakter als Amme des Evchen, sondern ihr Alter angibt. Wer hat nicht die Empfindung, daß der junge David die alte Magdalene freit? Diese Empfindung stellt sich eben ein, weil das Fach nicht durch den Charakter, sondern durch das Alter der Rolle bestimmt wird. (Vgl. im Gegensatz dazu die Baßrolle des Figaro: Ihn empfinden wir nicht als den alten, sondern als den lebensklugen Figaro!)

Zur Stütze des Gesagten kann wieder Webers „Entwurf“ dienen. Auch er läßt für die Frauenstimmen keine Charaktere erkennen. Drei „erste“ Sängerinnen fordert er, ohne Angabe der Stimmlage. Eine für „Gesangspartien, wo im gewöhnlichen Sinne des Wortes der Gesang das Vorherrschende ist“. Also etwa eine Jugendlich-dramatische. Eine andere „zu Charakterrollen, Männerrollen, Medea, Athalia, Sphi-

genia, Sextus, Sargino, auch mehr deklamatorische Aufgaben“. Das entspräche ungefähr unserer Hochdramatischen. Eine weitere schließlich „für das naive muntere Fach. Savoyarde, Aschenbrödel, Zerline, Mline usw.“ Eine Soubrette. Was dann an Rollen noch bleibt, erhält zusammen „eine Sängerin“ („Anstands-, Mütter- und auch komische Rollen“).

Der Charakter der ersten Gruppe ist überhaupt nicht angedeutet. Der Begriff „Charakterrollen“ für die zweite ist ganz unklar; denn es gibt im Grunde nur ganz wenige Rollen, die nicht als Charakterrollen aufgefaßt werden können. Dabei hat diese Sängerin noch die Aufgabe, die Kastraten zu ersetzen; also männliche Rollen neben ihren Frauenrollen zu spielen. Am ehesten scheint noch die dritte Gruppe faßbar. Aber die Aufführungspraxis zeigt, daß auch dieses Soubrettenfach nicht eindeutig festzulegen ist.

Zur Verwischung des Charakteristischen kommt noch eines, das eben schon gestreift wurde: die Darstellung männlicher Figuren durch Frauen, die Hosenrolle. Da, wo sie ein Mittel zur Unkenntlichmachung, eine Maske ist, wird ja am Charakter der Frauenrolle nichts geändert. Es ist für den dargestellten Charakter gleichgültig, ob Leonore sich als Fidelio zeigt, ob die Baronin (Wildschütz) als Student auftritt, ob sich am Ende der „Luftigen Weiber“ alles als Gnomen und Elfen maskiert oder ob Falstaff in Weiberkleidern aus dem Hause geschafft wird oder Alnaviva (Barbier) als Musiker oder Reiter erscheint. Alle diese Rollen bleiben unter der Maske, was sie waren. Anders liegen die Dinge aber dann, wenn die Frau nicht nur ihr äußeres Gewand, sondern auch sich selbst aufgibt; wenn sie z. B. eine Kastratenrolle singt, d. h. wenn wirklich ein Geschlechtswechsel vorgenommen wird, der den Grundcharakter der Frau in einen männlichen verwandelt.

Ein solcher Geschlechtswechsel kann heute zweierlei Gestalt haben. Einmal ersetzt er die alte Kastratenrolle.

Adriano Colonna (Rienzi). — Der Rosenkavalier.

Er erfolgt also unter dem Reiz, der sich ergibt, wenn Stimme und Gestalt divergieren. Er kann aber auch eintreten — und zwar innerlich begründet —, um Knaben vor ihrer Entwicklung zum Jüngling darzustellen in einem Alter, in dem sie die Stimmelage noch mit der des Mädchens gemein haben: die Pagenrolle.

Eherubino (Figaro). — Page (Huguenots).

Ob der Geschlechtswechsel aber innerlich begründet ist oder nicht — die Frau ist in beiden Fällen gezwungen, einen Charakter darzustellen, der außerhalb ihres eigenen liegt. Und das wäre unmöglich, wenn ihre Rollencharaktere als bestimmte weibliche festlägen.

Die Männerrollen sind absolut klar nach Stimmcharakteren geteilt. Die Frauenrollen dagegen sind charaktermäßig unbestimmt. Die Träger der Oper, die ihre Richtung bestimmen, sind die männlichen Charaktere. (Darin liegt der Unterschied von der Operette, deren männliche Charaktere starken Schwankungen unterworfen sind, deren weibliche aber eindeutig festliegen: Soubrette, erste Operettenfängerin, komische Alte.) —

In seiner Arbeit „Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne“ (Leipzig 1919, S. 102 ff.) hat André Jolles bereits festgestellt, daß er im Drama fünf stimmliche Einheiten erkennt (Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass), deren Bedeutung über das Musikalische hinaus ins Charakterologische geht. Diese von ihm mehr gefühlsmäßig gemachte Feststellung ist nun für eine besondere Form des Dramas — die Oper — in extenso nachgewiesen.

Ein verschollenes Turnierballett von M. A. Cesti

Von

Paul Nettel, Prag

An anderer Stelle habe ich auf die Wiener Ballettturniere des 17. Jahrhunderts hingewiesen, von denen das berühmteste die: „Contesa dell'aria e dell' acqua“ (1667) von Ant. Bertali und Franc. Sbarra war. Mit dieser Materie hat sich schon vorher Wellesz¹ und in letzter Zeit auch Elisabeth Noack in ihrer Arbeit über Georg Christoph Strattner² beschäftigt. Sie zeigte, daß das berühmte Wiener Rossballett auch anderwärts, nämlich zu Durlach nachgeahmt wurde und, daß Strattner eine ähnliche Turnierballettmusik wie Schmelzer schrieb. Von den beiden Strattnerschen Rossballettmusiken stammt die eine von Joh. Heinr. Schmelzer.

Wellesz weist darauf hin, daß die Aufführung des Sbarraschen Rossballetts auf italienische, vor allem toskanische Einflüsse zurückgeht. Das Rossballett dürfte jedoch auch in Deutschland schon vorher nicht unbekannt gewesen sein. Man hat es da mit einer Fortsetzung der mittelalterlichen Turnierblasmusiken zu tun. Man weiß ja, daß bei den Turnieren des Mittelalters die Musik stets eine wichtige Rolle spielte und bei den alten Turnierbeschreibungen, in den verschiedenen „Cartells“ wird die Zahl der verwendeten Trompeten meist genau angegeben, wobei unter „Trompeten“ alle Arten der gebräuchlichen Blasinstrumente zu verstehen sind. Das Kampfspiel hat sich aber im Laufe der Jahrhunderte, sozusagen, idealisiert und wurde zu einem theatralischen Akt meist mit allegorischem Charakter. Italien ist reich an solchen dramatisch-allegorischen Kampfspielen. Sie nehmen in der Festliteratur einen großen Platz ein. So ist nach Allacci ein: „Mondo festeggiante, Balletto a cavallo nel Teatro congiunto al Palazzo del Serenissimo Gran Duca“ 1641 zu Florenz aufgeführt worden. Andere toskanische Ritterspiele werden von Solerti³ erwähnt. In Deutschland waren Rossballette, abgesehen von Wien und Durlach, auch anderwärts bekannt. „La conquista del velo d'oro in Calco“ von Domenico Gisberti, Musik von Ercole Bernabei, 1674 zu München gegeben, war ein „Torneamento a cavallo“, und Fürstenau⁴ berichtet von sächsischen Carouffels und Inventionen, bei denen auch Fürsten wacker „rannten und stachen“. Als Rückstand dieser Ballettturniere, bei denen ja sozusagen der Sport mit musikalisch dramatischen Aufführungen vereinigt war, — charakteristisch für das Zeitalter des Barock — blieben später die verschiedenen Arten der „Kopf- und Quintanrennen“ zurück. Die Wiener Hofzeremonialakten berichten fast über jedes dieser Kopfrennen eingehend mit Aufzählung der Gewinn- und Verlustbedingungen, wobei später das dramatisch musikalische Element vollkommen wegfällt. Immerhin mag der Trompetenmusik dabei noch weiterhin eine besondere Rolle zugefallen sein⁵. Einen wertvollen Anhaltspunkt über diese

¹ Die Ballettsuiten usw. Wien 1914.

² AfM III, 462 ff.

³ Musica Ballo e Drammatica etc.

⁴ Zur Geschichte der Musik und des Theaters usw. I, 85.

⁵ Die Wiener Oper des Barock kennt bereits Pferdévorführungen auf der Bühne. In der zum Geburtstag Kaiser Leopolds 1679 aufgeführten Oper: „Eurzio“ wird zu Schluß ein „Danß der

Ballettourniere gibt uns auch Harssdörffer in seinen „Gesprächsspielen“ (VI. Teil) wo über dererlei „Schauspiele zu Ross“ in Dialogform abgehandelt wird¹. Ich gebe einige Stellen daraus hier wieder:

Raymund: Ich sehe wohl, daß diese Arbeit ein Schauspiel zu Ross betrifft dergleichen viel leichter zu Papier als im Werk zu sehen seyn möchte, massen wohlverfahrene Rittersleute und viele schulrecht abgerichtete Pferde dazzu erfordert werden.

Vespasian: Wie die Ritter aufziehen sollen hab ich auf dem ersten Grund bedeutet; nemlich auf starken Hengsten, in vollen Kürass, guten Gewehren, und hohen Federn, schönen Binden und Gezeugen.

R.: Das versteht sich leichtlich.

B.: Der Schauplatz ist groß weitläufftig und mit hohen Gebäuen umgefungen; wie etwan zu Paris der königliche Platz darauf dergleichen Tanzspiele gehalten werden.

Degenwart: Solches wird vielleicht deswegen erinnert, damit viel Personen zu sehen und sich in solcher Ritterlichen Übung belustigen können; sonst ist meines Erachtens kein absonderlich Gebäu dazzu vonnöthigen und könne man es im freyen Feld oder einen andern großen Rennplatz anstellen.

B.: Die Anzahl sind in allem 52 abgetheilet in 4 Hauffen welche 4 Rittmeister führen deren ein jeder 12 Pferde hinter sich hat. Die Trompeter halten bereits und blasen ein besonderes Stück welches gleichfalls in 52 ganzen Schlägen oder Noten besteht, wie ich hernach zu probieren geben will. (Im Text Zeichnungen von zu stellenden Figuren.)

D.: Wie können aber die Trompeter so lang blasen?

B.: Sie mögen abwechseln und einander entsetzen oder man kann ihnen zwischen jeder Stellung eine Ruhezeit vergönnen.

R.: Ich muß bekennen, daß ich dergleichen nie gesehen, noch gelesen, wolte aber erwünschen solches nicht nur auf dem Papier, sondern auch wirklich vorgestellt zu sehen.

B.: Die Musik bestehet in 6 Stimmen und können wir selbe unter uns theilen. (Es folgt im Text ein Kupferstück auf welchem die disputierende Gesellschaft als collegium musicum dargestellt ist, wobei drei Damen Portativ, Laute und Basslaute, den drei Herren zwei Violen und Gambe zugewiesen sind). „Folget die Trompeten Musica des Schauspiels zu Ross . . . Es sol geblasen werden durch sechs Trompeten

als I Clarin

II Gegenclarin oder Contraclarin

III Principal oder hohe Stimme

IV Fagant oder Mittelstimme

V der Gröber oder Grundstimme und dann

VI mit dem Flatter. In allen 6 Tact.

Man kann es auch auf der Geigen und andern Instrumenten spielen.

Clarin.



Römischen Ritter zu Pferd“ aufgeführt, den der „Kaiserliche Vereuther Hannibal Rocco“ erfunden hatte. Diese Oper ist auch insoferne interessant, als gegenüber dem im Textbuch als Komponisten angegebenen Draghi in der Partitur Joh. Heinrich Schmelzer als Komponist bezeichnet ist. Mositor hat in seiner schriftlichen Sammlung von Kopien Schmelzer als Komponisten der Oper bezeichnet.

¹ Auch schon von E. Noack erwähnt.

Soweit Harsbörffer. Wir kehren indes nach Wien zurück, wo ja 1667 gelegentlich der Hochzeit Leopolds I. mit Margarita von Spanien das prunkvollste und kostbarste Ritterballett gehalten wurde, das die Welt je sah. Entsprechend der Zweiteilung der Ballettturniere Allegorie=Sport, war auch in musikalischer Hinsicht eine doppelte Komposition üblich. Die Musik zum dramatisch-allegorischen Teil schrieb Bertali — sie ist verlorengegangen —, die Trompetenmusik versorgte der Hofanzkomponist Schmelzer, und die ist nicht nur in einer Beilage des *Diarium Europaeum* — die Festlichkeiten des kaiserlichen Beylagers beschreibend — enthalten, sondern auch in einem Sammelband der Wiener Nationalbibliothek, der die Ballettmusiken zu den am Wiener Hof aufgeführten Opern und sonstigen Festen während der Periode 1666 bis 1680 enthält. Dort aber findet sich die Musik zu einem zweiten Hofballett mit dem Titel: „Arien des Hof Balletts zu dem Geburtsdag Ihre May. der Regierenden Kayserin Margarita 12. July 1667“.

Obgleich ich nun schon bei anderer Gelegenheit einige Bemerkungen über diese Aufführung gemacht habe¹, glaube ich nun nach Durchsicht des inzwischen in Raudnig gefundenen Textbuches auf das Hoffest zurückkommen zu dürfen. Ähnlich wie das *Diarium Europaeum* berichten auch die Wiener Hofzeremonialprotokolle über das Fest:

„Den 13. July ist in der Favorita ein Turnier und Hofballett mit zweyn Squadrilien gehalten worden und haben Ihr Kayf. May. die erste, Ihre Dl. der Junge Herzog Carl von Lothringen die andere Squadrilia geführt“.

Die gedruckte Beschreibung des Festes in groß Folio Format, die in einem einzigen Exemplar erhalten ist, zeigt auf dem ersten Blatt den Titel: „La Germania esultante, Festa a Cavallo. Rappresentata nell' Imperial giardino della Favorita nel giorno natalizio della Sacra Cesarea Real Maestà dell' Imperatrice Margherita. Inventata e descritta da Francesco Sbarra, Consigliero di Sua Maestà Cesarea. In Vienna d'Austria. Appresso Matteo Cosmerovio, stampatore della corte. L'anno 1667“.

Die Durchsicht der Beschreibung des Festes ergab nun die überraschende Tatsache, daß der Vokalteil der Aufführung von keinem Geringeren als M. A. Cesti komponiert war. „... queste armoniche note che per descriverle di tutta perfettione basta accennare ch'erano parti del mirabile ingegno de Sig. Cavall. Cesti“. In Anbetracht des Interesses, das vielleicht die genaue Beschreibung eines derartigen Turnierballettes erwecken könnte, seien die wichtigsten Stellen desselben in gekürzter Form hier wiedergegeben.

Der Turnierplatz in der alten Favorita, auf dessen Stirnseite Tribünen aufgestellt sind. In deren Mitte eine Grotte, die als Zuschauplatz für die hohen Herrschaften bestimmt ist. Zuerst erscheint die 4. Squadrilia des Kaisers, der auf einem goldbedeckten, reich geschmückten Pferd den Reigen eröffnet. Es folgen sechs Trompeter und ein Pauker, nach welchen, von 12 Lakaien begleitet, an der Spitze seiner Squadrilia, der Herzog von Lothringen erscheint, mit Silberbrokat und roten Federn geschmückt. Nachdem die beiden Gruppen um das Theater geritten, ertönt eine „strepitosa armonia da un pianissimo concerto di Timpani e Trombe guerriere“ welche das Signal zu einem höchst merkwürdigen Ballett gibt, das, nachdem es zahlreiche merkwürdige Figuren ausgeführt, durch das Erscheinen eines prachtvollen von acht feurigen Rossen gezogenen und von 40 Edelknaben begleiteten Wagens unter-

¹ Studien zur Mw., Bd. VIII.

brochen wird. Auf einem erhöhten Platz des Wagens sitzt die Germania, in gleichen Farben, wie der Kaiser geschmückt in einem gold- und silbergeschmückten Kleid. In der Rechten hält sie ein Szepter, in der Linken den Globus, auf der Stirn ein Diadem mit Federschmuck. Zu ihren beiden Seiten zwei starke Chöre, welche die Erbländer vorstellen, auf den Armen Schild und Schwert. Nachdem der Wagen den Schauplatz umfahren, bleibt er in dessen Mitte stehen und die Germania beginnt ihren Gesang:

„Ecco a Grand'Heroina
La Germania guerriera
Co suoi forti Campioni a te s'inchina;
Io de la bella Europa
Si gloriosa parte,

Nach Wechselreden der Chorführer, des Chores und der Germania heißt es:

„Di stragi innocenti
Si copra la terra
Esulti ne la Pace hoggi la Guerra.“

„Auf diese Aufforderung fühlen die beiden Squadriglien ihre kriegerischen Geister im Busen entflammen“, sie wechseln die Pferde in andere, fürs Turnier geeigneterer, während sich der Wagen der Germania zurückzieht.

Eine Barriere ist errichtet, in deren Mitte zwei als Scheiben bestimmte Meerungeheuer für das Kugelwerfen aufgestellt sind, ferner zwei wilde Männer, der eine in der rechten des oberen, der andere in der linken Ecke des unteren Teiles des Kampfplatzes, weiter drei Cerberi auf den entgegengesetzten Teilen des Feldes. Je einer dieser Köpfe ist in drohender Haltung vorgebeugt, die Schwertthiebe zu parieren. Ist er abgeschlagen, so springt der andere Kopf automatisch vor. Zuerst ist es der Kaiser, der beim kriegerischen Klang der Trompeten außerordentlich geschickt und elegant die Lanze ergreift, im Galopp heransprengt, und den Kopf des Cerberus trifft. Hierauf macht er eine Halbvolute, sprengt in kurzem Galopp weiter, trifft mit der Kugel den Tritonen, voltigiert wieder, jagt in gestrecktem Galopp zu dem zweiten Hundskopf, trifft ihn und kehrt sodann, stürmisch begrüßt, zu seinem Platz zurück, wo er den Prinzen von Lothringen herausfordert. Auf ihren Lanzen die Köpfe aufgesteckt, reiten die Beiden in die Mitte des Feldes, nehmen Pfeilschnell Richtung gegen die Tritonen, treffen sie mit ihren Kugeln und kehren, eine Linksvolute machend, mit entblößten Schwertern in die Mitte zurück, wenden sich sodann gegen die Hundsköpfe und enden den Kampf, wo sie begonnen. Hierauf kommen die Ritter der Squadriglie nach dem Muster der Vorkämpfer zum Streit. Nach Schluß dieser Übung kämpfen je zwei Gruppe die Dreiköpfe, die andere die Tritonen, die dritte die wilden Männer angreift. „Und all dies geschieht mit einer Mannigfaltigkeit, weil zu gleicher Zeit die verschiedenen Waffen gebraucht werden, was bei gleichzeitiger Harmonie und Verwirrung ein merkwürdiges Schauspiel ergibt“. Plötzlich erscheint die Germania wieder in der Mitte des Kampfplatzes, die mit ihrem Chor und Chorführern den zweiten Teil ihrer Huldigung vorbringt:

Si serbino l'armi
Ad uso migliore
Si cangi il tenore
De bellici carmi.

Die Germania zieht sich zurück, das Feld wird von den Spuren der Übung gereinigt, worauf die beiden Squadriglien ihr Ballett beginnen. Beim Klang der Corrente¹

¹ Die Allemande wird als Einleitungssatz zwischen dem Rückzug der Germania und dem Beginn des Balletts gespielt.

springen Graf Dietrichstein und Preiner auf leichten Pferden aus zwei entgegengesetzten Richtungen heran und bringen durch ihre „kunstvollen und lustigen Sprünge den Jubel des Tages zum Ausdruck“. Und während sie rasten, erscheinen der Kaiser und der Lothringer, ihnen gegenüber zwei andere Ritter und führen in den verschiedensten Wendungen, Corvetten und Volten die erste Figur des Ballettes aus, das zuerst von vier, später von sechs, schließlich von acht Pferden geritten wird und dessen Figuren sich je nach der Musik stets ändern. Man sieht hierauf die Reiter sich nach den Klängen der feurigen Giga bewegen, wobei sie zu zweit springen, „eine prächtige Leistung, die bei ähnlichen Festen nie gesehen war“. Hierauf springen die einen in die Mitte des Feldes, während gleichzeitig die anderen ihre Volten und Corvetten ausführen. Sie führen ihr Ballett nun zu dritt in den vier Ecken des Platzes aus, während zwei Andere in der Mitte des Platzes neue Figuren bilden. Die 12 Schlingen um diesen einen Reigen (treccia)¹ der sein Gegenbild in einem anderen, von 8 Rittern geschlungenen hat. Die beiden „Flechten“ lösen sich auf, die Ritter erscheinen wieder in der Mitte des Schauplatzes, sie gelangen zu den Tribünen, wo sie wieder neuen Rittern zu den Sarabandenfiguren Platz machen. Sie bilden einen Halbmond, in dessen Mitte sich der Kaiser, vom Lothringer begleitet, aufstellt. Wiederum sieht man je zwei Ritter einander gegenüber, kunstvolle Schritte zuerst am Platz, später in Bewegung ausführend. Die beiden Gruppen trennen sich und schreiten das Theater ab, umtost von Beifallstürmen des Publikums. Jetzt macht der Kaiser mit seiner Squadriglia eine rasche Wendung zur Kaiserin und ihren Hofdamen, um ihnen seine Huldigung darzubringen. Der Lothringer bleibt nicht zurück; da aber der Kaiser als Sieger erscheint, so muß jener zurückstehen, während die beiden Squadriglien einen Halbmond bilden, in deren Mitte sich nun das kaiserliche Paar postiert . . .

Kulturgehichtlich interessiert außer der ganzen Vorführung überhaupt auch der „Carro“, der ja in der italienischen Theater- und Festgeschichte eine bedeutende Rolle spielt. Szenische Darstellungen bei den „Trionfi“ der italienischen Renaissance haben ihren Mittelpunkt im „Carro“; auch richtige Theateraufführungen fanden nicht selten auf Wagen statt². Noch, als 1723 der kaiserliche Hof von der böhmischen Krönung nach Wien reiste und gelegentlich des Aufenthaltes im mährischen Städtchen Znaim der Namenstag der Kaiserin Elisabeth einfiel, da wurde Caldaras Festspiel: „La concordia dei pianeti“ bei dem auch Carestini mitwirkte, auf einem „Carro“ gegeben.

Kehren wir nochmals zu unserem Rossballett zurück; während die Cestische Vokalmusik bisher nicht gefunden wurde, ist die Schmelzersche Instrumentalmusik in dem genannten Wiener Manuskript erhalten. Es befindet sich übrigens in der genannten Beschreibung auch ein Instrumentationsvermerk: „La soave armonia di varij instrumenti di corde e di fiato“, der zu den Bemerkungen im Particell paßt. Demnach war die Musik doppelschörig instrumentiert. Wie bei ähnlichen Anlässen mögen die beiden Klangkörper an zwei verschiedenen Stellen postiert gewesen sein, was eine Instrumentalwirkung hervorzubringen imstande war, die zu der barocken Symmetrie des Turnierplatzes der Favorita und zu den barocken Vorführungen der österreichischen Ritterschafft ausgezeichnet paßte. Und nun mögen, da die Cestische Musik verlorengegangen, wenigstens die Schmelzerschen Instrumentalstücke folgen:

¹ Vgl. den in Wien häufig vorkommenden Tanz „Trezza“.

² Man erinnere sich an Quagliatis berühmte Straßentheater „Carro di fedeltà“.

Arien des Hof Balletts zu den geburtsdag Ihr Meyst. der Regierenden
Kayserin Margarita 12. July 1667.

Allemanda.

Musical score for Allemanda, a 3/4 time piece. The score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in G major. The bass line includes figured bass notation: 6/5, 6/6, 6/5#, 6/4, 5/4#, #, #, 5/6, 6, 6, 6, 7/#6, 3/4, 6/4, 6/5, #/4, 4/#, 4/3.

Courente.

Musical score for Courente, a 3/4 time piece. The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in G major. The bass line includes figured bass notation: b, 7/#6, p, 6, 7/#6.

6 6 4# 6

4 3 p 6 4 3

Guige.

Violin. 6 4 6

Clarin.

p Violin. Clarin.

Violin. 3 6 #

Clarin. 7 6 #



p Violin.

This system shows a musical score for Violin and Bass. The Violin part is written in the treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Bass part is written in the bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Sarabande.



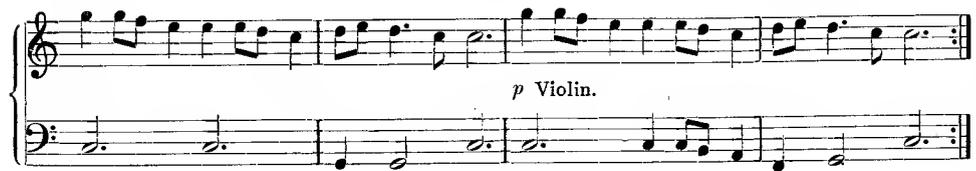
Clarinet.

This system shows a musical score for Clarinet and Bass. The Clarinet part is written in the treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The Bass part is written in the bass clef with the same time signature and key signature. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.



p Violin. Clarinet.

This system shows a musical score for Violin and Clarinet. The Violin part is written in the treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Clarinet part is written in the bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.



p Violin.

This system shows a musical score for Violin and Bass. The Violin part is written in the treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Bass part is written in the bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik

Eine Einführung, insbesondere in das Wesen der Griffschrift im Hinblick auf ein neuartiges Druckwerk, und eine kritische Würdigung zugleich

Von

Karl Gerhark, Bonn

Kein Raum ein Zeitalter musikalischer Vergangenheit hat trotz reicher, heute noch zugänglicher Hinterlassenschaft der wissenschaftlichen und künstlerischen Erkenntnis unserer Zeit solch hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt wie das Zeitalter der Lautenmusik. Dank der umfassenden Gemeinschaftsarbeit der modernen Musikwissenschaft und dank einzelner bedeutsamer Laten hervorragender Männer konnten uns kostbare Schätze des Wachzeitalters zurückgewonnen werden, die Händelbewegung gab der Pflege des Oratoriums und jüngst der Oper neue, kräftige Impulse, die Palestrina-Renaissance des vorigen Jahrhunderts wirkt sich bis in die neueste Zeit auf die Wiedererweckung mittelalterlicher Vokalschöpfungen aus, zahllose kleinere und größere Musiker der Vergangenheit wurden wieder entdeckt und von der praktischen Musikübung zu neuem Leben berufen. Aber die Wiederbelebungsversuche der klassischen Lautenmusik sind bisher in Ansätzen stecken geblieben, und die Gründe hierfür zeigen allzu deutlich, warum auf bisherigem Wege das gewünschte Ergebnis nicht erzielt werden kann, und womit eine Reformierung des Lautenspiels zu beginnen hat.

Es sind zwei Ursachen, welche die Grenzen neuerer künstlerischer Bestrebungen auf dem Gebiete der Lautenmusik erkennen lassen und zugleich die Vorbedingungen zur Erlernung des wirklichen Lautenspiels zu geben scheinen: Die Notwendigkeit eines eigenen, von der üblichen Notenschrift abweichenden Systems zur Aufzeichnung der Kompositionen für die Laute, und die Notwendigkeit eines geeigneten Instruments zur originalgetreuen Wiedergabe der Lautenmusik. Für letzteres ist bekanntlich die sogenannte Laute, die sich heute unter dem Einfluß des Gitarre-Saitenbezuges und der Gitarre-Stimmung eingebürgert hat, unbrauchbar. Doppelhörige sechsfaitige Laute werden wieder gebaut, reichen aber zur Wiedergabe der Lautenmusik vom Ende des 16. Jahrh. bis zum 18. Jahrh. ebenso wenig aus wie die Theorben mit sechs Griffbrettsaiten und mehreren Bordunsaiten. Erst eine Laute mit neun Griffbrettsaiten und vier Bordunsaiten ermöglicht eine originalgetreue Wiedergabe aller Lautenkompositionen. Insbesondere sind die begleitenden Oktavsaiten für eine richtige Stimmführung nicht zu entbehren. Die Bearbeitung der Lautenmusik aus der letzten Periode (dmoll-Stimmung) z. B. der Werke J. S. Bachs für ein heutiges Instrument scheitert vollends an der Quartens Stimmung, die kaum ein originalgetreues Bild der Stimmführung geschweige der Klangwirkung zu geben vermag. Durch die in Museen zahlreich erhaltenen Originale älterer Meister ist aber die Neuankfertigung wirklicher Laute mittels der modernen Errungenschaften auf dem Gebiete des Instrumentenbaues durchaus möglich und wirtschaftlich zweifellos einfacher und lohnender als der sehr begrüßenswerte Neubau von Cembali oder Bachklavieren.

Das System zur Aufzeichnung der Lautenmusik war in früheren Zeiten die sogenannte Tabulatur. Unter „Tabulatur“ oder „Intabulatur“ verstand man ursprünglich jede Niederschrift einer Komposition auf eine Tafel oder ein Blatt mit vertikaler Anordnung der Stimmen auf ein oder zwei Systemen, also etwa in der Form unseres heutigen Klavierauszuges. Heute hat man nicht ganz mit Recht den Begriff Tabulatur erweitert auf alle Kompositionen für Tasten- und Windinstrumente, die in einer von der üblichen Notenschrift abweichenden Notierungsweise aufgezeichnet wurden, oder auch auf diese selbst. Daß man für die Lauteninstrumente zu allen früheren Zeiten eine andere Schrift benötigte und benutzte als die Notenschrift, entsprang wohl der

natürlichen Erkenntnis, daß die aus der Vokalmusik übernommene Notenschrift, das Fünfliniensystem, hauptsächlich den Sänger unterstützt und ursprünglich nur für ihn erdacht war in dem Bestreben, die gleichmäßig aufsteigende Stimme bildmäßig zum Ausdruck zu bringen und so als Stütze für den Sänger gewissermaßen eine Stimmlinie darzustellen. Es war ebenso natürlich, daß sich der Gebrauch dieser Gesangsnotenschrift später beim Klavierspiel durchsetzen konnte; denn die Tastatur des Klaviers befolgt dasselbe Prinzip der gleichmäßig chromatisch fortschreitenden Tonfolge von links nach rechts wie die menschliche Stimme von unten nach oben. Dieses Notensystem konnte naturgemäß aber keine Stütze sein für den Spieler solcher Instrumente, bei denen von gleichmäßig aufsteigender Stimmlinie nicht die Rede sein kann. Beim Geigenspiel mochte der Gebrauch der Notenschrift noch hingehen, zumal hier die Technik des Spiels, bevor das Lagenenspiel aufkam, der im Notenbilde gezeichneten musikalischen Linie noch in etwa entsprach. Die Verwendung einer Griffchrift für das Violinspiel wurde erst bei Umstimmungen (Skordatur) eine Notwendigkeit. Bei H. F. Biber führte die Anwendung von Skordatur zu der Kuriosität, die Notenschrift in eine Griffchrift umzudeuten, indem die Note nicht den Ton, sondern den Griff bezeichnete¹. Die Einführung einer Griffchrift für Geigeninstrumente mußte — so begründet sie an und für sich gewesen wäre — deshalb auf Schwierigkeiten stoßen, weil die Bünde auf dem Griffbrett tatsächlich fehlten. Stets mußte dagegen eine Griffchrift bei den Bundeinstrumenten verwendet werden, weil diese häufig verschiedenen Stimmungen unterworfen waren und zudem eine Grifftechnik aufweisen, die der Schreibweise mit Noten auf das Argste zuwiderläuft. Bei der Notenschrift kann also der psychologisch unmögliche Fall eintreten, daß eine höhere Note auf der Laute tiefer gegriffen wird. So entstand für die Bundeinstrumente die Griffchrift aus dem Bestreben, dem Lautenspieler dieselbe technische Stütze zu geben, welche die Notenschrift dem Sänger bzw. Klavierspieler gewährte. Wie die Tastenfolge auf dem Klavier von links nach rechts fortlaufend alphabetisch bezeichnet wird, so kommt für die Bundeinstrumente auf dem Lautenhals dasselbe Prinzip durch die Griffchrift zur natürlichen Anwendung.

Zu diesen psychologischen Tatsachen, welche die Existenzberechtigung der Griffchrift neben der Notenschrift nachweisen, kommt eine gewisse Notwendigkeit, Lautenmusik in Griffchrift zu notieren. Die Unzulänglichkeit heutiger Notierungsweise für Bundeinstrumente erhellt aus folgenden Tatsachen:

1. Jeder Ton der drei oberen Saiten der Laute kann auf drei verschiedene Saiten (also in drei Lagen) erzeugt werden, jeder Ton der vierten Saite (von oben) auf zwei Saiten. Hieraus ergibt sich die unumgängliche Notwendigkeit einer genauen Angabe der gewünschten Lage. Unter dem Zwange dieser Notwendigkeit fand man in der heutigen Notenschrift das klägliche Aushilfsmittel, jedem Ton, der nicht in der „ersten Lage“ gespielt werden soll, eine römische Zahl (zur Unterscheidung vom Fingersatz) beizugeben, die den Bund bezeichnet. Die Griffchrift stellt dagegen eine bedeutende Erleichterung und Vereinfachung dar, da sie durch die genaue Bunde- und Saitenbezeichnung mit den geringsten Mitteln das eindeutigste Griffbild bietet.

2. Eine genaue Übertragung der Griffchrift in die Notenschrift ist abgesehen von dem Grunde der verschiedenen Notenlage, auch wegen des höchst komplizierten Klangbildes kaum durchführbar. Schon Hugo Riemann bemerkt in seinem „Handbuch der Musikgeschichte“ II, 2, S. 366 sehr richtig: „Die allgemein übliche Art, Lautensätze in Mensuralnoten umzuschreiben, wie sie besonders Chilcotti in Anwendung gebracht hat (ebenso Fleischer) vermag freilich dem gemeinen Leser kein genügendes Bild von dem Werte der Stücke zu geben. Schon daß der ganze Tonatz eine Oktave höher notiert wird, ist verhängnisvoll, da das trotz der orientierenden Beischrift eine falsche Tonhöhenvorstellung erzeugt. Schlimmer ist aber, daß die Griffe nur als Griffe wiedergegeben sind und kein Versuch gemacht ist, die vom Komponisten ge-

¹ Dasselbe findet man auch in der Gitarrenmusik von Paganini.

meinte Stimmführung klarzustellen“. Diese Stimmführung läßt sich durch den bloßen Erfass der Griffzeichen in Verbindung mit den rhythmischen Zeichen durch Noten keineswegs rekonstruieren, da die Griffschrift nicht den Dauerwert der Note, sondern den Zeitunterschied der aufeinanderfolgenden Griffe notierte. Es galt nämlich für das frühere Lautenspiel die allgemeine, im Griffbild nur selten sichtbare Regel, jeden Ton solange wie möglich zu halten, die Saite also solange auf dem betreffenden Bund niederzudrücken, bis auf derselben Saite ein anderer Bund zu greifen ist; der Finger ist nur ausnahmsweise dann aufzuheben, wenn durch das Halten des Tones ein störender Mißklang entstände. Gerade dieser die Technik des Lautenspiels ungemein erschwerende Grundsatz bewirkt erst die höhere Kunst des Lautenspiels, die dem wirklichen Lautenspieler fast nur an Hand der Tabulatur zu erzielen möglich ist, während eine kunstgerechte Übertragung, wie sie dann Riemann a. a. D. versucht, nur dem Klavierspieler eine ungefähre Vorstellung von dem Werte der Lautenmusik zu vermitteln vermag.

3. Fast unmöglich erscheint die Wiedererweckung der klassischen Lautenmusik mittels der Notenschrift, da die Meisterwerke der Lautenmusik in mindestens zwei ganz unterschiedlichen Stimmungsarten geschrieben sind, der Quartens Stimmung und der *dmoll*-Stimmung. Wollte man heute bei diesen unbedingt erforderlichen und gar nicht zu umgehenden Stimmungen die Notenschrift verwenden, so müßte jeder Lautenspieler bei jeder Umstimmung die immer wieder veränderte Lage der Töne auf seinem Instrument neu erlernen, was praktisch sicherlich eine Unmöglichkeit bedeutet.

Nachdem wir die Notwendigkeit der Wiedereinführung der Griffschrift — sollen überhaupt die Meisterwerke der Lautenmusik gerettet und im Anschluß hieran ein neues künstlerisches Lautenspiel angebahnt werden — genügend nachgewiesen zu haben glauben, möchten wir auch die Bedenken aus dem Wege räumen, die sich vielleicht im Hinblick auf die Vorteile, welche die Notenschrift gewährt, einstellen könnten. Man wird zunächst einwenden wollen, es sei „unmusikalisch“, eine Griffschrift zu benutzen, da diese nur der Technik des Spiels, dem Greifen, diene, nicht aber die Musik, die Töne, wie sie die Notenschrift darstellt, veranschaulichen könne. Dem ist nicht so. Freilich muß wie bei jeder Erlernung eines Instruments das Technische zuerst überwunden werden, auch aus der Notenschrift wird man die Musik erst dann „lesen“ können, wenn eine gewisse Stufe der technischen und musikalischen Ausbildung erreicht ist. Ebenso ist aber auch der geübte Lautenspieler durchaus in der Lage, aus der Tabulatur unschwer die Stimmführung, Harmonik, kurz die Musik zu erkennen. Einen weiteren Einwand wird vielleicht der Wissenschaftler erheben, der die Befürchtung hat, auf seinem Allerwelteinstrument, dem Klavier, sich keinen Eindruck von der Lautenmusik in Griffschrift verschaffen zu können. Für ihn mag aber eine Übertragung in Notenschrift, solange er sich nicht besser zu helfen weiß, schließlich noch zweckmäßig sein, da er ja auch bei der Interpretation viestimmiger Orchester- oder Vokalwerke auf dem Klavier immer auf eine Bearbeitung, auf einen „Klavierauszug“, angewiesen ist. Die freilich recht beträchtliche und schließlich doch unbefriedigende Arbeit der „Übertragung“ wird auch für den Klavierspieler der Lautenmusik überflüssig, wenn er es lernt, ebenso wie ältere Partituren mit mehreren alten Schlüsseln auch eine Tabulatur ohne weiteres auf dem Klavier abzuspielen. Die einfachste Art hierbei dürfte wohl die sein, die Grundtöne der Linien (den Akkord) sich zunächst auf dem Klavier einzuprägen und dann die Zahlen als chromatische oder mehrfach chromatische Erhöhung dieser Grundtöne zu spielen. Was schließlich die praktische Ausübung des Lautenspiels nach Griffschrift angeht, so lehrt schon ein kurzer Versuch, wieviel einfacher nach einem solchen System zu spielen ist als nach einer Übertragung in ein Notensystem.

Nach diesen Erörterungen wird es verständlich sein, warum die bisherigen Arbeiten über Lautenmusik nicht über einen engeren Kreis von Wissenschaftlern hinauskamen, warum die Wiedererweckung großer Lautenkompositionen der Vergangenheit, wozu einige beachtenswerte Ansätze gemacht wurden, praktisch nicht durchführbar war. Es fehlte

das erforderliche Instrument und vor allem die Griffschrift, da eine Übertragung in Notenschrift, soweit sie nicht das Kunstwerk verstümmelt, im besten Falle dem Klavierspieler dienen kann, keineswegs aber dem Lautenspieler einen gangbaren Weg in die blühenden Gefilde der klassischen Lautenkunst zu eröffnen vermag. So blieben die verdienstvollen Ausgaben Chilesottis, Morphys, Fleischers, Koczirz und vieler anderer der Praxis verschlossen, konnten aber selbst wissenschaftlich kaum den Wert einer „Zufallsausgabe“ übertreffen. Jeder Wissenschaftler, der über Musik arbeitet, die er selbst nicht praktisch auszuführen vermag — nehmen wir nur einmal mittelalterliche Vokalmusik an —, hat doch wenigstens (oder sollte haben) eine lebendige Vorstellung von dieser Musik durch die Aufführungspraxis, selbst wenn er im einzelnen für seine Arbeiten sich des Klaviers bedienen muß. Von der Praxis originaler Lautenmusik aus früheren Zeiten kann heute aber nur der ein richtiges Bild gewinnen, der in der Lage ist, die Originaltabulaturen zu spielen oder wenigstens spielen zu hören. Statt dessen ging man bisher rein theoretisch vor und „übertrug“ mühsam einige Tabulaturen, von denen man sich Wert versprach. Da aber die Kenntnis zahlreicher vollständiger Tabulaturwerke infolge der enormen Arbeit der Übertragung sozusagen unmöglich war, wurde auch eine systematische wissenschaftliche Bearbeitung dieser nur in Bruchstücken bekannten Musik, ganz gewiß aber eine Herausgabe nach künstlerischen Gesichtspunkten sehr erschwert. Kam nun noch hinzu, daß die Ausgaben selbst mehr oder weniger den Originalwert herabsetzten, so vermochten alle Wiederbelebungsversuche, so edel sie gedacht waren, erst recht nicht in weite Kreise zu dringen¹.

Der erste, der heute nicht bloß die Notwendigkeit erkannte, Lautentabulaturen auf Originalinstrumenten zu spielen, sondern diese Idee auch praktisch verwertete und durchsetzte, ist Julius Giesbert. Er selbst hat seit Jahren die auf den einzelnen Bibliotheken vorhandenen Lautentabulaturen aller Notierungsarten ohne Übertragung gespielt (!) und dadurch einen genaueren Überblick über die gesamte Lautenkunst vom 16. bis 18. Jahrh. gewonnen. Die Publikation der heute noch wertvollen Lautenkompositionen aus dieser Zeit wurde von dem Donner Tabulatur-Verlag als vornehmste Aufgabe in Angriff genommen. Um die praktischen Ausgaben auf der Basis der Originalwerke veranstalten zu können, war zunächst die Wiederherstellung der Laute eine Notwendigkeit. Es kam also darauf an, ein Instrument bauen zu lassen, das die oben beschriebenen Forderungen erfüllte. Bei diesen Versuchen, Berechnungen, Messungen usw. leisteten alte Originalinstrumente, wie sie Dr. Rinsky aus dem Musikhistorischen Museum in Köln freundlichst zur Verfügung stellte, wertvolle Hilfe. Große deutsche Fabriken und hervorragende Lautenbauer führten den Bau dieser neuen Instrumente aus, so daß der genannte Donner Verlag nun im Besitze doppelchöriger Lauten von 21 bzw. 24 Saiten ist, teils in Form der sogenannten Knickhalslauten teils in Form der Theorben mit verlängertem Hals. Sind auch diese Instrumente in Einzelheiten, so etwa was die Klangschönheit betrifft, noch nicht vollkommen, so ist doch der größte und schwierigste Schritt getan². Neuerdings ist die Firma Gebrüder Schuster in Markneukirchen, die heute über die modernsten instrumentenbautechnischen Mittel verfügt, mit Giesbert überein gekommen, in gemeinsamer Arbeit den Lautenbau mit den beiderseits gesammelten Erfahrungen zu vervollkommen. Fast noch schwerer und langwieriger gestaltete sich das Druckverfahren für die Neuerscheinung des Verlages. Diese schwierige Aufgabe eines solchen Erstdruckes ist nun in durchaus befriedigender Weise gelöst. Die Schwierigkeiten lagen erklärlicherweise in der von der heute allein gebräuchlichen Notenschrift vollständig abweichenden Art, Musik zu drucken, nämlich in der Herstellung eines anschaulichen Griffbildes, dem das Sechsliniensystem zugrunde liegt. Um die nun vorliegende Neuerscheinung hinsichtlich des neuen Griffschriftverfahrens würdigen und

¹ Eine Sammelbesprechung der letzten Neuausgaben auf dem Gebiete der Lautenmusik folgt in diesem Hefte.

² In Berlin scheinen ähnliche Bestrebungen im Gange zu sein; Genaueres darüber ließ sich jedoch nicht ermitteln.

die Einführung gerade dieser Form von Griffchrift wissenschaftlich begründen zu können, müssen wir noch einen kurzen Blick werfen auf die früher üblichen Formen von Tabulaturen, die bekanntlich in den einzelnen Ländern und Zeiten verschieden waren.

Wenn die Italiener, deren Petrucci-Drucke von 1507 die ältesten uns bekannten Lautentabulaturen enthalten, eine Zahlenschrift als Griffchrift verwendeten, so war dies wohl im Hinblick auf die Bundzahlen die allgemein verständlichste und einfachste Art der Notierung. Schon auffallender war, daß bei ihnen die oberste Linie des Systems nicht der höchsten Saite des Instruments entsprach, wie wir nach dem Prinzip der aufsteigenden Tonhöhe auf dem Linienystem und auf den Saiten des Instruments unbedingt erwarten sollten, sondern daß umgekehrt die oberste Linie die tiefste Saite darstellte. Der Grund für diese Schreibweise dürfte in der Haltung der Laute liegen, da sich hierbei die Basssaiten oben befinden. So kann man also sagen, daß bei den Italienern die oberste Linie zwar nicht der höchsten, wohl aber der obersten, nämlich zu oberst gehaltenen Saite, entsprach. In der Verwendung der Zahlenschrift und in der Auffassung des Linienystems folgten den Italienern die spanischen Lautenisten mit Ausnahme der frühen Spanier (nach Bermudos „Declaracion de instrumentos musicales“), von denen keine Tabulaturen auf uns gekommen sind, sowie des Don Luys Milan und Thomas de Sancta Maria, die in ihrem „El maestro“ 1535 und „Libro llamado arte de tañer Fantasia“ 1565 eine der Tonhöhe entsprechende Lagerung der Saiten im Linienystem vorgesehen haben. Diese letztere Art kam zweifellos der musikalischen Vorstellung mehr entgegen als die Tabulatur der Italiener, die offenbar primitiveren Ansprüchen Rechnung tragen wollte. Die auf ein Linienystem gänzlich Verzicht leistende und jeden einzelnen Bund auf jeder Saite mit einem besonderen Zeichen (Zahl oder Buchstaben) benennende deutsche Lautentabulatur ist bis in die heutige einschlägige Literatur hinein als die komplizierteste und unbeholfenste Griffchrift verschrieen worden. Bei näherem Zusehen jedoch erweist sich gerade diese Tabulatur sowohl für den Komponisten wie für den Leser bedeutend einfacher als alle anderen Griffchriften, nur der Spieler muß sich mehr Griffzeichen einprägen. Die deutsche Tabulaturschrift ermöglicht es dem Komponisten, genau wie die anderen Musikgattungen auch Lautenmusik ohne Zuhilfenahme des Instruments niederzuschreiben, da jeder Ton hier seinen eigenen Namen hat, während der Schreiber außerdeutscher Tabulaturen sich vor der Niederschrift erst die Griffelage auf der Laute klarmachen mußte. Ebenso tritt denn auch für den Leser der deutschen Tabulatur die Stimmführung ungemein plastisch hervor, da durch die Aufzeichnung der Stimmen in übereinander gelagerten Reihen von Buchstaben oder Zahlen die Anzahl, sowie die Bewegung der Stimmen sofort in Erscheinung treten. Die deutsche Lautentabulatur ist also eigentlich die geistreichste Art der Notierung, da sie — gewissermaßen ein Mittelding zwischen Notenschrift und Griffchrift — gleichzeitig den Ton (bzw. die Tondauer) wie den Griff bezeichnen konnte. Nachteile erwuchsen nur dem Spieler, dem die Erlernung des Tonsystems hier am meisten Schwierigkeiten bereitete. Verwirrt und uneinheitlich wurde erst die deutsche Lautentabulatur, als die Bünde auf der 6. Saite (ursprünglich hatte die Laute nur 5 Chöre) eine besondere Bezeichnung erhalten mußten und hierin die einzelnen deutschen Lautenisten sehr voneinander abwichen. Unhaltbar wurde diese Notierungsweise mit der Einführung weiterer Basssaiten. So mußte die deutsche Lautentabulatur am Anfang des 17. Jahrh. der französischen Griffchrift weichen, die aus der Buchstabennotation auf einem Linienystem bestand, wie es schon von den genannten einzelnen Spaniern, vielleicht nach dem französischen Vorbild, benutzt wurde. Die von den Franzosen bereits zu Beginn der Lautentabulaturdrucke vorgezogene Schreibweise mit Buchstaben mag den Völkern der nördlicheren Länder leichter einprägsam gewesen sein als die Zahlenschriften der Italiener und Spanier, zumal die Zahlen untereinander eher zu verwechseln waren als die viel unterschiedlicheren, vom Auge besser zu erfassenden Buchstaben, der Grund dafür aber, daß sich die französische Lautentabulatur im 17. Jahrh. in der ganzen Welt durchsetzte und die anderen Tabulaturen verdrängte,

lag wohl an dem allgemeinen Einfluß, den die französische Kultur, insbesondere die französische Musik in der damaligen Zeit überall erlangte. So folgten seit dem 17. Jahrh. nicht allein die Italiener und Deutschen, sondern auch die Engländer und Polen in der Aufzeichnung ihrer Lautenkompositionen der französischen Schreibweise.

Die heute wieder von Julius Giesbert eingeführte Griffschrift besteht aus Zahlen auf einem Sechsliniensystem mit den üblichen darüber befindlichen rhythmischen Zeichen, wie sie der Schreibweise des Spaniers Milan entspricht. Aus längerem Unterricht gesammelte Erfahrungen bestätigten die Tatsache, daß heute wieder eine Bundbezeichnung mit Zahlen angebracht ist, weil diese sofort verstanden wird. (Beispielsweise ist die Bezeichnung „5. Bund“ heute allgemein verständlicher als „f-Bund“). Es war wichtig, die Zahlen im Druck deutlich unterschiedlich zu machen, weshalb wohl eckige, einfache Zahlen den runden vorgezogen wurden. Auch die Verwendung der obersten Linie für die höchste Saite erschien wohl aus Gründen heute allgemein eingebürgerter Vorstellungen allein möglich.

Die Neuerscheinung ist betitelt: *Fantasien und Tänze für 6chörige Laute* als 1. Heft der „Klassiker des Lautenpiels“. Diese Sammlung enthält also eine Auswahl aus den beiden Lautenmusikgattungen des 16. Jahrh. wo noch eine sechs-chörige Laute in Brauch war, und trägt damit vorderhand der Möglichkeit Rechnung, diese Originalkompositionen auch auf einem heute fast in jeder Stubenecke vorhandenen Instrument spielen zu können, wenngleich die Doppelschörigkeit für den Originalklang wesentlich ist. Bei der heute üblichen Gitarrestimmung ist es nur erforderlich, die g-Saite auf fis zu stimmen, um so die originale Stimmungsart von zwei Quartan, großer Terz und zwei Quartan zu erhalten. Aus demselben Grunde der Einführungsmöglichkeit sind unter den wertvollsten Lautenkompositionen des 16. Jahrh. die verhältnismäßig am leichtesten ausführbaren ausgesucht. So finden wir in fast chronologischer Reihenfolge als feierliches Eröffnungsstück ein *Recercare* von Spinacino aus dem ältesten Petrucci-Druck „*Intabulatura de Lauto*“ von 1507, *Fantasien* von Dalza aus dem vierten Buch desselben Werkes von 1508 sowie aus dem „*El maestro*“ Milans von 1535 und aus dem „*El delphin*“ seines spanischen Zeitgenossen Narbaez von 1538 und weitere italienische *Fantasien* von Joan Maria da Crema aus der „*Intabulatura de Lauto*“ von 1546 sowie von Francesco Milanese und Verino Fiorentino aus ihrer „*Intabulatura de Lauto*“ von 1547. Eine Reihe verschiedener *Tänze* wie *Pavane*, *Gaillarde*, *Deutscher Tanz*, *Ballett*, *Volte*, *Brante* und *Bourrée* füllt den zweiten Teil des Heftes. Als Komponisten sind wieder Dalza vertreten, sowie der Franzose *Adrian Le Roy* (*Premier livre de tabulature de Luth*, 1551), die Engländer *Pipers* und *Dowland* (aus Handschriften um 1600) und die Deutschen *Waißel* (*Tabulatura allerley künstliche Preambuln*, 1591) und *Fuhrmann* (*Testudo Gallo-Germanica*, 1615). Endlich sind noch aus Handschriften unbekannter Autoren kleine *Tänze* veröffentlicht. Eine eingehende Besprechung der Musikstücke selbst muß ich mir in einer anderen Arbeit vorbehalten.

Der Herausgeber hat die Kompositionen mit allen heute erforderlichen Zusatzbezeichnungen in mustergültiger Klarheit und Eindringlichkeit versehen. (Zwei Druckfehler wird der Spieler sogleich selbständig verbessern: Seite 12, System 3, Takt 10, drittes Viertel die um eine Zeile zu hoch geratene Zahl 3 und Seite 16 die *Metro-*nombezeichnung $\bullet = 48$ statt $\text{♩} = 48$ für das *Largo* der *Padoana*). Um die Einführung der Griffschrift und der klassischen Lautenmusik zu erleichtern, ist dieser ersten Ausgabe noch eine Zeichenerklärung und Spielanweisung beigegeben. Hierbei sind insbesondere die Regeln für den Fingersatz von Wichtigkeit, welche die älteren Anweisungen wesentlich ergänzen. Auf derselben Grundlage sind die Beispiele für Anschlag und Fingersatz bei Akkorden, sowie die Beispiele für Verzierungen entstanden.

Hoffentlich wird diese Renaissance der Tabulatur nicht nur bei der Musikwissenschaft, sondern auch bei den Lautenspielern gebührendes Verständnis finden und so in nicht allzu ferner Zeit eine neue Blüte vergangener Kunst bescheren können.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1926

Aachen (Technische Hochschule)

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe: beurlaubt.

Basel

Prof. Dr. Karl Ref: Die Sinfonien Beethovens, zweistündig. — Seminar: Bestimmen musikalischer Kunstwerke, zweistündig. — Collegium musicum, Praktische Übungen mit Stilerklärungen, zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Das neuere Oratorium (II. Teil der „Geschichte des Oratoriums“), einstudig. — Geschichte der griechischen Musik, einstudig. — Übungen im Übertragen von Orgeltabulaturen, zweistündig.

Dr. Jacques Handschin: Tonpsychologie, einstudig. — Der Generalbaß (Continuo), Theorie und Übungen, einstudig.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Albert: Geschichte des deutschen Kunstliedes, zweistündig. — Seminar und Profseminar, je zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethovens Leben und Werke II, zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Die Lieder des Mittelalters (Troubadours, Trouvères, Minnesinger, Meisterfinger), zweistündig. — Musikalische Liturgik, einstudig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte des musikalischen Stils im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte, zweistündig. — Stilgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis, zweistündig. — Übungen über die Probleme der neueren Musikästhetik, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Vergleichende Musikwissenschaft II, einstudig. — Tonpsychologische Übungen, einstudig.

Prof. Dr. Rich. Sternfeld: Richard Wagner II, einstudig.

Dr. Friedrich Blume: Musikalische Klassik und Romantik, zweistündig. — Stilkritische Übungen an Instrumentalwerken des 18. Jahrh. (Fortgeschrittene), zweistündig. — Übungen zur Einführung in die musikalische Denkmälerkunde (Anfänger), zweistündig.

Kirchen-M.-D. Prof. Johannes Biehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge I, zweistündig. — Chor- und Einzelübungen zur musikalischen Liturgik, zweistündig. — Glockenwesen und kirchlicher Gebrauch der Glocken, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hans Merzmann: Beethoven (mit Übungen), zweistündig. — Arbeitsgemeinschaft: Untersuchung polyphoner Kunstwerke des 16.—20. Jahrhunderts, zweistündig.

Prof. Johannes Biehle: Raum- und Bauakustik, einstudig. — Entwerfen von Räumen nach akustischen Gesichtspunkten, in Verbindung mit dem Bauseminar Prof. Poelzig. — Glockenwesen und die statische Beanspruchung der Türme und Stühle, einstudig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Geschichte des deutschen Kunstliedes von Schubert bis Brahms und Hugo Wolf, zweistündig. — Studien zu Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, zweistündig. — Profseminar: Musikwissenschaftliche Grundfragen und Übungen für Anfänger, einstudig. — Seminar: Geschichte der Kompositionstechnik vom 14.—16. Jahrh., zweistündig. — Colle-

gium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Dr. Max Zulauf), zweistündig. Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Stilgeschichte der Orgelliteratur III: Seit J. S. Bach bis zur Neuzeit (mit Vorführung im Münster), einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermaier: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistündig. — Musikgeschichte Englands, zweistündig. — Musikwissenschaftl. Seminar, zweistündig. Dr. Arnold Schmitz: Geschichte des Oratoriums, zweistündig. — E. M. v. Weber, einstündig. Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunkt I, zweistündig. — Die Instrumente im klassischen und modernen Orchester, zweistündig. — Ausführung und Spielen bezifferter Bässe, zweistündig.

Breslau (Universität)

Prof. Dr. Max Schneider: Heinrich Schütz und seine Zeit, zweistündig. Musikalisches Institut. Musikwissenschaftliche Übungen im Anschluß an die Vorlesung, für Anfänger, Oberstufe. Je zweistündig, ebenso: Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum). Prof. Dr. Johannes Steinbeck: Geschichte des deutschen evangelischen Christusliedes, einstündig. Domkapellmeister Dr. Blaschke: Der gregorianische Choral und die mittelalterliche Tonartenlehre, zweistündig. — Übungen des akademischen St. Cäcilienchors, eineinhalbstündig. Assistent Dr. E. Kirsch: Musikalische Sazlehre, zweistündig. Oberorganist Gerhard Zeggert: Orgelspiel, in vier Einzelstunden. — Orgelstruktur, einstündig.

Technische Hochschule

Dr. Hermann Maßke: Das deutsche Musikleben der Gegenwart, einstündig. — Collegium musicum: Musikalisch-praktische Übungen, nebst Besprechung der aufzuführenden Werke. Gemeinsam mit dem Akad. Musikverein an der L. H., zweistündig. — Chorübungen u. Stimmbildungskurs, zweistündig.

Danzig (Technische Hochschule)

Dr. Gotthold Frotzcher: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper, zweistündig. — Beethovens Klavierfonaten, einstündig. — Quellenkunde II. Teil, einstündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Sinfonie, zweistündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig. — Stimmbildung und Stimmhygiene, einstündig. — Chorübungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Grundriß der Geschichte der Oper, einstündig.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Die Musik seit Richard Wagner, zweistündig. — Seminar: Stilkritische Übungen, zweistündig. — Anleitung zum Unterricht: Volks- und Kunstlied im Unterricht der Mittelschule, zweistündig. — Musiktheoretische Kurse (mit dem Assistenten). — Collegium musicum, vierstündig; Orchester: Joh. Christian Bach und Mozart; Chor: Kondukten und Motetten. Prof. Ernst Schmidt: Choralrhythmus und rhythmischer Choralgesang, zweistündig. — Liturgische Übungen, einstündig. — Orgelspiel, einstündig. — Musiktheorie, zweistündig. — Analyse Bachscher Orgelfugen, zweistündig. — Sprachkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang), zweistündig. — Akademischer Chorverein, zweistündig. — Orgelvorträge i. d. Neustädter Kirche.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moriz Bauer: Geschichte des Liedes von Beethoven bis zur Gegenwart, einstündig. — Übungen; a) Einführung in die Mensuralnotation, einstündig. — b) Beethovens letzte Streichquartette, einstündig. — Generalbassübungen mit anschließendem Collegium musicum, vierzehntägig, zweistündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Heinrich Schütz und sein Zeitalter, dreistündig. — Einführung in die musikalische Analyse und Stilkritik auf geschichtlicher Grundlage, zweistündig. — Seminar: Klangfarbe und Instrumentation im Barockzeitalter, zweistündig. — Collegium musicum, instrumentaliter et vocaliter, je zweistündig.

Dr. Heinrich Bessler: Von Dufay bis Josquin (burgundische, italienische, englische u. deutsche Musik des 15. Jahrhunderts), zweistündig. — Harmonie- und Formenlehre der Klassik, zweistündig. — Profseminar: Notations- und Quellenkunde des 15. Jahrhunderts, zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Musik des Mittelalters, dreistündig. — Die Oper im 19. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen in den priesterlichen Altargesängen (Cantus Missae et Officii), einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Kolloquium über besondere Materien, einstündig.

Gießen

Prof. Dr. Gustav Trautmann: Die technische Ausführung der Klavierwerke J. S. Bachs, einstündig. — Übungen in der Harmonielehre, vier Kurse, je einstündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Geschichte der älteren Instrumentalmusik, dreistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt, einstündig. Instrumentenkunde u. Instrumentation, einstündig. — Allgemeine Musiktheorie und Kirchentonarten für Theologen, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Musikgeschichtliche Quellenkunde: Bibliographie und Bibliothekswesen, einstündig. — Einführung in die musikalische Akustik, einstündig. — Die Kirchenmusik des Barockzeitalters, zweistündig. — Seminar, zweistündig. — Profseminar, zweistündig. — Collegium musicum (historische Kammermusik- und Orchesterübungen), zweistündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Nahlwes: Praktische Arbeiten in Harmonielehre I, zweistündig. — Praktische Arbeiten in Harmonielehre, für Fortgeschrittene, einstündig. — Kontrapunktische Übungen, einstündig.

Pfarrer u. Dozent für Kirchenmusik Karl Balthasar: Musikalische Liturgik I. Teil (Gemeindesung). — Seminar: Liturgische Gottesdienste (Entwürfe).

Hamburg

Prof. Dr. G. Anschütz: Der musikalische Stil von Bach bis auf die Gegenwart. — Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik.

Dr. Wilhelm Heinig: Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung. — Musikwissenschaftliches Praktikum. — Musikalische Akustik.

R. Müller-Hartmann: Harmonielehre I. — Einführung in die musikalische Formenlehre.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Berner: Giuseppe Verdi und die italienische Oper, einstündig. — Die altkirchlichen Gesangsformen, einstündig. — Einführung in die Tonpsychologie, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Die Musik im Zeitalter der Renaissance, zweistündig. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Überblick, einstündig. — Minneweisen u. altdeutsche Volkslieder (mit Erläuterungen), einstündig. — Lektüre musikalischer Schriften von C. M. v. Weber, einstündig. — Stilkritische Übungen, einstündig. — Volkslied-Praktikum, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale, zweistündig.

Dr. Hermann Halbig: Collegium musicum vocale: a) cantus gregorianus, einstündig; b) polyphone Sätze des 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Mensuralnotation, zweistündig.

Akad. Musikdirektor Dr. Hermann Poppen: Harmonielehre I u. II, je einstündig. — Kontrapunktübungen (Kanon), einstündig. — Orgelspiel.

Jena

Dr. Werner Dankert: Die Musik des Mittelalters, zweistündig. — Übungen zur Melodik und Tonalität der mittelalterlichen Stile, eineinhalbstündig. — Collegium musicum: vokal und instrumental (Werke des 14. u. 15. Jahrh.), zweistündig.

Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: J. S. Bach, zweistündig. — Musikalische Paläographie II; Stilkritik, dreistündig. — Übungen zur neueren Musikgeschichte, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Die Hauptformen der Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung I II, einstündig. — Carl Maria v. Weber und die musikalische Romantik, einstündig. — Musikwissenschaftl. Profseminar für Anfänger, zweistündig. — Musikwiss. Übungen, zweistündig. — Collegium musicum: Erklärung und gemeinsame Ausführung älterer Kammer- u. Orchestermusik, zweistündig.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: Richard Wagner, einstündig. — Musikwissensch. Übungen: Lektüre Wagnerischer Schriften, zweistündig.

Dr. Reinhard Dypel: Theorie der Kirchentonarten, einstündig. — Analyse I, für Anfänger, einstündig. — Analyse II, für Fortgeschrittene, einstündig. — Harmonielehre und Kontrapunkt, einstündig.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Büden: Die musikalische Romantik, einstündig. — Stilkritische Übungen, zweistündig. — Lektüre ausgewählter musikästhetischer Schriften, einstündig. — Bestimmen und Erklären musikalischer Kunstwerke, einstündig. — Übungen zu Anton Bruckners Instrumentalmusik (im Anschluß an E. Kurths „Bruckner“), einstündig.

Dr. Willi Kahl: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, mit Quellenkunde, zweistündig.

Dr. Georg Rinsky: Das Instrumentarium des 18. Jahrhunderts, einstündig. — Übungen zur Herausgabe alter Musikwerke, zweistündig.

Prof. Dr. med. Bruno Risch: Ausgewählte Kapitel der Physiologie für Musiker.

Prof. Dr. Johannes Lindworsky: Tonpsychologie.

Dr. Hans Falkenhagen: Akustik.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik der deutschen Klassik, zweistündig. — Franz Schubert und das deutsche Lied, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Anfänger: Übungen zu C. M. v. Webers Schriften; b) für Vorgeschrittene: Übungen zu Mozarts Opern, je eineinhalbstündig. — Collegium musicum instrumentaliter et vocaliter, je zweistündig.

Institut für Kirchen- und Schulumusik: Dr. Joseph Müller-Blattau: Musikalische Geschichte des Kirchenliedes; Einrichtung älterer Musik, je einstündig.

Studienrat Hugo Hartung: Geschichte der Schulumusik II, einstündig. — Theorie des Schulumusikunterrichts in Grundschule und Unterstufe, zweistündig. — Beziehungen zwischen Instrumentalunterricht und Schulumusik; Theorie und Praxis des Schulchors, je einstündig. — Ferner: Methodische Übungen, theoretisch und praktisch, Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechfunde usw.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte des neueren deutschen Liedes, dreistündig. — Musik. Paläographie des Mittelalters, I. Teil (durch den Assistenten Dr. H. Jenck), einstündig. — Profseminar: Einführung in die Musikästhetik, bis zum 16. Jahrhundert, zweistündig. — Seminar: Stilkritik, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter (16.—18. Jahrhundert), zweistündig. — Collegium musicum vocale (14. Jahrh., insbes. Machaut), durch den 2. Assistenten D. H. Birtner, zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte der romantischen Oper (zum Gedächtnis C. M. v. Webers), zweistündig. — Der Freischütz und die Geschichte von Webers Oper, einstündig. — Übungen: (Lektüre), zweistündig.

Lektor Prof. Friedrich Brandes: Praktischer Kurs der Harmonie, II. Teil, einstündig. — Einführung in die Musik, einstündig.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimmbildung, Gesangstechnik, Sprechkunst, einstündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Die deutsche Oper im 19. Jahrhundert, zweistündig. — Geschichte der Kirchenmusik, einstündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig. — Musikwissenschaftl. Seminar, zweistündig. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweistündig. — Chor-Übungen und -Aufführungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

München

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik nach Beethoven, zweistündig. — Bayern in der Musikgeschichte, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger u. Fortgeschrittene, eineinhalbstündig. — Gemeinsam mit Generalmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Lorenz: a) Einführung i. d. Musikwissenschaft, einstündig. — b) Harmonielehre für Anfänger, zweistündig. — c) Kontrapunkt, II. Kurs, eineinhalbstündig. — d) Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweistündig.

Prof. Dr. H. L. von der Pfordten: Die Epoche Mendelssohn-Schumann, vierstündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Die Anfänge und erste Blüteperiode der romantischen Oper in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der dramatischen Werke C. M. v. Webers, zweistündig.

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

Prag

- Prof. Dr. Heinrich Nietsch: Die Hauptrichtungen in der Tonkunst seit 1850, zweistündig. — Das deutsche Volkslied in seinen Singweisen, einstündig. — Übungen, zweistündig.
 Dr. Paul Rettel: Geschichte der Suite, einstündig.
 Lektor Univ.-Musikdirektor Hans Schneider: Praktische harmonische Arbeiten, zweistündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

- Dr. Hermann Keller: Musik der Gegenwart, einstündig. — Analysen klassischer Werke, einstündig.

Lübingen

- Prof. Dr. Karl Hasse: J. S. Bachs Werke und die Probleme ihrer Interpretation, einstündig. — Das romantische Orchester und die Formen der Orchestermusik im 19. Jahrhundert, einstündig. — Profseminar: Einführung in die Geschichte der musikalischen Formen, einstündig. — Seminar: Geschichte der Stilentwicklung seit dem 16. Jahrhundert, zweistündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, Kontrapunkt, je einstündig. — Chorgesang, Streichorchester, je zweistündig.

Wien

- Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, zweieinhalbstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweieinhalbstündig.
 Prof. Dr. Robert Lach: Die Musik der Gegenwart in entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung, zweistündig. — Das Inhaltsproblem in der Musikästhetik, einstündig. — Das europäische Volkslied, zweistündig.
 Prof. Dr. Max Diez: Über die Entwicklung der skandinavischen und russischen Musik, zweistündig.
 Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte (Fortsetzung), vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortsetzung), vierstündig.
 Dr. Egon Wellesz: Dramaturgie der Oper II, einstündig.
 Dr. Alfred Drel: Die liturgischen Grundlagen der Musik des Mittelalters, einstündig. — Der Instrumentalstil der Frühwerke Franz Schuberts, zweistündig.
 Dr. Robert Haas: Geschichte der Oper in Wien (Fortsetzung), einstündig. — Webers Euryanthe, einstündig.

Würzburg

- Prof. Dr. Oskar Kaul: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen z. Notenschriftkunde, zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung älterer Instrumentalwerke.

Zürich

- Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Die Saiteninstrumente und ihre Literatur bis zum 18. Jahrhundert, mit Demonstrationen, zweistündig. — Notenschriften für Saiteninstrumente (Tabulaturen), mit Übungen, einstündig. — Die Psalmen- und Motettenkomposition seit der Renaissance, einstündig. — Dokumente mehrstimmiger Musik im 15./16. Jahrhundert (Messen, Motetten, Chansons), einstündig.
 Dr. Fritz Gysi: Geschichte der Oper, I. Teil: Monteverdi bis Gluck, zweistündig. — C. M. v. Weber, Erläuterung seiner Werke und Lektüre seiner Schriften, einstündig.
 Dr. A. E. Cherbuliez: Harmonielehre I, einstündig. — Repetitorium der Musikgeschichte nach Guido Adlers „Handbuch“, zweistündig.

Bücherschau

Alt-Prager Almanach. Hrsg. von Paul Nettel. 1926. 8°, 196 S. Prag, Die Bücherstube
Dr. Paul Steindler — Julius Bunzl-Federn.

Dieser neue, schön gedruckte und mit Reproduktionen alter Prager Ansichten geschmückte Almanach enthält in bunter Folge Poetisches (darunter einen neuen Gesang der unsterblichen Meyriade), Novellistisches, Erinnerungen, Kunstgeschichtliches, vor allem aber, der reichen Musikvergangenheit Prags und dem Hauptberuf des Herausgebers entsprechend, ein paar wertvolle musikhistorische Beiträge. Ernst Nychnovský teilt ein bisher unbekanntes — typisch abschätziges — Prager Urteil über Beethoven aus dem „Patriotischen Journal“ von 1796 mit; Robert Haas berichtet unter dem Titel „Kindermusik im alten Prag“ über den Musikunterricht in den verschiedenen Prager Schulen des 18. Jahrhunderts und geht besonders auf die damaligen reisenden Kinder-Theatergesellschaften ein; Adolf Kocjiz gibt ein Bild von dem Hochstand der böhmischen Lautenkunst um 1720, die durch Namen wie Graf Logi (Loh), dessen Kammerdiener A. E. Huelse, zwei Fürsten Loblkowitz, Graf J. A. Quastenbergl, Bleystein, Kalywoda, Ivan Gelinef u. a. repräsentiert ist. Rudolph F. Procházka malt mit minutiöser Treue „Mozarts Prag während der Krönung im Jahre 1791“; Erich Steinhart widmet dem „Musikpapst von Prag“, nämlich Joh. Wenzel Tomaschek, ein feines Erinnerungsblatt; Paul Nettel selbst steuert „aus alten Prager Musikaufnahmen“ wertvolle Stücke bei: ein Privileg Ferdinands I. an die Instrumentenmacher und Musiker Paul und Bartolomäus Heß in Breslau, die durch ihre instrumentalen Sammelwerke von 1555 bekannt sind; eine Reihe „Posaunenrakte“, und einige Ph. de Monte, Carl Luython und Aless. Drolgio betreffende Meskopie. Was den Almanach im Ganzen charakterisiert, ist die tiefe Verbundenheit mit allem Deutschen, die aus fast allen Beiträgen spricht: wählerisches und darum echteres Deutschtum als es oft in Deutschland selber zu finden ist.

A. E.

Basler Jahrbuch 1926. Hrsg. von Aug. Huber und Ernst Jenny. 8°, 306 S. Basel, Helbing & Lichtenhahn.

[Enthält: Rudolf Löw, Erinnerungen aus meinem Organistenleben. — E. Refardt, Die Programme der von Ernst Reiter geleiteten Sinfoniekonzerte, u. a.]

Beispiele für Konzertprogramme. Dürer-Bund. Flugschrift zur Ausdruckskultur. 72. gr. 8°, 20 S. München 1925, G. D. W. Callwey. — 60 Nm.

Biehle, Johannes. Die Zeilenschlüsse in den Melodien des evangelischen Gesangbuchs der Provinz Brandenburg. gr. 8°, 16 S. Berlin [1926], Trowitzsch & Sohn. — 60 Nm.

Bülow, Paul. Von deutscher Musik. Ausgew. u. Hrsg. (Wägen u. Wirken. Beihfte. 5. 10.) gr. 8°, 49 S. Leipzig 1926, Teubner. — 80 Nm.

Carse, Adam. The School Orchestra. 8°, IV, 55 S. London 1926, Joseph Williams. 4 sh.
Chop, Max. Mozarts Don Juan ... Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 24.) kl. 8°, 104 S. Leipzig [1926], Neclan. — 40.

Durand, Jacques. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. 2^e série (1910–1924). 8°, 162 S. Paris 1926, Durand.

Emil-Behnke, Kate. Singers' Difficulties. 8°, IV, 187 S. London 1926, Cassell. 6 sh.

Litner, Robert. Quellen-Lexikon ... Bd. 10. 3. Druck. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 12 Nm.

Garzó, Siga. Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones. 12. und 13. Tsd. 8°, 81 S. Berlin-Lichterfelde 1926, Ch. F. Wiweg. 3.50 Nm.

Grabner, Hermann. Lehrbuch der musikalischen Analyse. gr. 8°, VII, 48 S. Leipzig [1926], E. F. Kahnt. 2.50 Nm.

L. T. U. Hoffmanns Schriften über Musik. XII. Bd. der von Walther Harich herausgegebenen 15 bändigen Gesamtausgabe der Dichtungen, Schriften, Briefe und Tagebücher. Weimar bei Lichtenstein 1924.

Walther Harich, einer der originellsten und rührigsten Köpfe im heutigen geistigen Ostpreußen, hat E. T. A. Hoffmanns literarische Werke und darunter auch die Schriften über Musik neu herausgegeben. Er versuchte dabei eine Stoffeinteilung, die entgegen aller Überlieferung das künstlerisch Zusammengehörige rücksichtslos zusammenfaßt. Das Ergebnis ist ein „moderner“ Hoffmann, dessen Wesenszüge dem Laien und Literaturfreunde schärfer profiliert als bisher entgegenleuchten. Nicht alle Kenner des Hoffmannschen Lebenswerkes haben die neue, vom Troß belangloser Nachschreiber in den Himmel gepriesene Ausgabe willkommen geheißen, vor allem nicht diejenigen, denen philologische Akribie, peinlich saubere Editionstechnik und Ehrfurcht vor der Überlieferung Dinge sind, mit denen man nicht spaßen sollte. Der Unterzeichnete beurteilte an anderer Stelle (Literarische Rundschau der Hartungschen Zeitung von 29. 1. 1925) Harichs Unternehmen im allgemeinen günstig, wobei er freilich die Prüfung des Textes ausdrücklich Berufeneren überließ. Einer von diesen, Richard v. Schaafal, hat nun (in Reckeis' literarischem Handweiser vom Mai 1925) in einer ausführlichen Besprechung über die Ausgabe ein vernichtendes Urteil gefällt, das sich sowohl auf Text-Gestaltung und -Anordnung als auch auf die Erläuterungen bezieht. Ob diese Kritik ganz sine ira geschrieben ist, kümmert uns hier nicht; gegen ihre sachlichen Feststellungen etwas von Belang vorzubringen, wird Harich Mühe haben. Inzwischen hat auch Hans v. Müller, der Herausgeber der Hoffmannschen Briefe und Tagebücher, Harichs Ausgabe als eine Art literarischer Freiberei bezeichnet (Zeitschr. f. Bücherfreunde).

In der Erkenntnis des Musikers Hoffmann sind wir, nachdem der Unterzeichnete in seiner bei Breitkopf & Härtel erschienenen kleinen Monographie den Anfang gemacht hat, in den letzten Jahren (nicht zum wenigsten dank der vortrefflichen Herausgeberarbeit Gustav Beckings) ein gutes Stück weitergekommen. Als Wegbereiter der Romantik hat Hoffmann seinen Platz etwa in der Nähe seines Landmannes Reichardt und nicht allzu entfernt von Weber. Der Musikschriftsteller erfreut sich — seine immer wieder neu herausgegebenen Schriften beweisen es — nach wie vor der Teilnahme des Publikums. Harichs Nachwort zeichnet sein Bild liebevoll und einfühlsam, ohne zu endgültigen Wertungen zu gelangen. Diese können sich erst aus einer genaueren Kenntnis der damaligen Musikschriftstellerei und -Ästhetik ergeben. Eine allen Ansprüchen genügende Ausgabe der musikalischen Schriften Hoffmanns ist eine Unmöglichkeit, weil der Musiker Hoffmann so innig mit dem Dichter verbunden ist, daß auch in seinen Dichtungen, deren Stil ohnehin von der Musik beeinflusst ist, überall musikhtheoretische und -ästhetische Gedankengänge auftauchen. Auch Harichs XII. Band bedeutet keine ideale Lösung. Er ist gegliedert nach Aufsätzen, Rezensionen und Singliedgedichten. Dabei muß man wissen, daß der Herausgeber die „Musikdichtungen“ dem I. Bande seiner Ausgabe einverleibt hat, und daß anderes zur Musik Gehörige in einem 13., den „vier großen Gesprächen und den kleineren Schriften über Literatur und Theater“ gewidmeten Bande steht. — Mustergültig ist die buchmäßige Ausstattung der Ausgabe. Erwin Kroll.

Jadasohn, S. Les Formes musicales dans les chefs-d'oeuvre de l'art . . . 2^{me} éd. Trad. de l'Allemand d'après la 2. éd. par William Montillet. gr. 8°, VI, 150 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 4.80 Mm.

Jeanson, Gunnar. August Södermann. En svensk tondiktarens liv och verk. 8°. Stockholm 1926, Albert Bonnier. 7.50 Kr.

Kastner, Emerich. Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethoven-Bibliographie. Zweite Auflage mit Ergänzungen und Fortsetzung von Theodor Frimmel. gr. 8°, VI, 84 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Mm.

Die nützliche Bibliographie des fleißigen Sammlers Kastner, zuerst 1913 dem Neudruck von Nottebohm's thematischem Verzeichnis als Anhang beigegeben, liegt jetzt in einer neuen Ausgabe vor, die der verdiente Senior der Beethovenforschung ergänzt und bis zur Gegenwart fortgeführt, auch durch eine kritische Übersicht der ältesten Beethovenliteratur — vom Kölner Konzertzettel vom Jahre 1778 bis zu Gerbers neuem Tonkünstlerlexikon — wesentlich bereichert hat. Wirkliche Vollständigkeit ist bei einer einem Hauptmeister gewidmeten Bibliographie selbstverständlich nicht zu erreichen, wohl auch gar nicht einmal notwendig, sofern die Auswahl nur alle Veröffentlichungen berücksichtigt, die wissenschaftlichen Wert beanspruchen können und neue Forschungsergebnisse bieten. Kastner hat daher seine Auslese der Aufsätze im allgemeinen auf größere signierte Beiträge beschränkt, während Frimmel im Streben nach Vollständigkeit viel Kleinkram aus der Tagespresse

aufnimmt, wodurch sich das Gesamtbild stark zu gunsten der letzten Jahre (1913—24) verschiebt. Auf die umständliche Aufzählung kleiner Konzertsührer und ähnlicher volkstümlicher Erzeugnisse ließe sich getrost verzichten, nicht minder auf Hinweise neuer Auflagen oder auf manche allgemeine Werke wie Musikgeschichten und Niemanns Lexikon, die man doch kaum zu den Beethovenchriften im engeren Sinne rechnen kann. Andererseits wäre es aber wohl erforderlich, die vielen Sonderhefte der „Musik“ nicht nur summarisch zu erwähnen, sondern die teilweise sehr belangreichen Aufsätze dieser Hefte mit Titeln und Verfasseramen einzeln anzuführen. Die wichtigsten Fachzeitschriften sind auffallenderweise nicht mit der gebührenden Vollständigkeit berücksichtigt worden; nach einigen vorgenommenen Stichproben fehlen z. B. aus der *ZfMG* Beiträge von J. Zachmeck (IX, 1907/08), H. Grüters (XI, 1909/10), H. Abert (XIII, 1911/12), R. Aldrich (XV, 1913/14), ferner: G. Adler, „Ein Satz eines unbekanntes Klavierkonzerts“ (Wierteljahrsschrift f. Musikwiss. IV, 1888), F. Stein, „Eine unbekanntes Jugendsymphonie?“ (*ZfMG* XIII, 1911/12), H. Kling, „Beethoven et le Baron de Trémont“ (Rivista musicale italiana XV, 1908), G. v. Keupler, „Zur Ton-symbolik in den Messen Beethovens“ (Peters-Jahrbuch 1920), M. Friedlaender, „Ein ungedruckter Brief Beethovens“ (*MfM*, IV, 1922) usw. Auch bei den Büchern sind einige nicht unwesentliche Lücken festzustellen; genannt seien nur Ph. Spitta, „Zur Musik“ (Berlin 1892, S. 179 f.: „Beethoveniana“), Paul Kaufmann, „Aus rheinischen Jugendtagen“ (Berlin 1919, wichtig für die Bonner Zeit) und vor allem der Nachtragsband zum Lexikon der deutschen Konzertliteratur von Th. Müller-Neuter (Leipzig 1921), der in seinem Beethoven-Abschnitt sehr viele Berichtigungen und neue Ermittlungen zur Geschichte der Entstehung und der ersten Aufführungen der Werke bringt; auch die „Wilder und Klänge des Friedens“ desselben Verfassers (Leipzig 1919) enthalten zwei größere Abhandlungen: „Beethoven und die musikalische Zeitschrift *Cäcilia*“, „Die rhythmische Bedeutung des Hauptmotivs im ersten Satz der fünften Symphonie“. Ebenso dürften wichtige Ausstellungskataloge nicht übergangen werden, wie z. B. der Fach-Katalog der musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Österreich-Ungarn der Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892 (S. 285—300: Beethoven) oder der 1909 erschienene, „illustrated catalogue of the music loan-exhibition“ London 1904, in dem ein großer Teil des englischen Privatbesitzes an Beethoven-Handschriften verzeichnet ist. — Zu wünschen wäre, daß recht viele Musikforscher und -freunde der im Vorwort ausgesprochenen Bitte zur Mit- und Zusammenarbeit entsprächen, „um eine spätere Neuauflage noch reichhaltiger auszugestalten und zu möglichster Vollkommenheit zu führen“. G. Kinsky.

[Kusnezow, Prof. K. A.] Arbeiten des Staatsinstituts für Musikwissenschaft. Geschichte d. russischen Musik in Forschungen u. Materialdarbietungen. II. Bd. Hrsg. v. K. A. Kusnezow. S. J. Tanejew. Persönlichkeit, Schaffen und Dokumente seines Lebens. Denkschrift zum zehnjährigen Todestage (1915—1925). 8°. Moskau-Leningrad 1925, Russischer Staatsverlag, Musiksektor.

Last Leaves of Traditional Ballads and Ballad Airs, collected in Aberdeenshire by The Late Gavin Greig and edited, with an introductory essay, collations, and notes, by Alexander Keith. gr. 8°, XLIV u. 320 S. (Aberdeen University Studies, N° 100.) University of Aberdeen 1925 (P. J. Anderson).

May, Florence. Johannes Brahms (The Life of J. Br.) Aus dem Engl. übersetzt von Ludmille Kirchbaum. 2. Aufl. Tl. 1. 2. gr. 8°, XVII, 314, 362 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 12 Nm.

Mayerhoff, Franz. Instrumentenlehre. 2., verb. u. verm. Aufl. (Sammlung Göschen. 437. 438.) fl. 8°, 116 u. 64 S. Berlin 1926, W. de Gruyter & Co. je 1.50 Nm.

Mies, Paul. Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. 8°, VI, 173 S. Leipzig, 1925, Breitkopf & Härtel.

Ein großer Fortschritt war unserer Wissenschaft beschieden, als man vor einigen Jahrzehnten anfang, von der bloß empfindungsmäßigen Deutung allgemeiner Gefühle auf die verstandesmäßige Herauscheidung typischer Einzelheiten in den Musikwerken sein Augenmerk zu richten.

Wenn beispielweise in der Bachforschung zwar Spitta mit seiner fein empfindenden Seele in der gefühlsmäßigen Erfassung der Totalität der Bach'schen Werke eine ewig unübertreffliche

Grundlage bleiben wird, so konnte doch erst nach den Entdeckungen der Motivtypen und anderer Dinge durch Albert Schweiger das unablässige und folgerichtige Wirken des Genies, welches bekanntlich in der Erfassung des Ureinfachen besteht, in des Meisters Werken greifbar bewiesen werden.

So arbeitet auch die Schar jener Forscher richtig, welche die Stilmerkmale von Zeiten und Persönlichkeiten durch Heraus Schäaltung, Einzelbetrachtung und Vergleich erkennen und darstellen will. Denn nur durch diese gleichsam naturwissenschaftliche Methode, welche sich an die Bestimmung der Eigenschaften einer Erscheinung hält, kann eine wirklich sichere und beweisbare Grundlage geschaffen werden. Von ihr aus können dann Schlüsse auf das „Innere“ der Erscheinung gezogen werden, das natürlich selbst nicht beschrieben werden kann, da es jenseits von Zeit und Raum ist.

Eine Gefahr freilich birgt diese Methode in sich: Sie droht, die Betrachtung zu veräußerlichen, da sie das „Gewordene“ einfach hinnimmt.

Da setzt nun Paul Mies bedeutsam ein, wenn er bei Betrachtung der Einzelheiten nicht den Blick für das „Werdende“ verliert. Dieser Einblick, den wir bei keinem Komponisten verlieren sollten, liegt bei Beethoven besonders offen durch Nottebohms unendlich wertvolle Veröffentlichung der Skizzenbücher des Meisters. Habe ich gleichzeitig mit dem Erscheinen von Mies' Buch in einem Aufsatz dieser Zeitschrift¹ das Primäre des großrhythmischen (d. h. formalen) Empfindens an einigen Stellen der Eroica aus den Skizzenbüchern feststellen können, so hat Mies auf fast allen Gebieten der Stilkunde die Endformen der Stilmerkmale Beethovens in ihrem Werdevorgang betrachtet, sie damit von innen beleuchtet und die Ergebnisse dadurch viel wertvoller gestaltet, als wenn sie nur aus fertigen Werken geschöpft wären.

Das Buch hat 3 Abschnitte: Stilmomente, Beethoven als schaffender Künstler, der Ausdruck — alles durch eine reiche Zahl von Notenbeispielen erhellt (gegen 200).

Um zu zeigen, wie lehrreich die Ausführungen des Verfassers sind, greifen wir gleich die erste Untersuchung heraus; sie handelt vom Auftakt. Mies beweist, daß bei Beethoven häufig der Auftakt im Laufe der Notierungen erst hinzugekommen ist, daß also der erste Einfall, den Beethoven skizziert hat, manchmal ohne Auftakt erscheint, dieser erst im Laufe der Bearbeitungen „hinzuwächst“. Diese Feststellung könnte man als einen Gegenbeweis gegen Niemanns Auftakttheorie ansehen, sie ist aber vielmehr ein Beweis für sie. Denn das Genie setzt nicht Noten zum Motiv hinzu, sondern erhört sie aus dem innern Leben des Motivs. Wenn das Genie Beethoven den Einfall in seinem Hirne wälzt, sich immer tiefer in sein Wesen hineinhört, die Explosionskraft des ersten Schwerpunktes immer klarer erfühlt, dann erkennt es manchmal erst später das Vorhandensein des Auftaktes, den es bei der ersten Notierung überhört hatte. Das Hinzukommen des Auftaktes bei der Endform ist also nicht ein launenhaftes Anflicken einer oder mehrerer Noten, sondern die Erkenntnis, daß dieser Auftakt von Anfang an im Wesen des Einfalles lag, der nur bei der ersten Notierung noch nicht voll verstanden war. So ist dieser Abschnitt ein großer Beweis für die Auftakttheorie Niemanns geworden, die ja vom Standpunkt des Schöpfers aus, der zu jedem Gefühlsausbruch einleuchtenderweise einen anschwingenden Atemzug — also mindestens einen stummen Auftakt — braucht, unumstößlich ist. Niemann hat nur übersehen, daß es für den Hörer umgekehrt ist. Dieser wird zwei genau gleich starke Anfangsschläge immer trochäisch empfinden. Man stelle sich zwei Kanonenschüsse vor: Der Schreck ist beim ersten größer als beim zweiten. Also ist auch bei zwei Tönen die Empfindungsstärke beim zuerst gehörten größer als beim zweiten. Dem Hörer kann also das Auftaktverhältnis erst durch Verstärkung des zweiten Tones aufgezwungen werden. So dürfen wir also das trochäische Empfinden aus unserer Kunst nicht überhaupt verbannen, wie es Niemann tut. Nur im Schaffen des Künstlers muß immer ein inneres Atemholen der Gefühlsentladung vorausgehen. Die 19 Beispiele, die Mies aus allen Zeiten des Beethovenschen Schaffens gibt, legen fesselnnd das Werden dieser Auftakte dar.

Mies betont nicht meinen Gedanken des Herauswachsendens des Auftaktes aus dem inneren Wesen der Melodie. Man könnte bei seiner Darstellung auch an ein Hinzufügen denken. Er bleibt objektiv, will nur Tatsachen feststellen. Das ist ein Vorzug des Buches. Daß die Schlüsse, die Mies nicht aufdrängt, dem Leser selbst kommen, sieht man ja aus meiner eben gemachten Ausführung.

Nicht weniger bedeutend, als der „Auftakt“ sind auch die anderen Punkte, welche sich auf

¹ Alfred Lorenz, Betrachtungen zu Beethovens Eroica-Skizzen. Ein Beitrag zur Psychologie des Schaffens. Ztschr. f. M.W. April 1925.

die „melodische Linie“ beziehen — Melodie Spitze (hochwichtig!), Tonrepetitionen und Vorhalt — behandelt.

Im Kapitel über die „Melodieformen“ bin ich in einem Punkte anderer Meinung als der Verfasser. Er bemerkt nämlich (dabei nach seiner eigenen Angabe von Gal beeinflusst) die angeblich oft vorkommende „dreimalige Wiederholung“. Diese Auffassung der dreimaligen Wiederholung beruht aber nur auf Betrachtung des Notenbildes, nicht auf lebensvoller, klanglicher Erfassung einer Melodie. Man muß wissen, daß der „F-typ“ (Fortspinnungstyp) von Mies und seinen Gewährsmännern nichts weiter ist, als die uralte, bei allen Völkern vorkommende Form, welche das deutsche Mittelalter „Var“ nannte. Wenn sich ein Motiv wiederholt, so erscheint es dem lebendigen Ohre nur dann als „Wiederholung“, wenn auch seine Säsur wiederkehrt, d. h. wenn es sich zweimal mit derselben Entspannung löst. Hängt sich aber an das Motiv eine Fortspinnung irgendwelcher Art an, so haben wir keine „dritte Wiederholung“ vor uns — das Motiv selbst hat ja dann nur Spannungscharakter — sondern einen „Abgesang“, der sich den beiden kleinen „Stollen“ steigend anhängt und damit die gesammelte Kraft der zwei Anläufe mit weit ausholender, ganz anders gearteter Entspannung zur Entladung bringt. Alle Beispiele¹, die Mies hier gibt, sind kleine Ware. Notenbeispiel:

62b)	hat	2	Stollen	von	je	1	Takt,	einen	Abgesang	von	2	Takten
64	„	2	„	„	„	1	„	„	„	„	2	„ (2 mal)
69b)	„	2	„	„	„	1	„	„	„	„	2	„
62d)	„	2	„	„	„	2	Takten,	„	„	„	4	„
66	„	2	„	„	„	2	„	„	„	„	4	„
65	„	2	„	„	„	2	„	„	„	„	8	„
67	„	2	„	„	„	4	„	„	„	„	10	„
68	„	2	„	„	„	4	„	„	„	„	8	„

Es schlägt jedem großrhythmischen Empfinden ins Gesicht, den Anfang dieser Abgesänge, wenn er auch ähnlich ist, wie die Stollen, abzureißen und formal zum ersten Teil zu schlagen. Ich glaube, daß Mies selbst und Jedermann, wenn er sich liebevoll in die im Buche angeführten Melodien vertieft, baldigst empfinden wird, daß die sogenannte „dritte Wiederholung“ einen ganz anderen Gefühlswert aufweist, als die ersten zwei. In ihr liegt eine viel bedeutendere Strebung, die nicht wie bei den ersten beiden Motiven zur Säsur, sondern zur Entwicklung drängt. Darauf aber kommt es in der Musik an, nicht auf das gleiche Aussehen des Notenbildes.

Von dieser Meinungsverschiedenheit abgesehen, kann ich alles, was der Verf. sonst noch in dem Kapitel Melodieform, und auch in den folgenden (Einheitlichkeit im Satz, Einzelwerk und Werkgruppe — Konstanten in der Entwicklung) bringt, als hochbedeutend anerkennen.

Der 2. Abschnitt des Buches vertieft sich in die Psychologie von Beethovens Schaffen und dürfte wohl auch weite Kreise lebhaft fesseln.

Im 3. Abschnitt spricht Mies vom Ausdruck der Stilformen, dessen Herausarbeitung in den Skizzen sehr gut verfolgt und bewiesen werden kann: Die Dreiklangsmelodie gehört fest „mit dem feierlichen Ausdruck“ zusammen, beim Vorhalt und der fallenden Sekunde handelt es sich um „den Ausdruck des Weichen, Elegischen, Seufzenden“, und der kurze Vorschlag, wie überhaupt Verzögerungen, bringen etwas „Grazioses“ in die Melodie. Wichtig sind die Beobachtungen, die Mies in Bezug auf den Charakter der Tonarten aus den Skizzenbüchern herausholt.

In einem Schlusswort gibt er noch wertvolle Anregungen zur Weiterforschung auf diesem Gebiete, die hoffentlich recht bald bei jungen Musikwissenschaftlern auf fruchtbaren Boden fallen. Aber auch was Mies schon in diesem Buche bietet, ist so reichhaltig, daß man hohen Gewinn aus diesem für die Musikwissenschaft wichtigen Buche ziehen kann.

Alfred Lorenz.

Mies, Paul. Das romantische Lied und Gesänge aus „Wilhelm Meister“. Musikalisch-literarische Parallelen. (Weidmannsche Bucherei 8.) 80, IV, 96 S. Berlin 1926, Weidmann. 1.50 Rm.

¹ Notenbeispiel 63 ist wohl nur irrtümlich hierher geraten; denn niemand, der den $\frac{3}{8}$ -Rhythmus empfindet, kann die drei, allerdings gleich aussehenden Motivchen für Wiederholungen halten. Drei Motive mit den Rhythmen: $\frac{3}{8}$  | $\frac{3}{8}$  . . . | $\frac{3}{8}$  | und | $\frac{3}{8}$  sind doch nicht gleich!

Norlind, Tobias. Beethoven och hans tid. 8°. Stockholm 1926, Hugo Gebers Förlag. 12 Kr.

Norlind, Tobias, u. Emil Trobäck. Kungl. Hovkapelletts historia 1526—1926. Minneskrift. 8°. Stockholm 1926, Wahlström & Widstrand.

Ochs, Siegfried. Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortrag. 8°. 54 S. Berlin 1926, Werf-Verlag. 1.60 Nm.

Reuter, Fritz. Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. 8°, 78 S. Leipzig [1926], E. F. Kahnt. 2 Nm.

Riemann, Hugo. Manuel de l'harmonie. 2. éd. Trad. sur la 3. éd. allemande. gr. 8°, XIV, 248 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 6 Nm.

Songs and Singers of the Synagogue in the Eighteenth Century by A. Z. Idelsohn; reprinted from Hebrew Union College Jubilee Volume Cincinnati.

Der Mangel an handschriftlichen Überlieferungen zeitgenössischer Manuskripte hat die Erforschung der Synagogemusik in der Zeit vor dem 19. Jahrh. nur sehr lückenhaft gestattet und jede sachliche Untersuchung über ihre Entwicklung so gut wie unterbunden. Vereinzelt Spuren der Überlieferung, die glücklichen Umständen ihre Rettung vor der Vergessenheit verdanken, konnten nur ein sehr unklares Bild über ihre musikalische Natur geben. Literarische Bemerkungen über den Synagogengesang, Belege irgendwelcher kulturhistorischer Erscheinungen im jüdischen Ritus, die Schlüsse auf den Stand der Synagogemusik in den Jahrhunderten vor der Reform erlauben, und die auf Grabdenkmalern vom Zahn der Zeit beinahe bis zur Unkenntlichkeit zerstörten Überreste von Kantorennamen waren bis jetzt nur unvollkommene Zeugen einer in Vergessenheit geratenen Kultur. Es ist das hohe Verdienst Idelsohns und seines bibliothekarischen Mitarbeiters A. Dko, Cincinnati, den Schatz der Synagogengesänge, die unmittelbar vor der modernen Zeit im Abendland gepflegt wurden und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. von Eduard Birnbaum, Königsberg in mühevoller Arbeit zusammengetragen wurden, in einer großen, übersichtlichen Ausgabe zusammengestellt und damit zuerst erschlossen zu haben. Im Gegensatz zu der bisher allein vorliegenden Sammlung von Abr. Baer: Baal T'sillah (Frankfurt a. M. 1877 usw.), die Baer selbst überliefert hat oder die ihm von anderen Kantoren mündlich mitgeteilt wurden (vgl. meine Diss.: Die traditionellen Synagogengesänge in Deutschland; Erlangen 1925), bringt Birnbaums Material eine große Anzahl Kompositionen von Synagogekomponisten und -sänger des 17. und vor allem des 18. Jahrh. — Idelsohn gibt zunächst in kurzen, klaren Zügen eine historische Übersicht über den Entwicklungsgang der Synagogemusik, die nach ihm erst im 17. Jahrh. in den Gesichtskreis historischer Forschung tritt und bis zu Anfang des 19. Jahrh. hinein durch die Sammlung Birnbaums die Grundlage zu ihrer wissenschaftlichen Untersuchung erhält. Leider haben wir den wertvollen Schatz, der von Birnbaum in unserem Territorialkreis gehoben wurde, jetzt aus unserer Mitte zugunsten der Hebrew Union College Library verloren, aber wir hoffen, daß eine bald erscheinende Gesamtausgabe des Birnbaumschen Werkes unserem europäischen Forschungskreis in Kürze zugänglich gemacht wird. Idelsohn beginnt seine Jubiläumsschrift mit der Betrachtung der Synagogemusik in den sieben Jahrhunderten vor etwa 1650, die er als Zeit des Keimens der jüdischen Musik, die erst im 17. Jahrh. Früchte zu tragen beginnt, betrachtet. Ich kann diese Annahme nicht für richtig halten, weil die Synagogemusik in den Jahrhunderten vor etwa 1650 nicht das gleichmäßig abfließende Bild einer Entwicklung zeigt; eine durch unglückliche Zwischenfälle wenig getrübt Schicksalsgemeinschaft des Exiljudentums hätte das aber gefördert. Das mit früherer Gesangsübung zusammenhängende Idiom der Synagogemusik des 17. und 18. Jahrh. war das traditionelle, nicht zufällige, sondern gegebene Element, das in der Musikkultur der Juden festwurzelte. Die traditionellen Gesänge, die Idelsohn in 1. alte biblische Weisen und von ihnen abgeleitete Gebetsweisen (Rezitativgesang, von dem im paläst. Exil lebenden Vorfahren herrührend); 2. Weisen, die synagogale Poesie begleiten (aus Babyl. und Paläst. mitgebracht und teilweise in Süddeutschland entstanden); 3. Weisen, Misinai genannt (außerhalb der biblischen Weisen überliefert); einteilt, sind von dem Unterzeichneten größtenteils als pentatonisch tonal erkannt worden. Ihr Charakter läßt auf ausgesprochenen, von den Kapriolen moderner Stile beinahe unbeeinflussten Volksgesang schließen, der im Wechsel,

Unisono- oder Einzelgesang erfolgte (im letzten Fall entweder rezitativ oder durch Einfluß orientalischer Elemente floßelnhaft). Dem jüdischen Wesen widersprechende Melodien verloren sich natürlich sehr rasch. Die Teilnahme konservativer Elemente an der Pflege der Synagogemusik sicherte ihren traditionellen Charakter. — Die Renaissancebewegung in Italien läßt Idelsohn auf die Juden des Ghettos eine große Wirkung ausüben und glaubt aus den Berichten zeitgenössischer Schriften den Beweis für seine Behauptung entnehmen zu können. In ihrem Geburtsland fand diese Bewegung in der Orthodoxie heftigen und wirkungsvollen Widerstand, in Zentraleuropa wunderbarerweise — hierfür konnte Idelsohn keinen Grund finden — Begünstigung und Förderung gerade durch die orthodoxen Kreise. Eine starke Wirkung der Renaissance auf die Synagogemusik blieb in den folgenden Jahrzehnten aber aus, ihre Spuren begannen sich zu verwischen und nur die Einführung der Meschorerim (= als Chorknaben Bedienstete) blieb als Überbleibsel aus der Zeit der zum erstenmal versuchten Reformbewegung des Eryljudentums (Stilüberreste konnten sich etwas länger halten). Die Informationen Idelsohns über Herkunft, Gebräuche und Mißbräuche des neuen Gesangsstils, den er analog dem Stil der Philipp de Witvyschen Zeitepoche im Gegensatz zu der Ars antiqua der beiden Franko mit Ars nova bezeichnet, rühren einerseits von den Rabbinern des 17. und 18. Jahrh. her, andererseits von den Musikmanuskripten der Chasanim (= Vorbeter) selbst, die über die damals im Synagogengesang herrschenden verworrenen Zustände genügend Aufschluß geben. — Die gleiche Erscheinung der wahllosen Melodieaufnahme aus fremden Quellen in den liturgischen Gesang (= Chasones), während des 17. und 18. Jahrh. in Zentraleuropa findet man bereits im Orient im 11. und 12. Jahrh. zu der Zeit, als die synagogale Dichtkunst in hoher Blüte stand. — Der überlieferte Volksgesang wurde nun nach Idelsohn vernachlässigt, weil das Verständnis für den Kunstgesang im Chasones beim gewöhnlichen Publikum fehlte, weil nur Berufschasanim zum Vortrag der Gebete imstande waren und weil der Volksgesang zur Verwendung im Chasones völlig ungeeignet erschien. — Eine größere Umwälzung in der Stileigenart des aschkenasischen (zentr.-europ.) Chasones trat durch das Zutreffen polnischer Elemente ein, die sich nach den Chmelniker Verfolgungen vom Osten mehr nach dem Westen verschoben. Der polnische Gesangscharakter wurde mit dem Stile des 18. Jahrh. ein wesentlicher Bestandteil des Chasones. — Der Kokofostil wurde vorübergehend in Form, Melodie und Rhythmik von den Chasanim adoptiert (siehe: Facsimile II Page from Aaron Baer MS.) und, wie aus den Untersuchungen des Unterzeichneten hervorgeht, in etwas vereinfachter Gestalt (Haydn nachfolge) bis in die späteren Jahrzehnte hinein teilweise erhalten. Die instrumentale Eigenart der Gesänge führt Idelsohn auf den Einfluß der Instrumentalmusik zurück, die den Juden damals einzig zugänglich gewesen sein soll. Auch diese Annahme halte ich für nicht ganz wahrscheinlich und verweise auf die gleichfalls instrumentale Behandlung der Vokalstimmen bei zeitgenössischen Komponisten. — Der Charakter der Mehrstimmigkeit im Synagogengesang bis zu Anfang des 18. Jahrh. bleibt für Idelsohn noch ungeklärt. Die Synagogekompositionen zu Ende des 18. Jahrh. enthalten aber schon ausgeschriebene Partien der einzelnen Stimmen, die allerdings auf ärmlich harmonischer Grundlage abgefaßt sind. Die historische Betrachtung und tabellenweise Vorführung der einzelnen Synagogekomponisten und ihrer Werke werfen kurze Streiflichter auf das kulturgeschichtliche Wirken der Chasanim. Der Ausblick auf das 19. Jahrh. in der Würdigung der Lebensziele der Kantoren Loewy (Water von Halevy) und Friede läßt schließlich die völlige Emanzipation vom traditionellen Gesang ahnen und die zersetzende Wirkung der Mendelssohnschen Aufklärung in den Reformbestrebungen seines Schülers und Epigonen Jacobsohn, der das protestantische Gemeindelied in die Synagogen einzuführen bestrebt ist, als Folge der Zeitströmung erkennen. Unter den Facsimile lassen das 2. und 4. einen interessanten Blick in das Material von Birnbaum werfen und die baldige Herausgabe desselben zu Forschungszwecken als sehr wünschenswert und dringend erscheinen.

Jacob Schönberg.

Stéphan, Jean. La Notation isotonique. Texte en anglais, français et allemand. 4^o, 24 S. Creter 1925, Sydney Lee. 4 sh.

Sunyol, Gregori. Introducció a la paleografia musical gregoriana. 4^o, IX, 409 S. Abadia de Montserrat (aufgeklebt:) Leipzig 1925, Alf. Lorenz. 15 M.

Von Musikern und Musik. Ein deutsches Buch für Schule und Haus, hrsg. von Walther

- Kühn u. Hans Lebede. Teil 1: Von den Anfängen bis zu Beethoven. 8°, XXIV, 364 S.
Teil 2: Von Weber bis Schreker. XIX, 538 S. Leipzig 1926, G. Freytag. 5 u. 7.50 Nm.
- Wagner, Richard. Von deutscher Gesangskunst. Aus den gesammelten Schriften (sgeft. von Ferdinand Graf Sporck. gr. 8°, 48 S. Leipzig 1926, Kistner-Siegel. 1 Nm.
- Wallace, William. Richard Wagner as he lived. (Masters of music.) 8°. London 1926, Kegan Paul. 7/6 sh.
- Wirth, Alfred. Anhaltische Volkslieder mit Bildern und Weisen. (Landschaftliche Volkslieder. Heft 3.) kl. 8°, 116 S. Dessau 1925, E. Dünnhaupt. 2.50^hNm.
- Wohlfahrt, Heinrich. Der angehende Klavierstimmer. Anleitung z. Selbstunterricht. Durchgesehen v. Jul. Blüthner. 4. Aufl. kl. 8°, 60 S. Leipzig 1925, E. Merseburger. 1 Nm.
- Zehme, Albertine. Vom Bariton zum Tenor. Eine Anleitung zur Ausbildung. 4°, 8 S. Leipzig 1926, Carl Merseburger. 1 Nm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Alte Madrigale. Hrsg. v. Walther Pudelko. Heft 1: Vierstimmige Madrigale v. John Dowland; Heft 2: Dieselben Madrigale v. John Dowland für eine Singstimme und Laute. Augsburg, Bärenreiterverlag.

Ambros schrieb 1868 im 3. Band seiner „Geschichte der Musik“ (3. Aufl., S. 471): „Julius Joseph Maier in München hat neuerlich eine köstliche Sammlung englischer Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrh. für gemischten Chor mit deutscher Übersetzung der Texte . . . in drei Heften herausgegeben. (Leipzig, F. C. C. Leuckart). Den außerordentlichen Reiz und die große Wirkung auf das Publikum haben wir in Prag oft genug erprobt. Gewisse Stücke von Dowland sind Lieblingsnummern geworden“. Folgt die ergößliche Abkanzelnung eines unverständigen Referenten der Leipziger Musikzeitung. — Wir könnten heute angesichts dieser Ausgabe ganz Ähnliches schreiben, denn durch sie ist Dowland wieder bekannt geworden und wird eifrig und gern musiziert. Ein quellengeschichtlicher Fund war der Anlaß; Walther Pudelko, der Herausgeber, fand Dowlands „første Booke of Songes or Ayres“, von dem nach Citner bisher nur Exemplare in England und die Ausgabe der Musical Antiquarian Society (ohne die Lautenbegleitung des Originals) 1844 bekannt waren, in der Bibliothek des Schlosses der Fürsten zu Dohna-Schlobitten (Ostpreußen). Dorthin war es mit anderen musikalischen Raritäten (deren Verzeichnis demnächst veröffentlicht werden wird) durch den musikverständigen Ahn, den Burggrafen Abraham zu Dohna, im 17. Jahrh. gekommen.

Die Ausgabe Heft 1 ist einwandfrei und gut benutzbar. Die Schlüsselsetzung des Originals dürfte noch angegeben sein. Heft 2 ist von noch größerer Bedeutung, bietet es doch den originalen Lautensatz (interessant der Vergleich mit der Brugerischen Ausgabe, die ihn noch nicht benutzen konnte) zu den Madrigalen. An ihr begreift man erst die Stilwende, die sich vollzogen hat im Madrigal, durch völlige Verlegung des Schwergewichtes in die Oberstimme. Dowland dürfte darin eine wichtige Rolle spielen, die erst klar werden wird, wenn die sehnüchertig erwartete Ausgabe der Werke Maranzios, der sein Freund und gefeiertes Vorbild ist, durch Dr. A. Einstein erschienen sein wird.

Dieser Sammlung reiht sich, im selben Verlag, eine ebenso gelungene und brauchbare desselben Herausgebers an:

Meisterwerke alter Lautenkunst. Heft 1: Matthäus Weißel: Tänze, Fantasien, Preambeln;
Heft 5: Robert Dowland: Couranten. J. Müller-Blattau.

Bach, J. S. Ausgewählte vierstimmige Chöre zu gottesdienstlichem Gebrauch bearbeitet von Julius Röntgen u. Otto Schröder. (Veröffentl. d. Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXVI, Heft 1.) 43 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel.

Cembalisti italiani del settecento. Diciotto Sonate (Bertoni, Galuppi, Manfredini,

- Paganelli, Paladini, Paradies, Peroti, Pescetti, Rutini, Sales, Sammartini, Serini). Ed. riveduta e diteggiata da Giacomo Benvenuti. Mailand [1926], G. Ricordi. 10 L.
- Jaydn, J. Einleitung zu „Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz“. Hrsg. von Rob. Sondheimer. Part. Berlin [1926], Edition Bernoulli.
- Loewe, Carl. Ouvertüre zu „Die Zerstörung von Jerusalem“ op. 30. Neu hrsg. u. bearb. v. Rob. Sondheimer. Part. Berlin [1926], Edition Bernoulli.
- Möller, Heinrich. Das Lied der Völker. Eine Sammlung von fremdländischen Volksliedern, ausgewählt, übersezt und mit Benutzung der besten ausländischen Quellen und Bearbeitungen hrsg. in 12 Bdn. Mainz 1925, B. Schotts Söhne.

Die Sammlung, deren erste drei Hefte (Rußland, Skandinavien, England-Amerika) ich im 4. Heft des VII. Jahrgangs dieser Zeitschrift anzeigte, ist um drei neue Hefte gewachsen. Sie bringen 30 französische, 35 spanisch-bastische und 50 keltische (irische, kymrische, schottische, bretonische) Volkslieder. Es stehen noch aus: der italienische, süd- und westslavische und der baltische Band. Dann wird ein Sammelwerk seltener und überwiegend schöner Melodien vorliegen, wie wir es bisher nicht annähernd so reich und gründlich gewählt besaßen. Keiner, außer den wenigen Sonderforschern des außerdeutschen Volksliedes konnte bisher eine auch nur oberflächliche Anhörung dieses Stoffes gewinnen, denn die einzige leicht zugängliche Zusammenstellung von Reimann war doch dem Umfange wie der Auswahl nach unzulänglich. Durch Möllers Arbeit wird man bequem gegen 400 Lieder aus allen europäischen Ländern geschlossen zur Hand haben.

Ein solches Material könnte schon eine Unterlage für einen Versuch über das Gemeinsame und Trennende der musikalischen Formung bei Rassen und Nationen abgeben, worüber bisher meines Wissens noch nichts sachlich Begründetes gesagt wurde. Dabei würde sich wohl die Idee bestätigen, daß die Musik nur eine überweltliche, rein menschliche Ausdrucksform ist. Allen diesen zeitlich und räumlich stark geschiedenen Weisen liegt unzweideutig die Gesetzmäßigkeit eines gemeinsamen musikalischen Bewußtseins, das sich im Tonraume wie in der Tonfolge bewährt, zugrunde. An diesem allen Rassen gemeinsamen Tonkörper haften allerlei nationale und historische Besonderheiten der tonräumlichen Gestaltung und des Tonfolgegebahrens, die als Moden und Manieren anfangs auffallen und befremden mögen, bald aber reizvoll anziehend wirken. Urgut unserer Seele in ungewohnter Fassung ist das fremdländische Volkslied für Jeden, der sich vom rassenbeengten zum rein menschlichen Fühlen zu erheben vermag. Und über kein anderes Medium ist der Austausch der Gefühle zwischen den Völkern so früh, unbewußt und innig erfolgt als über die Melodie, denn keines ist so leicht zu transportieren wie sie.

Die französische Melodik erweist sich in Möllers Auswahl als die abgeschliffenste, der Haltung der internationalen Musikkultur des 18. Jahrhunderts am nächsten stehend.

Eigenwilligere Töne klingen in den Weisen der iberischen Halbinsel auf. Hier bringt der Herausgeber viele Stücke, die bisher in Deutschland kaum einem bekannt gewesen sein dürften, wie die katalanischen und bastischen Weisen, an denen ebenso das alte rein diatonische Moll, wie der unregelmäßige Gruppen- und Versbau auffallen.

Am eigenartigsten und zugleich künstlerisch sehr gewichtig wirkt der umfangreiche keltische Band. In ihm faßt Möller das Volkslied jenes „kymrischen“ Volksstammes zusammen, der über Irland, Schottland, Wales und die Bretagne wohnt, und dessen Volksbewußtsein jüngst wieder neu erstarkt. Hier müssen früher (etwa im 17. Jahrhundert) Tonkünstler gesungen haben, welche das Können internationaler Künstler mit der altüberlieferten heimischen Melodik zu verschmelzen wußten, denn diese Lieder tragen oft ebenso sehr archaisch-primitive Merkmale (besonders im Tonräumlichen) an sich, wie auch Kennzeichen eines hochentwickelten Bauvermögens. Die Fülle des Schönen und Eigenartigen, die gerade dieser Band bringt, ist ungewöhnlich.

Die schwierigste Aufgabe bei der Neubelebung solchen alten volkstümlichen Melodienguts liegt darin, der Gesangstimme eine angemessene Klavierbegleitung beizugeben. Sie muß mehrfachen Forderungen genügen: zuerst muß sie den von der Melodie angegebenen oder nur angedeuteten tonräumlichen Vorstellungsgehalt klarlegen, ergänzen und seinen Ablauf zweckmäßig regeln. Schon hier kann viel gefehlt werden, und zwar mehr von Musikern, welche den meist schlichtesten Klanggehalt der Melodie gewaltsam aufblähen wollen. Dem Feingefühl für das rechte tonräumliche Quantum muß ein sicheres Dispositionsvermögen über das Wie seiner zeitlichen

Entfaltung zur Seite treten. Die Atem- oder Pulskurve des Klanglebens muß zweckmäßig verteilte Gipfeln und Täler aufweisen. Das erfordert wieder feinstes Abwägen der Funktionen und der Lagerungsformen der Klänge, und dieses muß Hand in Hand gehen mit einem Feingefühl für die Führung der Bassstimme. Man sieht, daß das tonräumliche Disponieren vom linearen Stimmführen nicht zu trennen ist. Erst wer die vertikalen und horizontalen tonräumlichen Bindungen in einem Tonsatz zugleich zu beachten und zu erfüllen vermag, wird mehr als eine bloße Harmonisierung oder andererseits nur ein interessantes Stimmgeflecht liefern können. Die letzte, innigste Verwebung von Melodie und Begleitstimmen ist natürlich erst zu erreichen, wenn man die Personen des musikalischen Zusammenspiels motivisch und imitatorisch voneinander zehren und leben läßt. Die praktischen Muster solchen vollkommenen Liedsatzes lieferte vor allem Brahms in seinen Volksliedern. Auch im 18. und frühen 19. Jahrhundert findet man oft meisterliche Begleitungen bei aller Schlichtheit, weil damals die Kunstmusiker noch alle in inniger Föhlung mit dem Volksstil standen.

Möller hat für seine Sammlung herangezogen, was er an künstlerischen Sätzen aufreiben konnte. Namen wie Mussorgski, Rimski-Korsakoff, Borodin, Garterfeld, Grieg, Håg, Kierulf, Duncan, Moffat, Pedrell, Lazzari und andere stehen unter denen seiner Mitarbeiter. Bei der außerordentlichen Verschiedenheit des Charakters der Melodien sind die Aufgaben der Bearbeiter und ihre Lösungen höchst wechselnd. Ist somit die Sammlung stilistisch nicht einheitlich, so ist sie in ihrer Mannigfaltigkeit um so lehrreicher. Das soll aber nicht heißen, daß Möller ohne ein stilistisches Prinzip vorgegangen ist. Es lautet bei ihm: Vorherrschaft der Melodie über die Begleitstimmen. Doch scheint es mir, daß das bei ihm öfter zur Unterdrückung des Eigenlebens der Klavieroberstimme führt, die sehr wohl ihren eigenen Gang gehen und dennoch der Gesangstimme untergeordnet werden kann. Zu begrüßen ist es, daß er seine Sammlung den gewalttätigen modernen kontrapunktischen oder harmonischen Experimenten ganz verschlossen hat. Einige Fassungen neuerer Herkunft bedürften verschiedener Verbesserungen oder einer Neuanlage.

Sämtliche Lieder bringen den Urtext und eine Übersetzung des Herausgebers, die sich mit Sorgfalt und Glück um die Überwindung der Schwierigkeiten bemüht, einen möglichst getreuen Wortsinn mit musikalisch flüssiger Deklamation zu vereinen. Den Umfang und die Güte dieser literarischen Leistung Möllers zu bewerten, kann nicht meine Aufgabe sein; für die Bewertung der starken Gesamtleistung Möllers darf sie nicht außer acht gelassen werden.

Justus Hermann Weigel.

Neuausgaben alter Lautenmusik von Hans Dagobert Brugger.

1. Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten. 2 Hefte. N. Simrock-Verlag.
2. Altenglische Madrigale zur Laute. N. Simrock-Verlag.
3. John Dowlands Solostücke für die Laute. N. Simrock-Verlag.
4. Joh. Seb. Bachs Kompositionen für die Laute. 3. Aufl. Wolfenbüttel 1925, J. Zwisler.
5. Josef Haydn, Quartett D dur für obligate Laute, Violine, Viola und Violoncell. Wolfenbüttel 1924, J. Zwisler.

Die ersten Wiederbelebungsversuche der klassischen Lautenmusik setzten vor fast einem halben Jahrhundert mit den wertvollen Veröffentlichungen einer Reihe italienischer Lautentabulaturen in Übertragung von Chilesotti ein. Ungefähr zu gleicher Zeit erschien die erste Neuausgabe des berühmten Hamilton-Coder' in Übertragung von Fleischer. Weitere verdienstreiche Publikationen von Morphy (Die spanischen Lautenmeister), von Tappert (Sang und Klang) und Kocjiz (Österreichische Lautenmusik) schlossen sich an. In der Nachkriegszeit entfaltete Dr. H. D. Brugger die umfangreichste Herausgeberstätigkeit auf diesem Gebiete.

Seine sämtlichen Ausgaben sind Übertragungen in Notenschrift für die heutige Gitarrenstimmung, Umarbeitungen der Lautenmusik zu Gitarrenmusik. Daß es sich hierbei tatsächlich um Arrangements handelt, beweist allein schon die Tatsache, daß der Herausgeber sich genötigt sah, fast sämtliche Originaltonarten zu transponieren. Hierzu mögen ihn zunächst die von der heute gebräuchlichen Gitarrenstimmung immer abweichenden und in vielen Fällen sogar wesentlich verschiedenen Stimmungen der klassischen Laute veranlaßt haben. Doch dieser Grund wäre nicht stichhaltig; die Beibehaltung der Originaltonarten ließe selbst die Gitarrenstimmung zu. Der Hauptgrund für das Transponieren war dem Herausgeber die „Erreichung eines klangerfüllten

und gut spielbaren Lautensazes". Aber auch dieser Grund wird hinfällig, wenn man die beachtete Wirkung des Originals in bezug auf Klang und Technik in Rechnung zieht. *F. B.* ist *f* moll auf der Bachlaute (*D* moll-Stimmung) keineswegs leichter spielbar als auf der heutigen Laute oder Gitarre. Man könnte auch an Lobets bekannte Romanze in *c* moll erinnern, die als modernes Beispiel die Verwendung derselben ungewöhnlichen Tonart dartut. Man sollte also (und erst recht von einem Historiker) erwarten, daß wenigstens der originale Tonartencharakter gewahrt bleibt. Darüber hinaus verändert die Übertragung des Lautenparts in eine andere Stimmung aber auch den Stimmungscharakter, der gerade für den *D* moll-Akkord (Bach und Haydn) von großer Bedeutung ist. Ferner geht von dem Charakter des Lautensazes bei einer Umarbeitung schon deshalb viel verloren, weil die „goldene“ Regel des Lautenspiels, nämlich das Liegenlassen der Finger, naturgemäß andere Wirkungen hervorruft. Daß schließlich die Notenschrift selbst nicht die ideale Notation für Lautenmusik darstellt, habe ich in meinem Aufsatz „Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik“ (S. 419 ff. dieses Heftes) dargelegt.

Nach dieser allgemeinen, von grundsätzlichen Erwägungen ausgehenden Kritik der Bruger'schen Editionstechnik mögen die einzelnen Ausgaben kurz besprochen werden. Die „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“ gibt einen Überblick über die Entwicklung des Lautenspiels in allen Ländern vom 16.—18. Jahrhundert. Freilich sind hierbei bedeutende Komponisten übergangen worden (für einen Nicht-Tabulaturspieler kein Wunder, wie in meinem erwähnten Aufsatz zu lesen ist), so Ruten, Reymann, Mertel u. a. auf Kosten der weniger hervorragenden deutschen Lautenisten aus der Frühzeit; die spanische Schule ist nicht genügend beachtet, und manche schwache Kompositionen der Italiener wie z. B. das *Ricercar* von Spinacino hätten durch bedeutendere Werke etwa von Galilei ersetzt werden können, dagegen ist die Auswahl der französischen Stücke in diesem Rahmen gut getroffen. Daß sich bei der Übertragung mancherlei Irrtümer einschleichen können, wie es hier der Fall ist, wäre verständlich; jedoch hätten die ganz unpassenden Septimenakkorde in der Gaillarde von Adriaensen, 1584 (!), den Herausgeber stutzig machen müssen — sie entstanden durch seinen Lesefehler: *b* statt *h*. Ein Mißverständnis wie die reine Ausprägung des modernen Dur und Moll in den Pavanen von Milan findet sich schon bei seinem Vorgänger Morphy; denn das von ihm veröffentlichte Fassimile zeigt im Gegensatz zu seiner Übertragung und der von Brugger zweimal deutlich die kirchentonartige Wendung.

Ein besonderes Verdienst hat sich der Herausgeber durch die Veröffentlichung wertvoller Kompositionen von John Dowland, dem großen Zeitgenossen Shakespeares, erworben. Die poesievollen Madrigale sind bereits 1844 von der Musical Antiquarian Society publiziert worden. Diese Ausgabe der vierstimmigen Madrigale, in der die originale Lautenbegleitung fehlt, scheint Brugger seiner Neuausgabe zugrunde gelegt zu haben, indem er die Lautenstimme aus den drei unteren Chorstimmen rekonstruierte, die französische Lautentabulatur also unbenutzt ließ. Die Solostücke hat Brugger aus den bekannteren Druckwerken geschickt zusammengestellt. Sie legen ein beredtes Zeugnis ab von der hohen Kunst dieses englischen Meisters, dessen Aufenthalt in Deutschland zur Erinnerung seiner Musikauffassung viel beigetragen hat.

Für Bach zieht Brugger teilweise neues, noch unverwertetes Quellenmaterial heran. Lagen bisher nur einige Einzelausgaben Bachscher Lautenkompositionen vor, so besitzen wir nun die erstmalige Gesamtausgabe der nach unserer Kenntnis für die Laute geschriebenen Werke des Meisters. Hierzu gehören 4 Suiten, ein Präludium, ein Präludium mit Fuge und eine Fuge. Der *g* moll-Lautensuite entspricht die *c* moll-Violoncellsuite (Bachausgabe, 27. Jahrg., Lief. 1, S. 81), der *g* moll-Lautenfuge die Violinfuge aus der *g* moll-Sonate (Bachausgabe, 27. Jahrg., Lief. 1, S. 4). Die beiden Lautenfassungen sind der Bachgesellschaft entgangen. Für die Suite bringt der Herausgeber die Bearbeitung nach einem Bräufeler Autograph, das wie alle Lautenautographen Bachs nicht in der damals üblichen französischen Lautentabulatur, sondern auf Cembaloart mit einem Doppelsystem notiert ist und in der nachbachschen Zeit von anderer Hand in Lautentabulatur (Leipziger Stadtbibliothek) übertragen wurde; die Fuge findet sich nur in einer handschriftlichen Tabulaturbearbeitung aus der nachbachschen Zeit vor (Leipziger Stadtbibliothek), und die Frage, ob die Lauten- oder die Streicherfassungen als die ursprünglichen anzusehen sind, läßt sich noch nicht einwandfrei beantworten. Die übrigen Lautenkompositionen sind zwar in der Gesamtausgabe enthalten, jedoch meist nur als Klavier- oder Violinwerke bezeichnet, so das Präludium in *c* moll (Bachausgabe, 36. Jahrg., S. 119), das laut seinem Titel ausdrücklich für die

Laute bestimmt ist, das Präludium mit Fuge in Es dur (Bachausgabe, 45. Jahrg., Lief. 1, S. 141), das Bach mit der eigenhändigen Überschrift versehen hat „Prélude pour la Luth à Cembal“, ferner die emoll-Suite „aufs Lauten-Werk“ (Bachausgabe, 45. Jahrg., 1. Lief., S. 149) und die c moll-Suite (Bachausgabe, 45. Jahrg., 1. Lief., S. 156), für die teilweise auch eine Lautenbearbeitung aus der nachbachschen Zeit mit dem Titel „Partita al Liuto . . .“ nachweisbar ist; die E dur-Suite endlich hat Bach ursprünglich vielleicht für die Violine geschrieben und später selbst für die Laute bearbeitet, wie Brugger mit Recht aus dem Tonumfang bis zum Kontra:A schließt, während das Autograph mit dem Doppelsystem von der Bachgesellschaft als Klavierkomposition indiziert wurde (Bachausgabe, 42. Jahrg., S. 16).

Sehr dankenswert ist auch die erstmalige, nach einer in der Augsburger Stadtbibliothek befindlichen Handschrift vorgenommene Veröffentlichung des D dur-Streichquartetts von Haydn. Der Mangel allerdings an den üblichen Vortragszeichen, die man in sämtlichen Ausgaben Brugers vermisst, dürfte für ihre Verbreitung nicht förderlich sein. Gelegentliche Zusätze des Herausgebers im Lautenpart zur Ergänzung der Stimmführung haben für das Spiel auf der heutigen Ersaf-laute ihre Berechtigung; es darf jedoch nicht übersehen werden, daß auf der doppelchörigen Laute solche Ergänzungen sich erübrigen. Die allen Heften beigegebenen Revisionsberichte sind sehr begrüßenswert, und eingehende Vorbemerkungen des Herausgebers verraten seine reiche Kenntnis der Quellen besonders in der letzten Periode der Lautenmusik (18. Jahrhundert).

Karl Gerhartz.

[Kieber, Karl Friedrich.] Alte Weisen zu den alemannischen Gedichten J. P. Hebels zum 100. Todestag des Dichters gesammelt. 63 S. Kandern-Baden 1926, J. Umbach. 2 M.
Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols [P. Antonio Soler — Mateo Albeniz — Cantallos — Blas Serrano — Mateo Ferrer] recueillis, revues, doigtées et précédées d'une étude sur les classiques espagnols du piano, par Joaquin Nin. Paris [1926], Max Eschig. 12 Fr.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Die nachstehende Einladung ist allen Mitgliedern am 30. März d. J. durch die Post zugestellt worden:

Die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft werden hierdurch zur Teilnahme an der diesjährigen

Ordentlichen Mitgliederversammlung

Freitag, den 7. Mai 1926, nachmittags 4 Uhr im Saale des Akademischen Instituts für Kirchenmusik, Charlottenburg, Hardenbergstraße 36, eingeladen.

Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes,
2. Rechnungslegung des Schatzmeisters,
3. Entlastung des Vorstandes und des Direktoriums,
4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrags und des Haushaltplans,
5. Wahlen,
6. Beratung über das Verhältnis zur Union musicologique und Vertretung der DMG auf der Lübecker Tagung,
7. Beschlusfassung über Anträge und sonstiges.

Als Ausweis der Mitgliedschaft dient die Mitgliedskarte für das 8. Vereinsjahr 1925 oder für das 9. Vereinsjahr 1926.

Ende März 1926.

Das Direktorium der Deutschen Musikgesellschaft
 S. Ubert, Vorsitzender.

Ortsgruppen

Berlin

Am 25. April 1925 hielt Dr. Konrad Umlen einen Vortrag über das Locheimer Lieberbuch; nach einem kurzen Bericht über die Quellenlage und die bisherigen Untersuchungen, die von Wolflein von Lochammer als dem ursprünglichen Besitzer und Schreiber des größten Teils der Handschrift ausgehen, gab er als Ergebnis seiner eignen Studien bekannt, daß W. v. L. nur ein späterer Besitzer sei. Die Unterschrift auf S. 37 der Hs. ist sowohl durch die Schriftzüge als auch durch die Tinte von dem darüberstehenden Text einschließlich der Datierung verschieden. Dagegen glaubt der Vortragende in einem verschörfelten Schriftzeichen, das bisher nur als „Federprobe“ bewertet wurde, einen Anhaltspunkt für weitere Untersuchungen gefunden zu haben, zumal dies Zeichen — von verschiedenen Händen geschrieben — sowohl im Locheimer Lieberbuch wie im Fundamentum organiscandi Paumanns häufig vorkommt. Es ist aber bisher noch nicht gelungen, eine zweifelsfreie Lesung des Zeichens zu finden. Der weiteren Klärung der Probleme, die sich noch an diese wichtige Quelle mehrstimmiger deutscher Liedkunst knüpfen, soll eine Faksimileausgabe dienen, die mit einer Einleitung des Vortragenden inzwischen im Wölbinger-Verlag, Berlin, erschienen ist. Im Anschluß an den Vortrag wurden einige mehrstimmige Konzerte aus der Hs. aufgeführt.

In der Mai-sitzung legte Herr Dr. Alfred Morgenroth neue Forschungen über den Berliner Meister Karl Friedrich Zelter vor.

Nach der Unterbrechung, die durch den Leipziger Kongreß, die Bückeburger Tagung und die Sommerferien geboten war, fand sich die Ortsgruppe im Oktober als Gast des Thielschen Madrigalchors zusammen und nahm am 7. November, wie gewöhnlich in der Instrumentensammlung der Musikhochschule, den Vortrag des Herrn Siegfried Günther über Formprobleme neuerer Instrumentalmusik entgegen. In der neuen Musik, führte er aus, geht die Erformung nicht mehr vorwiegend auf poetisch-literarische, auch nicht auf malerische oder gar weltanschauliche Anregungen zurück. Sie greift wieder zu den alten konstruktiven Formen. Doch bedeuten diese hier nicht so sehr Kopie als vielmehr ein Neues. Sie werden nur in ihrem Wesentlichen, als innere Formen, festgehalten und von einem neuen Bauwillen durchsetzt. Mancherlei neue Techniken weisen das greifbar nach: die geänderte Art zu variieren, die Handhabung des Passacaglienthemas (vertikale Aufrollung eines horizontalen Themas) usw. Beispiele aus Werken Bergs, Hindemiths, Schönbergs, Strawinskys u. a. dienen als Beweismittel.

Das Vereinsjahr schloß am 15. Dezember mit einer sehr eindrucksvollen Musik niederländischer Meister durch Frau Gadamer und die Herren Grusnick, Dane, Marseille und Struwe, die sich in warmer Hingabe an die alte Kirchenmusik zu gemeinsamem Singen und Erleben zusammengefunden haben. Das Programm brachte das fünfstimmige Salve regina und das dreistimmige Parce domini von Obrecht, das fünfstimmige Stabat mater und das vierstimmige Pange lingua von Josquin des Prés.

Am 24. Januar sprach Herr Merbach über „Deutsche Übersetzungen des Don Giovanni-Textes“. Der Vortrag wird als Abhandlung erscheinen. — In der vorausgehenden Mitgliederversammlung wurde der alte Vorstand (Wolf, Ubert, Sachs, Wolffheim, Sahn-Speyer, Dessoir, Leander, Schönemann, Springer) wiedergewählt.

Am 13. Februar gab Herr Dr. Robert Lachmann einen musikalischen Bericht über kurze Ferienwochen in Tripolis. Seine Ausführungen, unterstützt durch Diaskop, Grammophon und Phonograph, zeigten, daß die städtische Kunstmusik dieses Landes von den westlichen und östlichen Nachbarn abhängt — eins der vorgeführten Stücke hat der Sänger selbst erst aus einer ägyptischen Grammophonplatte kennen gelernt! —, und daß Eigenwerte nur bei den Beduinen zu finden sind.

Am 6. März sprach Herr Karl Lothar Mikulicz über „Neue Ergebnisse aus Beethovens Skizzenbüchern“. Skizzen Beethovens, insbesondere der erste Entwurf zum ersten Satz der zweiten

Symphonie, dessen Gestaltung des Hauptthemas im melodischen Profil auf das Eroicathema hinweist, gaben den Anstoß zu einer vergleichenden Untersuchung der Expositionen in den ersten drei, schließlich in allen neun Symphonien. Es wurde versucht, das organische Gefüge aufzuzeigen, doch nicht im Verlauf eines geschlossenen Einzelwerkes, sondern gleichzeitig an den herausgelösten vornehmsten Teilen einer ganzen Gattungsreihe. Die Frontalräume eines neunstüdtigen Baues wurden unter ständiger Aufeinanderbeziehung durchschritten; doch gerade von diesem zusammenfassenden Gesichtspunkt aus versuchte der Vortragende, das Besondere jedes einzelnen Werkes herauszustellen. Neue Beurteilungen der Einzelteile ergaben sich bei jedem Werk durch das Aufzeigen von durchlaufenden Reihen besonders in funktioneller, wie auch motivisch-inhaltlicher Beziehung und dem Wechselspiel dieser Reihen. Innerhalb des Vortrages konnten genauer das Auseinanderhervorwachsen der ersten drei Expositionen und das Problem der vierten, von dem Kanonseiten-thema her beleuchtet, dargestellt werden. Für das Haupt- und Seitenthema der fünften Symphonie sei das Hauptthema des ersten Satzes von Mozarts zweiter g-moll-Symphonie ein Nährboden gewesen.

Am 17. März durfte die Ortsgruppe als Gast ein interessantes Konzert der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik unter Leitung Carl Thiels anhören, das nach einem einleitenden Vortrag Johannes Wolfs die niederländische Kunst mit der a cappella Musik unserer Tage in Beziehung zu setzen versuchte. Die Niederländer waren durch Dufay, Obrecht, Josquin des Prés, Lasso und Sweelinck vertreten, die Modernen durch Krünek, Hindemith und Reger.

Sachs.

Frankfurt a. M.

Während des Wintersemesters fanden in der hier neugegründeten Ortsgruppe drei Vorträge und ein Konzert statt. Prof. Moriz Bauer sprach über „Das Formproblem beim späten Beethoven“, und versuchte in den Werken von op. 90 an das romantische, das formdurchbrechende und Formen vermisshende Prinzip zu zeichnen. Beethoven betone in den Alterswerken stark das vokale Element, benutze fantable Themen und durchsetze den Verlauf mit rezitativischen Motiven. Die Formen des Rondo und der Variation würden vielfach einander angenähert, in der Fuge weiche Beethoven von dem klassischen Aufbau bei Bach ab und betone geradezu die Asymmetrie. Dieser romantische Stilwille lasse Beethoven als Bindeglied zwischen den romantischen Fugemeistern der norddeutschen Schule — vor allem einem Burtehide — und den romantischen Musikern des 19. Jahrhunderts erscheinen. Erst bei Reger könne man den Versuch einer Synthese von Klassik und Romantik nachweisen. — In der zweiten Sitzung sprach Dr. Friedrich Gennrich über den „Minnesang im Lichte der Kontrafaktur“. Der Redner schilderte den kulturellen und künstlerischen Einfluß Frankreichs auf Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert und ging im besonderen auf die architektonischen und schließlich die musikalischen Zusammenhänge ein. Er wies metrische, rhythmische und textliche Einwirkungen der provenzalischen Dichtung auf den deutschen Minnesang nach, den er überhaupt vorwiegend auf provenzalische Vorbilder zurückführte. Der Vortrag wurde durch zahlreiche Gesangsbeispiele mit der unisono Begleitung der Laute belebt, besonders interessant durch Gegenüberstellungen von Liedern in zwei Arten der Übertragung, nach der Moduslehre und nach dem Hebighitsprinzip. — Am dritten Abend folgte ein Vortrag von Prof. Hans Joachim Moser über „Das deutsche Volkslied und das Kunstlied im 15. und 16. Jahrhundert“. Der Redner wies auf die reiche Blüte des Liedes in dieser Epoche hin, und schlug eine Gruppierung der Gesänge nach den Kreisen vor, aus denen sie hervorgegangen. Er ging dann auf die Satztechnik ein, wobei besonders der Hinweis auf eine Art Komponierwerkstätten interessierte, in denen einzelne Komponisten oder Verleger die einstimmigen Weisen mit Gegenstimmen umkleidet hätten. Auf die Bedeutung der Liedtöne wurde hingewiesen, und die Probleme ihrer rhythmischen Lösung erörtert. Den Hauptteil des Vortrags bildeten praktische Beispiele, Bearbeitungen dieser Grundmelodien durch den Redner. — Um der Wiederbelebung von

Werken einheimischer Künstler zu dienen, wurde ein Telemann-Abend veranstaltet, bei dem ausschließlich Kompositionen des alten Frankfurter Kapellmeisters zur Aufführung kamen. Besonders die instrumentalen Werke — ein Konzert für vier Violinen (bearbeitet von Kunkel), eine Triosonate (bearbeitet von Alice Ehlers) und die Fantaisies pour le clavessin, in der originalen Ausführung mit Cembalo, bewiesen, daß Romain Rolland mit Recht in solcher Wärme für diesen vergessenen Musiker eingetreten ist. Stücke aus einer weltlichen Kantate (aus Leichtentritt) und eine geistliche Kantate, deren Manuskript auf der Frankfurter Stadtbibliothek liegt (bearbeitet von Prof. Bauer), ließen den Komponisten naturgemäß hinter der Bedeutung eines Bach stark zurücktreten. Die ausgezeichnete Cembalistin Alice Ehlers, die Geiger Adolf Nebner und Annie Steiger-Bezak, der Maerzische Madrigalchor, die Solisten Anita Franz, Ruth Arndt, Arthur Holl und Karl Jaroschek setzten sich für die Werke ein. Die musikalische Leitung lag in den Händen des stillschweigeren Dirigenten Gustav Maerz. Der Erfolg des Abends ließ den Wunsch lebendig werden, daß die Werke Telemanns, speziell aus seiner Hamburger Zeit, bald einmal gesichtet und der praktischen Aufführung zugänglich gemacht werden möchten.

R. Meyer.

Leipzig

Am 10. Februar hielt Dr. Herbert Wirtner einen Vortrag über „Die alten Klavierinstrumente in ihrem Verhältnis zum barocken und klassischen Klangideal“. Der Vortragende ging aus von dem entscheidenden Einfluß des Klangwillens einer Epoche auf die Bildung seines Instrumentariums. Die Renaissancezeit in ihrer primär auf vokale Ausdrucksformen gerichteten Geisteshaltung formt sich ein homogenes, chdrig gegliedertes Instrumentarium, dessen Klangstruktur in ihren Hauptelementen und ihrem Aufbau skizziert wurde. Die Barockzeit übernimmt zunächst dieses Instrumentarium, bildet es aber in einem neuen Sinne um: sie tendiert auf die Reduzierung des Instrumentariums auf seine klanglichen Grundelemente und damit auf eine Isolierung der Klangfarben. Die Klassik vollzieht eine weitgehende Auslese aus dem Instrumentarium; dessen frühere Reichhaltigkeit wird ersetzt durch einen neuen Reichtum an Nuancierungs-möglichkeiten, der bedingt ist durch die Differenzierung der klanglichen Einzelwerte. Seinen vollendeten Niederschlag findet das klassische Klangideal im klassischen Orchester, als einem einheitlich gegliederten, die Teile aufeinander beziehenden Klangorganismus. — Wie die Klangideale des Barock und der Klassik in den Klavierinstrumenten — Clavichord, Cembalo und Hammerflügel — ihren Ausdruck finden, wurde durch praktische Vorführungen (Bach, Händel, Haydn) an diesen Instrumenten gezeigt. Aus der Klanganalyse der einzelnen Instrumente zog Dr. Wirtner ferner Folgerungen auf das Verhalten des Hörers zum Klange, sowie auf das Verhältnis von Klavierklang zum Klange anderer Instrumente.

Den Abschluß des Wintersemesters bildete ein historisches Konzert, das das Collegium musicum vocale et instrumentale unter Leitung der Herren Prof. Dr. Kroyer und Dr. Zenz den Mitgliedern und Hörern der Ortsgruppe Leipzig der DMG veranstaltete. A cappella-Chöre des 15. Jahrhunderts (von P. de la Rue, Dufay, Josquin des Prés, Dunstable und Ockeghem) und Orchestermusik von Erasmus Widmann, dall' Abaco, J. S. Bach (von diesem das 5. brandenburgische Konzert) und Beethoven bildeten den Inhalt des Abends.

E. Hesse.

München

Am 19. März hielt das Mitglied der DMG, Dr. Max Herre-Augsburg einen Vortrag über „C. M. v. Weber und Franz Danzi“, zum Gedächtnis des 100-jährigen Todestages beider Komponisten. Der Vortragende entwickelte aus dem in den Weber-Biographien bisher zu nebensächlich behandelten Freundschaftsbunde zwischen Weber und Danzi den entscheidenden künstlerischen Einfluß Danzis auf Webers Schaffen und wies diesen Einfluß, der bereits von M. v. Weber

und von Friedrich Jähns mehrfach bedeutungsvoll erwähnt wird, auf Grund einer eingehenden Untersuchung der Werke Danzigs, sowie der brieflichen Äußerungen der Freunde und der Umarbeitungen Webers bei früheren Kompositionen während der Stuttgarter und Darmstädter Zeit überzeugend nach. Darnach erstreckt sich Danzigs Vorbild auf die strengere und das Gesetz der Symmetrie befolgende Formgebung, auf natürliche Melodiebildung, gesangsmäßige Führung der Orchesterstimmen, worin beiden Abbé Vogler Beispiel und Lehrer war, auf Wechsel rhythmischer Gebilde, auf sorgfältige und aparte Begleitungsfiguren, auf chromatisch gleitende Mittelstimmen, wie auf harmonisch neuartige Wendungen. Auch hinsichtlich der Instrumentierung ist Danzigs Wirken spürbar: die Instrumentation Webers wird süßlicher, glänzender und reicher, Vorliebe für das Violoncell, für die Klarinette und für die Verwendung ungewöhnlicher Instrumentallagen zum Zwecke malerischer Orchestrierung. Danzig darf als ausgesprochener Vorläufer der romantischen Oper gelten, nicht nur in vereinzelten musikalischen Zeichnungen, sondern auch in der Gesamttendenz seiner Weltanschauung. Von seinen Singspielen und Opern führen viele Wege zur ausgesprochen romantischen Oper. Wichtig für Weber und für die Entwicklung der deutschen Oper überhaupt wurde seine durchkomponierte deutsche Oper „Iphigenie in Aulis“ vom Jahre 1807 in München, die Weber gekannt und geschätzt hat und die ihm zweifellos Anregung für die Euryanthe gab, in deren Ouvertüre übrigens eine Reminiszenz an Danzig (Thema des Fugato) sich findet. Thematische Anklänge an Danzig hatte bereits Jähns bei Weber festgestellt. — Dies in kurzen Sätzen der Inhalt des Vortrages, der darin gipfelte, die Behauptung von der absoluten Originalität Webers, die Spitta in der Ztschr. f. Musik, 1892, S. 269 ff. aufgestellt hatte, zurückzuweisen und Weber in die geschichtliche Entwicklung, unbeschadet seiner genialen Größe und seiner Sonderbedeutung einzugliedern.

Einstein.

Mitteilungen

Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz ist zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Universität München ernannt worden.

Der Westfälisch-Rheinische Kongreß für evangelische Kirchenmusik fand in der Zeit vom 6.—9. April 1926 in Dortmund statt. Außer den Generalsuperintendenten D. Joellner-Münster und D. Klingemann-Koblenz, hielten Vorträge: Geheimrat Prof. Dr. Smend-Münster, Dr. Kichfessel-Frankfurt, Dr. Walcker-Ludwigsburg, Dr. Hensel-Dortmund, Musikdirektor Holtschneider-Dortmund, sowie die Pfarrer: Lic. Stein-Dortmund, Pfarrer Glebe-Wochum, Graff-Essen, Plath-Essen und Torhorst-Hamm. Kirchenmusikalische Feiern fanden in der Marien-, Reinoldi- und Petrikirche statt. Außerdem veranstaltete der Westfälische Madrigalchor unter Leitung von E. Holtschneider ein historisches Konzert.

Das städtische Konservatorium zu Dortmund hat besondere Lehrgänge für musikalische Jugendziehung unter Leitung von Dr. Hensel und verschiedenen Lehrkräften des städtischen Konservatoriums eingerichtet.

Im Musikinstitut der Universität Tübingen (Vorstand Prof. Dr. Hassé) haben im Laufe des Wintersemesters folgende Veranstaltungen stattgefunden: Beethovenabend mit Walter Rehberg; Vortrag: Kulturbild aus einer oberschwäbischen Reichsstadt (Mus.-Dir. Bopp) mit Streicher- und Bläserkammermusik; zwei Abende mit Gesang- und Instrumentalmusik aus dem 17. Jahrhundert; Vorführung mittelalterlicher Musik (durch Dr. G. Beding und das Erlanger musikw. Seminar); Vortrag: Bauformen in der Musik (Dr. K. Weidle); Aufführung von Fr. Händels „Herakles“ durch den Akademischen Musikverein und das durch die Bataillonsmusik verstärkte akad. Orchester.

Die 107. Versteigerung, die nach einer durch die mißliche Geschäftslage verursachten längeren Unterbrechung von Karl Ernst Henrici in Berlin Ende Februar abgehalten wurde, bewies, daß auf dem Markt der Musikerhandschriften im Gegensatz zum Sammelgebiet der Autographen von Dichtern und Schriftstellern z. Bt. eine ziemlich erhebliche Flaute herrscht. Das mag zum Teil an dem in den letzten Jahren zu beobachtenden starken Angebot von erstrangigen Stücken liegen, deren reichlich hohe Ankaufspreise die Kaufkraft der Sammler und der öffentlichen Anstalten übersteigen; auch ist ja die Zahl der ehemaligen „großen“ Käufer vom Schlage eines Heyer, Wiede, v. Wittgenstein und Koch unterdessen merkbar zusammengeschrumpft. — Das Beethovenhaus in Bonn, das erfreulicherweise auf eine stete Vermehrung seiner reichen Bestände bedacht ist, erwarb ein Skizzenblatt Beethovens (Nr. 619 des Katalogs) zu dem sehr beträchtlichen Preise von 1850 (mit Aufgeld: fast 2100) Rm. Das Blatt stammt aus dem Nachlaß der Maximiliane Brentano, der die Cdur-Sonate Werk 109 gewidmet ist. Es soll etwa 1803—05 anzusehen sein und Entwürfe zu einem unausgeführten Konzert nebst einem Menuett für Klavier enthalten. Ein Brief von Haydn (Nr. 650; Eisenstadt, d. 21. August 1801) mit Erwähnung der Partitur zu den „Jahreszeiten“ erzielte 290 Rm, und nur 360 Rm ein bisher unveröffentlichtes undatiertes Stammbuchblatt Mozarts (Nr. 690) mit dem hübschen Bierzeiler:

„Die Verse hier, so ich verstoffenes Jahr geschrieben,
Sind keine Lügen nicht, kein dummer Scherz,
Ich hab' Dich stets geliebt, und werd' Dich ewig lieben;
Denn öffnet sich mein Mund, so spricht — mein Herz.“

Ein inhaltlich bedeutsamer Brief Richard Wagners (Nr. 725 a) an seine Schwester Luise Brockhaus — Zürich, d. 11. November 1852, als Nr. 72 in den von Glasenapp 1907 herausgegebenen Familienbriefen gedruckt — brachte 230 Rm, eine kurze Niederschrift aus dem ersten Aufzug der „Walküre“ (Nr. 730) dagegen nur 31 Rm und ein autobiographische Mitteilungen enthaltender Brief Hugo Wolfs (Nr. 736; Berchtholdsdorf, 2. Mai 1890) „an einen Freund“ — s. Briefe an Oskar Grohe (1905), S. 17—100 Rm. Die meisten Hauptstücke der Versteigerung blieben diesmal jedoch unverkauft: Beethovens eigenhändige Abschrift von Haydns Esdur-Streichquartett (1793/94, Nr. 645) und zwei ungedruckte Briefe des Meisters (Nr. 616/17) an Nikolaus Zmeskall (Baden, 18. August 1816) und an A. M. Schlessinger in Berlin (Wien, 20. September 1820; fehlt in M. Ungers Ausgabe), der bekannte ergreifende Brief Glucks an Klopstock nach dem Tode der armen Nanette (Nr. 645; Paris, 10. Mai 1776) und einige weitere Briefe Richard Wagners und Hugo Wolfs. Das gleiche Los traf drei schöne Handschriften Franz Schuberts (Nr. 705—707): die frühen Lieder „Grabe, Spaten, grabe“ und „Der Schatten“ vom 19. Jänner und 12. April 1813, das am 8. Juli desselben Jahres entstandene Männerterzett auf Schillers Worte „Dreifach ist der Schritt der Zeit“ und die vollständigen Chor- und Orchesterstimmen zum Magnificat Cdur vom September 1816, deren Abschrift teilweise von dem Komponisten und seinem Bruder Ferdinand herrührt.

G. Kinsky.

In Florenz ist jüngst das neuerrichtete und dem Istituto musicale angegliederte musikhistorische Museum eröffnet worden. Es enthält eine Instrumentensammlung, deren Grundstock die von dem Großherzog Ferdinand II. zusammengebrachte, seit 1716 von Bartolommeo Cristofori verwaltete mediceische Sammlung bildet. Unter den bibliothekarischen Schätzen finden sich Codices des 15. und 16. Jahrhunderts, ein Stabat Mater von Al. Scarlatti, Handschriften von Monteverdi, Cherubini, Rossini, Donizetti, Verdi usw.

Die Bestände an musikalischen Handschriften auf der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart sind durch Alexander Eisenmann katalogisiert und der wissenschaftlichen Benutzung zugänglich gemacht worden. Sie umfassen über 900 Nummern, darunter 13 Opere von Jommelli.

Aus Anlaß der 25. Wiederkehr von Verdis Todestag (27. Januar 1901) hat die Banca commerciale in Mailand die Urschrift des berühmten auf den Tod Alessandro Manzonis 1873 geschriebenen Requiems angekauft und dem Mailänder Theatermuseum geschenkt.

Der Verlag Breitkopf & Härtel fordert zur Subskription auf die Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms — „Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ — auf, die im Herbst 1927 vollständig gedruckt vorliegen soll. Revisoren der Ausgabe sind: Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski, Dr. Hans Gál, Prof. Dr. Hermann Zilcher.

Seit Oktober 1925 erscheinen unter dem Titel „Das Taghorn“ und unter der Redaktion von Dr. Hermann Nagke die Schlesiſchen Monatshefte für deutsche Musikpflege. Es ist, nach manchen leider kurzlebigen Vorgängern, ein neuer Versuch einer Musikzeitschrift für die beiden schlesiſchen Provinzen.

Kataloge

Karl & Sauer, Kunst- und Literatur-Antiquariat, München, Marienplatz 25. Katalog 22. Goethes Zeit in der Musik. Originalausgaben deutscher Liederkompositionen (185 Nummern) und deutsche Literatur in Erstausgaben.

[Eine Sammlung von seltener Geschlossenheit; der Katalog enthält eine wertvolle Einführung von Ludwig Landschöff.]

G. Zeß, Antiquariat, München. Katalog 31. Libri XV. — XVI. saeculi — Holzschnittbücher — Inkunabeln.

[Enthält ein Pontificale Romanum, Venedig 1561, Junta, mit Musiknoten; Reischs Margarita Philosophica, 1508; Zarlinos Istitutioni Harmoniche, 1568.]

April	Inhalt	1926
		Seite
	Walther Vetter (Danzig), Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Ch. W. Glucks.	385
	Martin Kunath (Altenburg), Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper	403
	Paul Nertl (Prag), Ein verschollenes Tournierballett von M. A. Cesti.	411
	Karl Gerhartz (Bonn), Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik.	419
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	425
	Bücherschau	431
	Neuausgaben alter Musikwerke	438
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	442
	Mitteilungen	446
	Kataloge	448

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

Achtes Heft

8. Jahrgang

Mai 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Der Missinai-Gesang der deutschen Synagoge

Von

A. B. Idelsohn, Cincinnati, Ohio

Im Synagogengesang der deutschen Juden ist eine Gruppe von Gesängen vorhanden, die „Missinai“-Gesang genannt wird. Diese Melodien haben typische Merkmale sowohl hinsichtlich der Motive, aus denen sie zusammengesetzt sind, wie auch hinsichtlich ihrer flüssigen Form. Ihre Rhythmik ist ein Zwischending von freiem Rezitativ und strengem Takt. — Diese Singweisen werden hauptsächlich an den hohen Feiertagen für bestimmte Texte feierlich vorgetragen. Sie sind nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Mittel- und Osteuropa als „Missinai-“ oder „Skarbore-“ (von sacra) gesänge bekannt und hochgehalten. Im Gesange der Synagogen anderer Länder, wie in Italien, Marokko, im Orient und im sephardischen und portugiesischen Ritus ist keine Spur von ihnen zu finden, und ihre Texte, soweit sie in den genannten Riten vorhanden sind, werden nach anderen Rezitationsweisen gesungen. Im folgenden ist der Versuch gemacht diese rätselhaften Gesänge zu erläutern.

Es ist anzunehmen, daß die Ansiedelung von Juden an den Ufern des Rheins und Main auf die ersten Jahrhunderte n. Ch. zurückgeht. „Sichere Zeugnisse über das Vorhandensein von Juden in der von Römern gegründeten agrippinischen Kolonie (Köln) datieren erst aus dem vierten Jahrhundert“¹.

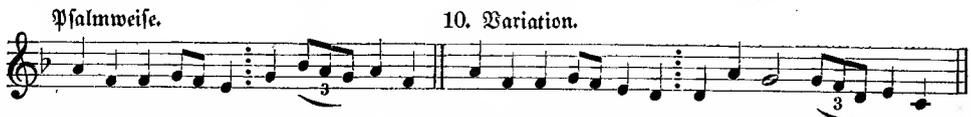
Zur Zeit Karl des Großen existierten bereits mehrere jüdische Gemeinden im Frankenlande und in Deutschland. Um auch sie einer höheren Kultur teilhaftig werden zu lassen, ließ Karl die Gelehrtenfamilie Kolonymus aus Lucca in Italien (etwa 787) kommen und in Mainz sich niederlassen. Ähnlich verfuhr er auch mit den Juden in Franken, indem er u. a. Harun-er-Raschid ersuchte, ihm einen gelehrten Juden aus Bagdad zu senden, worauf der Chalif ihm den Rabbi Machir sandte, den der Kaiser in Karbonne sich ansiedeln ließ².

¹ Grätz, Geschichte der Juden, Bd. V, 2. Aufl., Leipzig 1871, S. 195.

² Grätz, a. a. D.

Es ist daher wahrscheinlich, daß die jüdischen Ansiedler in Deutschland aus Italien, oder aus dem Orient über Italien kamen. Jedenfalls bezogen sie ihre Rabbiner, die gleichzeitig Lehrer und Synagogensänger waren, aus dem Orient direkt oder aus Italien. So beschreibt der Kommentator Raschi im 11. Jahrhundert den Gesangsvortrag der „Vorleser, welche hierher (Worms oder Troy) aus Palästina kommen“¹. Die Abhängigkeit der deutschen Juden von Palästina und Italien bekundet auch ihr Gebetsbinder und die spätern Einschaltungen von synagog. Poesien bis zum 11. Jahrhundert². Der eigentliche Organisator jüdischer Gelehrsamkeit und religiösen Lebens in Deutschland war Gerschom (960–1028), der aus Frankreich nach Mainz übersiedelte und dort ein Lehrhaus gründete. Er selbst erhielt seine Ausbildung in Narbonne durch Leon tin, der wieder seine Gelehrsamkeit einem Nathan aus Babylonien zu verdanken hatte³.

Auch im synag. Gesänge der süddeutschen Juden findet man alte Bestandteile, die mit den orientalischen, bezw. den italienischen alten Singweisen der Bibel und der Stammgebete Ähnlichkeit haben⁴. Diese Bestandteile haben entweder die freie Rezitationsform oder die Responsform (Solo und Gemeinde) im hebräischen Sprachrhythmus, in welchen Formen der ganze altsynag. Gesang sich abspielt. Erakt rhythmische Melodien drangen wahrscheinlich erst im 11. Jahrhundert ein; indessen hat der jemenische und persische Synagogengesang bis zur Gegenwart sehr wenige Melodien aufzuweisen, er besitzt nur metrische Poesien (Piut) gleich Prosa in der Rezitationsform⁵. Der erste bedeutende Synagogensänger (Chazzan oder Schaliach Zibbur) in Deutschland, Meir ben Isaak in Worms († um 1096) war zugleich auch der erste namhafte Synagogendichter⁶. Zwei seiner Poesien werden noch jetzt in der Synagoge gesungen, und zwar wird eine „Akdamoth“ in einer Variation der Psalmweise rezitiert:



während die andere Dichtung nach beliebiger Weise gesungen wird. In der Psalmweise wird auch das „Einheitslied“ von Samuel dem Frommen, einem Nachkommen der erwähnten Kalonymusfamilie (geb. in Speier 1115) rezitiert⁷. Wir dürfen ver-

¹ Talmud Babil., Tract. Berachoth 62 a.

² Die Poesien der Pal. Dichter Janai, Jose und Kalir, wie auch die Poesien italienischer Dichter, wie Amitai ben Schefatia aus Oria in Süditalien im 9. Jahrhundert, sind stark vertreten.

³ Grätz, a. a. D. S. 362 ff.

⁴ Vgl. beispielweise Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz, Bd. I, S. 23, 35 ff; Bd. II, S. 33 ff und Bd. IV an mehreren Stellen in der Einleitung. — Fred. Confido, Libro dei Canti d'Israele, Florenz 1891 die Nummern 17, 202–209, 211, 212, 230, 232, 241, 255, 259, 269, 290, 292, 329, 333, 361, 364–6, 370–375, 386, 388, 389, 390, 406, 415.

⁵ Während die metrische Poesie bei den Sefardin rhythmische Melodien geschaffen hat. Vgl. H. D. Mel. Bd. IV, S. 28.

⁶ Er war auch Prediger. Die Kombination dieser Funktionen weist hin auf die orientalische Praxis der Vorbeter, speziell in Palästina, wie dies ein Zeitgenosse (11. Jahrhundert) Jehuda aus Barcelona in seinem Werke Sefer Ha'ittim f. 175 Ed. M. N. Berlin, bezeugt. Ausführliches über die Geschichte des Synagogensängers (Chazzan) vgl. H. D. Melodienschatz Bd. V Einleitung, in einem speziellen Kapitel (hebräisch). Über den Vorbeter Meir aus Worms, vgl. Junz Lit. ges. d. syn. Poesie Berlin 1865 S. 145–52, 248–250, 610.

⁷ Vgl. H. D. Mel. Bd. II, S. 68, 8; 69, 2–3.

muten, daß der syn. Gesang in Deutschland um 1000 noch ganz im Rahmen des orientalischen stand. Erst später erfuhr er nach und nach Umgestaltungen durch Neuschöpfungen und Verarbeitungen nichtorientalischer Elemente, die ihm ein eigenes Gepräge aufdrückten¹.

Zunächst ist das Verschwinden des dritten Kirchentons, der altgriechischen dorischen Skala zu erwähnen, welcher Ton im altsynag. Gesange ein wichtiger Faktor ist². Dieser Modus ist dann dem deutschen Syn. Ges. bald im Lydischen mit *bh*, bald im Ionischen mit *b̄h* und im Mixolydischen einverleibt worden. Somit bewegt sich der tradit. Gesang der deutschen Synagoge in zwei Tonarten, in einer Skala mit großer Terz und großer oder kleiner Septime, und in einer mit kleiner Terz und kleiner Septime³.

Daß das Zusammenleben der Juden mit den Franken und Germanen seit dem 5. Jahrhundert zu gegenseitiger Beeinflussung führte, bezeugen die fortwährenden Verbote dieses Zusammenlebens von seiten der Kirche.

Das Konzilium zu Vannes (465) untersagte den Geistlichen, an jüdischen Gastmählern teilzunehmen, ein Verbot, welches um 506 wiederholt werden mußte; im Konzil zu Epaone (517) wurde es auch den Laien verboten, an jüdischen Gastmählern teilzunehmen; und das Konzil zu Orleans (533) erließ das Verbot, Ehen zwischen Juden und Christen zu schließen. Das Pariser Konzil (615) untersagte den Juden den Zugang sowohl zu einer obrigkeitlichen Gewalt, wie zum Kriegsdienst. Indessen wurden diese Verbote vom Volke nicht beachtet, und das Konzilium von Reims (630) sah sich daher veranlaßt sie zu erneuern⁴. Sie wurden mehrmals wiederholt, bis Karl der Große sie beseitigte. Jedoch unter Ludwig dem Frommen begann diese feindliche Agitation wieder, hauptsächlich durch den spanischen Bischof Agobard von Lyon. In seinen Briefen an Kaiser Ludwig⁵ beschuldigt Agobard die Juden, „daß sie ohne alle Ehrerbietung wagten, den Christen zu predigen, was besser zu glauben und zu halten wäre . . . , daß sie zum Teil höher gehalten worden seien als die Christen . . . , es sollten keine christlichen Frauen mit ihnen den Sabbat feiern und am Sonntage arbeiten. Auch sollten sie nicht während der Fasten mit jenen frühstücken . . . , daß doch angesehene Männer ihre Predigten und Segnungen begehrten, und offen eingeständen, sie wünschten sich einen Gesetzgeber, wie die Juden ihn hätten . . . Durch alles hier Gesagte kommt es nun dahin, daß unerfahrene Christen sagen, die Juden predigten ihnen besser als unsere Presbyter . . . Manche von den gewöhnlichen Leuten . . . verführten Geistes der Vermutung Raum geben und mit gottlosem

¹ Vgl. Junz, *Syn. Poesie* usw. 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1921, S. 188, wo eine Auswahl seiner (Samuel d. Fr.) Poesien ins Deutsche übertragen sind.

² *H. D. Mel.* Bd. II, S. 6, 17, 33, 72. — Das Dorische hat sich indessen in einigen Weisen im asch. Ges. erhalten. Indessen vgl. *H. D. Mel.* Bd. VI, Einl., Kap. 3.

³ Dies erinnert an die zwei vorherrschenden Tractustonarten II und VIII, die, wie P. Wagner, *Greg. Mel.* III, S. 368, Leipzig 1921, folgert, im liturgischen Gesange älter sind als die sechs anderen des Oktocchos; „vielleicht hat sich sogar die altchristliche und synagogale Psalmodie vornehmlich in ihnen bewegt.“ Das Ergebnis würde dasselbe sein, jedoch mit dem Unterschiede, daß der syn. Gesang ursprünglich auf drei Tonarten gegründet war, in Deutschland aber die dorische Tonart fast einbüßte, was ja auch im deutschen außerkirchlichen Gesange wahrzunehmen ist.

⁴ *Grāh* a. a. D. S. 45 ff.

⁵ Ich zitiere aus Emanuel Samosk's Übersetzung der Agobardschen Abhandlungen wider die Juden, Leipzig 1852.

Munde unter ihresgleichen offen bekunden, die Juden seien allein das Volk Gottes, bei ihnen fände man strenge Beachtung der frommen Religion und ihr Glaube sei weit zuverlässiger als der unsere“. — „Daher hielt ich es für billig, daß . . . unser Volk gehindert werde, mit den ungläubigen Juden gemeinschaftlich zu essen, zu trinken und zu wohnen.“ Also schrieb Agobard um 825. — Bei solch intimem Zusammenleben ist es nicht anders möglich, als daß auch der Gesang beeinflusst wurde. Das erklärt die Tatsache, daß eine Menge von Tonfiguren, Tongruppen, Motiven und Melodielinien gleichzeitig im gregor. und Minnegesang, wie auch im deutschen Synagogengesang und hauptsächlich in der Gattung „Missinai“ zu finden ist. So finden sich in den Hymnen des am Hofe Karl d. G. wirkenden Paulus Diafonus¹ (geb. 720), Motive wie



die auch im Minnegesang



und im syn. Missinai weiter unten in den Beispielen 1 zu finden sind. Ferner

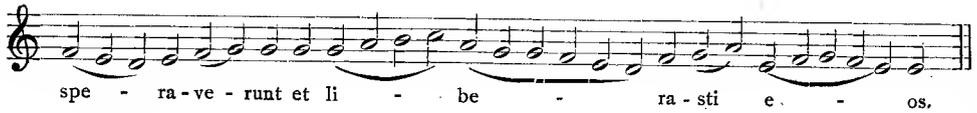


welches Motiv sich im 2., 3. und 6. Beispiele findet, und



das wiederum im Beispiel 6 auftritt, worauf wir eingehender zurückkommen werden.

Notkers „Media vita“ erinnert stark an die Bußweise der orientalischen Sephardim:



¹ Vgl. A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, 1858 S. 3.

² H. Riemann, Hdb. d. Musikgeschichte I, II, 2. Aufl. 1920, S. 27.

³ v. d. Hagen, Die Minnesänger IV, S. 826. Gesang XXIV.

⁴ H. Riemann a. a. D. S. 28.

⁵ Schubiger a. a. D. Exempla Nr. 39.

⁶ H. D. Mel. Bd. II, Nr. 75.

Gemeinde. ¹ Solo

lè-dor wa - dor etc. E-lo-he-nu we-lo-he a - vo - te - nu ...

sad-di-qim a - nah-nu, we-lo ha-ta - nu ... be-te - nu.

Ebenso klingt manche Tonfigur in Notkers Sequentia Nr. 22 an solche der Pentateuchweise der deutschen Juden an, wie:

²

Pha - ra - o per - du - cat ex - tinc - to

und Schlußmotiv der Pent.-W.:

Hinsichtlich weiterer Parallelen zwischen dem Greg. und syn. Gesänge sei auf Versuche die ich an anderen Stellen gemacht habe hingewiesen³, hier soll nur das Wesen der Missinaigesänge und ihre Beziehungen zum Minnegesang erörtert werden.

Wie bereits bemerkt, fällt der Beginn ihrer Entstehungszeit in das 11. Jahrhundert. Trotz Verboten, Unterdrückungen und Kreuzzügen haben die freundlichen Beziehungen zwischen Juden und Christen fortbestanden. Gedanken, Gebete und Gesänge werden oft ausgetauscht, so daß im 12. Jahrhundert sogar von jüdischer Seite folgendes Verbot erlassen wurde, angeblich von Jehuda dem Frommen aus Regensburg, dem Sohne des obenerwähnten Samuel: „Wenn ein Priester ein Gebet für seinen Gottesdienst dichtet . . . und er sagt zu einem Juden, „sing mir eine angenehme Melodie von denjenigen welche Ihr eurem Gotte singt“, so tu ihm den Willen nicht!“⁴ Das Verbot gilt auch für den Gegenfall. Dessen ungeachtet setzt sich dieser gegenseitige Austausch von Melodien durch das ganze Mittelalter fort. Der Enkel eines Frankfurter Vorbeters im 17. Jahrhundert verbietet das Singen christlicher Melodien in der Synagoge, und widerspricht denen, „die behaupten, daß der christliche Gesang unserem Gesänge noch aus der Zeit des (Jerusalem) Tempels entnommen worden sei“⁵. Hingegen war Joel Sirkis, der Krakauer Rabbiner, um dieselbe Zeit der Meinung, daß Kirchenmelodien in der Synagoge zu singen nur dann unstatthaft sei, wenn sie speziell für den kirchlichen Gottesdienst gebraucht werden, gegen sonstige

¹ H. D. Mel. Bb. IV, Nr. 107.

² Schubiger a. a. D.

³ Vgl. in den Einleitungen der vier Bände meines Melodienschatzes; Parallelen usw. in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 1922.

⁴ Sefer Chassidim, Ed. Freimann Frankfurt a. M. 1924, S. 332.

⁵ Josef Dmež, Frankfurt a. M. 1827, S. 100.

nichtjüdische Melodien „durch die Wissenschaft der Musik erlernt“ hatte er nichts einzumenden¹. Derselben Meinung sind auch andere Rabbiner des Mittelalters.

Das Bestreben, Fest- und ausgezeichnete Tage besonders zu feiern, veranlaßte Synagogen- und Kirchsänger sich nach neuen geeigneten Melodien umzusehen. Ja, die Synagogensänger wenigstens wurden direkt gezwungen, gewissen rabbinischen Anordnungen über Synagogengebräuche durch Gesang Nachdruck zu geben, bestimmte Texte durch Neuvertonungen hervorzuheben, so daß im Laufe der Jahrhunderte der Gebetszyklus mit Melodien reich ausgeschmückt wurde. Manche Texte erhielten mehrere Singweisen für verschiedene Gelegenheiten. Ein Teil dieser Melodien fand allgemeine Verbreitung, sie wurden „traditionell“ genannt; und die Missinaiweisen bilden dabei nun eine eigene Gruppe. Ein erheblicher Teil ist nur in je einer Provinz oder Gemeinde üblich, manche Melodie ist ganz in Vergessenheit geraten, da die Vorbeter bis zum 17. Jahrhundert Musik weder lesen noch schreiben konnten. Die alten Gemeinden zu Worms, Speyer, Mainz, Köln und Frankfurt a. M. zeichneten sich durch ihre lokalen tradit. Melodien aus, von denen jedoch nur die Tradition erhalten ist².

Die Missinai-Melodien lauten wie folgt:

1. Borechu.

I. a) Vorsänger.

b)

c) Gemeinde.

II.

¹ B. Ch. Responsa § 127, Frankfurt a. M. 1697.

² Sie sind dem Bd. VI meines Hebräisch-orientalischen Melodienschatzes, der sich im Druck befindet, einverleibt!

2. Boruch (Ovôs).

I.

Bo - ruch a - to a-do - noj elo - he - nu ve - lo - he a - vo - se - nu
 e - lo - he av - ro - - hom e - lo - he jiz - - chok ve - e - lo -
 he ja - - a - kov ho - el ha - go - dol ha - gi - bor ve - ha - no - ro
 el el - jon go - mel cha - so - dim to - vim ve - ko - ne ha - - kol ve -
 zo - cher chas - de o - vos u - me - vi go - el liv - ne liv - ne ve - ne
 hem le - ma - an she - mo
 ba - a - ha - - vo.

II.

Bo - ruch a - to a-do - noj e - lo - he - - nu ve - lo - he
 a - vo - se - nu e - lo - he

av-ro - hom e - lo - he

jitz - - - chok ve - lo - he jaa - kov

ho - el ha - go - dol ha - gi - bor vha - no - ro el el - jon etc.

3. Oleny.

I.

o - lê - nu le - sha - - - bê - ach

la - a - dôn ha - kôl

lo - sês ge - du - loh le - jô - tzér be - rê - shis

she -

lô o - so - nu ke - gô - yé ho - a - ro - tzôs

V'lô so - mo - nu ke - mish - pe -

(2. Sânger.)

chôs ho - a - do - moh, She - lô som - chel - kê - nu ko - hem

ve - gô - ro - lê - nu

ke - chol I. ha - mô - nom. etc. II. ha - mô - nom.

II. o - lê - nu le - sha - be - ach. la - - - adon

ha - kôl lo - sês ge - du - loh le - yô - tzêr brê -

shis she - lô o - so - nu ke - gô - yê ho - a - ro - tzôs v'lo so - mo - nu

Ke - mish - pe - chôs ho - a - do - moh etc.

4. Hammelech.

Ha,

ham - - - me - lech jo - - - shév al ki - sê rom ve - ni - so

shô - chen ad mo - rôm ve - ko - dosh she - mô. ve - cho - suv

III. Sehr langsam, aber energisch.

Ein wenig lebhafter, bestimmt.

Ham - - - - - me - lech jo - schê - val ki - sê
rom ve - ni - soh, shô - chên ad mo - rôm ve - ko - dôsh shmô ve - cho -
-
suv ra - - - - - na - nu tza - - - - -
di - kim ba - - - - - do - noj la kim je - sho -
rim no - voh se - hi - loh, be - fi - - - - - jsho - rim etc.

IV.

Ham - - - - -
-me - lech Jô - shêv al ki - sê
rom ve - ni - soh shô - chên ad mo - rôm ve - ko -
dôsh she - mô ve - cho - suv ra - na - nu tza - di - kim ba - dô - noj laj -
sho - rim no - - - - - voh se - hil - loh. etc.
Bo - ruch a - do - noj ha - me - vô - roch l'ô - lom wo - ed.
V.
Ha - me - lech

jo-shev al ki-se rom ve-ni-so

5. Kaddisch.

I.

Ji-se-ga-dal vé-jis-ka-dash she-me-ra-bo be-o-le-mo

di ve-ro chir-u-se ve-ja-me-lich mal-chu-se be-cha-je-chon

uv-jo-me-chon uv-cha-je de-chol bes jis-ro-el

ve-i-me-ru o-men

jis-bo-rach ve-jish-ta-bach ve-jis-po-ar ve-jis-ro-mem ve-jis-na-se

ve-jis-ha-dor ve-jis-a-le ve-jis-ha-lol she-me-de-kud-sho be-rich hu.

D. C. a. F.

II.

Jis-ga-dal wjis-ka-dash shme-ra-bo b'ol-mo di-ve-

ro chir-u-se

III.



IV.



Jis - ga - dal v'jis - ka - dash shme ra - bo



be - ol mo



ji - se - bo - rach ve - jish -



ta - bach ve - jis - po - ar ve - jis - ro - mam ve - jis - na - se . . .



tush - be - cho - so ve - ne - che - mo - so

V.



jis - ga - dal - she me ra - bo me - ra - bo



VI.



Sänger.

Kantor.

Bass.

6. Kol Nidre.

Introduktion.

Kol nid - re

I. *rit.* II. *mp*

ve - so - - re va - cha - ro - me

mp

ve - ko - no - me v'ki - nu - se v'chi - nu - ye ve - chi - nu - ye

III. II.

ush - vu - os din - dar - ro ud - ish - ta - ba

I. Coda

no ud - a - cha - rim - no ud - o - sar - no al naf - sho - so - no.

7. Wehakohanim.

I. A

W'ha - ko - ha - nim W'ho - om ho - om - dim bo - a - zo - roh ke - sche - ho - ju

B

schom-im es ha - schêm ha - nich - hod
 We - ha - no - roh m'fö - rosch jo - tze mi - pi
 chô - hên go - dôl
 hik - du - schoh uv - toh - roh . . .

II.

A

B

8. Neila Kaddisch.

I. Deutsch.

Jis - ga - dal w'jis - ka - dasch sche - me ra - boh be - ol - moh di -
 vro chir - u - - - se we - jam - lich mal -

chu - - - se be - cha - je - chon uv - jo - me -
 chon uv - cha - je de - chol bes jis - ro - el ba - go - loh u - viz -
 man ko - riv - - - we - im - ru o - - - men.

II. Litauisch.

9.

I. Recitierend.

II.

III.

Beispiel 1. Dorechu wird am Abendgottesdienst der Hohen Feiertage gesungen.

Beispiel 2. Boruch wird als Einleitung zum Hauptgebet (Amida) besonders hervorgehoben, auch um die Gunst der Erzväter zu erleben. — I stammt aus Bayern, gesungen von L. Sänger (1781—1843) Ms.; II aus Litauen.

Beispiel 3. Denu, ein Hauptteil im Nachmittaggebet, stammt 3I ebenfalls von Bayern; II aus A. Baer, Baal Tefilla, III Aufl. Leipzig 1901, Nr. 1227.

Beispiel 4. Hammelech, Einleitung zum Hauptteil des Morgengebets, ist I von L. Sänger; II von M. Kohn, München (Ms.); III von Scheuermann, Frankfurt, IV von A. Baer, a. a. O. Nr. 1002—1008, 1020; V von Raß und Waldbott, Samml. syn. Ges. Emmerich 1868 II S. 9 ff.

Beispiel 5. Kaddisch, Einleitung zum Nachmittagsgebet, ist I von J. Goldstein aus Oberlauringen bei Schweinfurt a. M. Ms. etwa 1791; II von Raß und Waldbott I S. 13; III L. Sänger; IV von Sender Vorbeter in Minsk 1786—1869; V für das Lau- und Regengebet; VI aus einem Ms. aus Amsterdam um 1800.

Beispiel 6. Kol nidre als Einleitung für den Vorabendgottesdienst des Versohnungstages.

Beispiel 7. Behakkohanim im Hauptteil des Nachmittagsgebets am Versöhnungstage, ist I von L. Sänger; II eine polnische Variation zu I.

Beispiel 8. Kaddisch für Neila d. h. für das Schlugebet am Versöhnungstage. I ist die deutsche Weise, II die litauische.

Beispiel 9. I für Piut (syn. Poesien), II für 3ozer-Hymnen im Morgengebet, III Amida d. h. Rezitationsweise des Hauptteils des Gebetes.

Demnach sind die Missinai-Weisen entweder für Einleitungen zum Gebet, oder für Hauptteile der Gebete an den Hohen Feiertagen bestimmt, die besonderer Betonung bedürfen.

Zwar stammen die ältesten bis jetzt bekannt gewordenen Musik=Ms. des syn. Ges. erst aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, jedoch sind die Melodien oder vielmehr die Texte der angeführten Melodien, als nach bestimmten Melodien zu singen mehrfach in der rabbinischen Literatur erwähnt. So berichtet David Jacoben als Augenzeuge der Verbrennung der Juden in Blois um 1171, daß, „als die Flamme aufloderte, sie zusammen ihre Stimme erhoben und sangen, und daß die Christen gesagt hätten: Wir hören einen Gesang, wissen jedoch nicht, was er bedeutet; wir haben aber einen so schönen wie heute noch niemals gehört, und es wurde wirklich bekannt, daß jener Gesang, den die Christen in jener schrecklichen Zeit gehört hatten, die Hymne „Denu“ gewesen sei“¹. Herz Treves, Vorbeter in Frankfurt (etwa 1470—1550) verordnet 7 Verse für die Gemeinde leise zu sagen, während der Vorbeter das Denu an den H. Feiertagen langgezogen singt². M. Saffe, Rabbiner zu Prag, (1530 bis 1612) erklärt die Ursache, warum man an den H. F. das Denu in der feierlichen Melodie singen mu³; desgleichen weiß ein Autor in Frankfurt im 17. Jahrhundert zu berichten⁴.

¹ Enef Habacha, Ed. M. Wiener, Leipzig 1858 S. 31.

² In seinem Kommentar zum Gebetbuch, Diengen 1560, S. 3.

³ Lewusch, Prag 1622—24, S. 133.

⁴ Noheg Razon Josef, Hanau 1718, S. 72 ff.

Diese Menu-Melodie hat auffallende Ähnlichkeit mit dem Sanctus und Agnus Dei in der IX. Messe In Festis B. M. V. Man vergleiche es mit Nr. 311 der Beispiele aus dem Graduale * 31, Pustet, Regensburg 1908:

San - ctus, * San-ctus, San - ctus Dó-mi-nus De - us Sá - ba-oth. Ple-ni sunt coe-li
 et ter - ra gló-ri - a tu - a. Ho-sán-na in ex-cél - sis. Be - ne-dí-ctus qui ve - nit
 in nó - mi - ne Dó - mi - ni. Ho - - sán - na in ex - cé - sis.
 A - gnus De - i, * qui tol - lis pec - cá - ta mun - di: mi - se -
 ré - re no - bis. A - gnus De - i, * qui tol - lis pec - cá - ta mun-di:

Der Gebrauch, die Einleitung zum Hauptteil des Morgengebets an den H. J. mit Hammelech zu beginnen, wird Meir aus Rothenburg (1215—1293) zugeschrieben¹. Die französischen Juden pflegten aber mit „Wechol Halevovos“ zu beginnen. Ebenso war der Brauch mit Hammelech zu beginnen zu Regensburg um 1331 noch unbekannt², erst der berühmte Vorbeter Jakob Molin (gest. 1427 in Mainz) hat den Hammelechgesang eingeführt. „Er pflegte am Neujahr mit Hammelech anzufangen, und zwar piano und in niedrigerer Stimmlage beginnend, dann allmählich die Stimme erhebend und mit Macht das Wort „Hammelech“ zu betonen. Er pflegte es getragen, Lento zu singen, damit der Gesang einen schauerlichen Eindruck mache“³. Molins Gesang wurde von allen Gemeinden deutschen Ritus angenommen⁴. — Ebenso wird der Dvos-Voruch, Wehaklohanimton des öfteren erwähnt. Kol nidre jedoch wird nur als Rezitation erwähnt. „Er sage zum ersten Male mit leiser Stimme, beim zweiten Male erhebe er dieselbe, beim dritten Male aber rezitiere er mit aller Macht“⁵. Ein anderer Autor, Mitte des 13. Jahrhunderts erklärt, daß der Vorbeter das Kol nidre rezitieren soll, aber es in die Länge ziehe, damit die Spätkommenden es noch zu hören bekommen⁶. Das Rezitieren des Kol nidre war schon im 9. Jahrhundert Brauch in Babylonien, allein der Text hatte keine feste Melodie, sondern

¹ Maagle Zedek Nachsor, Venedig 1568 I. S. 22.

² Nachsor, Nürnberg, Ms. in der Nürnberger Stadtbibliothek; darüber W. Ziemlich, Das N. M. Berlin 1886, S. 38.

³ Maharil, Mosch Haschana.

⁴ Maagle Zedek a. a. O.

⁵ Nachsor Vitry, (aus dem 12. Jahrhundert), Berlin 1892, S. 388.

⁶ Raban, Prag 1610, S. 70.

wurde in der Selichaweise rezitiert, wie sie die orient. Juden bis zur Gegenwart gebrauchen¹. Auch zur Zeit des J. Molin war noch keine bestimmte Melodie bekannt, da er „das Kol-nidre-rezitieren nach verschiedenen Singweisen lang hinzuziehen pflegte bis zum Anbruch der Nacht². Jedoch um das Ende des 16. Jahrhunderts ist diese Melodie bereits allgemein bekannt, denn der obengenannte M. Taffe schreibt „der ganze Text des Kol nidre, den die Vorbeter jetzt singen, ist unkorrekt . . . und hat weder Sinn noch Wert, mit Ausnahme seiner Melodie . . . so oft wollte ich es korrigieren und den Vorbetern zurecht legen, sie konnten die feststehende Melodie in ihrem Munde dem veränderten Text nicht anpassen“³.

9 I ist das Piutmotiv, nach dem die Endungen aller Poesiestücke, insofern sie nicht Hymnen sind, rezitiert werden, ebenso werden die Einleitungspoesien in dieser Weise gesungen. Das Motiv ist aus der Escherweise abgeleitet⁴. 9 II das Fozermotiv für die Hymnen des Morgengebets gleicht in seinem zweiten Teile dem des 9 I. — 9 III das Amidamotiv nach dem die Amida rezitiert wird, ist von der Prophetenweise abgeleitet⁵.

8. Das Neilakaddisch ist eine Erweiterung des 9 I, 8 I besteht aus 9 I, dann ein deutsches (?) Motiv, und das Motiv von 1 I; 9 II neigt mehr zu Moll und schließt gleichfalls mit 1 I⁶.

Schon im frühen Mittelalter wurde in der deutschen Synagoge viel Gewicht auf einen feierlichen Gesang gelegt. Es galt als guter Brauch, die Gebete und Poesien in getragener Singweise vorzutragen⁷, hauptsächlich die Melodien der H. Feiertage. „Denn der eigentliche Zweck dieser Melodien ist des Menschen Herz zu erwecken und ihm zum Bewußtsein zu bringen, daß es der Tag des Gerichtes sei, daher haben die Melodien einen so ernst-erhabenen Charakter“⁸. Als Grundform diente die Psalmenform, die Responston zwischen Vorbeter und Gemeinde, manchmal auch Wechselgesang des ersten und zweiten Vorbeters⁹, und Gemeindegang, wie es auch in der orientalischen Synagoge Usus ist. Nur in Osteuropa ist diese uralte Praxis in Verfall geraten. Ein Autor in Deutschland um die Wende des 17. Jahrhunderts lobt die Psalmenform, „die so schön und herrlich ist, und bezweckt, daß man nicht (mit dem Hersagen der Gebete) eile“¹⁰. Daher wurde nach seiner Meinung diese Psalmform für die Gebete der H. F. gewählt.

Wenden wir uns zur Betrachtung der Melodien selbst. Mel. 1, 2, 3, 8 haben eine Durtonalität, abgesehen von vorübergehenden Modulationen, 3 hat sogar gebrochene Dreiklänge. Indessen können beide Merkmale das Alter der Melodie nicht herabsetzen, da auch die jemenischen Juden eine H. F.-Weise in Dur haben¹¹:

¹ Vgl. h. D. M. Bd. I Nr. 116; Bd. II Nr. 74; Bd. III Nr. 79; Bd. IV Nr. 284.

² Maharil, Jom Kippur.

³ Lewusch, § 619. — Über die motivischen Elemente der Kol-nidremelodie, vgl. meinen Aufsatz „Jüdischer Tempelgesang“ in Adlers Hdb. d. Musikgeschichte, S. 124—5.

⁴ h. D. M. Bd. II, S. 63.

⁵ h. D. M. Bd. II, S. 50.

⁶ In Frankfurt wird das Neilakaddisch nach 9 I gesungen. Vgl. Divre Kehiloth, M. Geiger. Frankfurt a. M. 1862, S. 268.

⁷ Sefer Chassidim § 256, zitiert in Noheg Rajon Josef, S. 66b.

⁸ Noheg usw., S. 72.

⁹ Dies ist noch in Frankfurt a. M. üblich, vgl. Divre Kehiloth a. a. O.

¹⁰ Noheg usw., S. 76.

¹¹ h. D. Mel. Bd. I, die Nummern 107, 108, 110, 112, 113.

O - le - nu le - ša - be - ach la - don ha - kol... še - lo so om chel - ke - nu kohem...
wa - a - nach - nu miš - ta - cha - win lif - ne me - lech... doš ho - ruch hu.

Betreffs der gebrochenen Akkorde, haben wir ähnliche Schritte im oben angeführten Sanctus und Agnus Dei. — Mel. 4 ist eigentlich in Dur, schließt aber in Moll, während 5, 7, 9 und 9I, obwohl sie in Moll schließen, vorwiegend nach Dur neigen. Mel. 6 steht in Moll, während der Schlußteil nach der Paralleltonart übergeht. 9I und II hat Mollcharakter mit phrygischer (altgriech. dorischer) Endung.

Die Tonalität der Missinaimelodien ist ursprünglich leitereigen, insofern sie der alten süddeutschen Tradition treu bleiben; in den gegebenen osteuropäischen Variationen merkt man den orientalischen und altäaischen Einfluß in der Neigung zu Moll und im Hereinweben der übermäßigen Sekunde, wie in 2II und 7II.

Um einen klaren Überblick über die Beschaffenheit der Melodien zu gewinnen, werden wir versuchen ihre motivischen Bestandteile zu untersuchen. Folgende Motive sind bald in der einen, bald in der anderen Melodie, bald in einigen zugleich zu finden:

1.

als Einleitung in 1 und 2, ferner ab Takt 2 bis 4, in 5 zu den Worten „Jisborach wejštabbach wejispoar“ und „wejishaddor wejisale wejishallol“, während 5IV dasselbe Motiv zu monotoner Rezitation verflacht worden ist. In 5V ist das Motiv in

und 5VI im Baß

gegeben, und der Kantor singt das Motiv eine Terz höher. In der Terz findet man das Motiv auch in 4I, II, IV und V gegen Ende und im Endteil von 8I und II.

2.

haben wir bereits oben besprochen, es findet sich in veränderter Form in 4I (tisirômom), II (shochen ad morôm).

3.

als Schlußmotiv der Mel. 1I ist es als solches im Minnegefang oft zu finden, zum Beispiel:



Vgl. Jenaer Handschrift, Leipzig 1901, Edition E. Vernoulli & Saran, II S. 42.

Dies Schlußmotiv des 1 I Takt 4—6 findet man wiederum in 2 II (jitzchok), 3 II (lejötzer bereshis) und 2 I (welche Jaafod; umevi gôêl).



in 2 II und 7 II Anfang vergleiche man mit



Vernoulli usw. a. a. D. S. 2 und Gesang XI Ende,



Motiv b, findet man im Hymnus des Paulus Diaconus. Vgl. oben. Sonst tritt das Motiv im Minnegesang des Bizlav auf



Vernoulli usw. a. a. D. S. 45 XXIV. Es ist aber auch in den biblischen Weisen anzutreffen

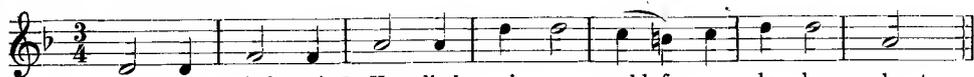


Vgl. H. D. Mel. Bd. II, S. 45 Anfang, ferner im jüd. Volksgefang



In Bes Ha - mik-dosch 'in a win - ke - le che - der, etc.

oder im Wiegenlied

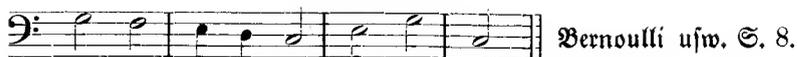


schlof mein Kind, mein Ka - disch ei - ner, schlof sze lu - lu - lu etc.

Die ganze Phrase (5) ist in 2 I Ende und in 3 I in der melodischen Linie mit und nach dem Worte „Kegoje hoarotzos“ wie auch in 3 II in der Phrase vor dem Schlußmotiv, — Motiv a ist in 6 (ushwne) zu erkennen.



als Schlußmotiv in 2 II; 3 II und 6, ist auch häufig im Minnegesang als solches vertreten:

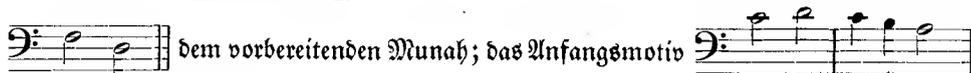


als Anfangsmotiv in 4 I, II, III, V; 5 VI und 6.

Aber nicht nur mit den Missinai-Gesängen weist der Minnegesang viel Ähnlichkeit auf, sondern auch mit den biblischen Weisen, wie folgende Melodielinien aus Hymnebergers Gesang (Bernoulli usw. XIII) veranschaulichen:



Der Halbchluß  gleicht dem Ethnahmotiv, die Vorbereitung zum Schluß



dem „Mercha Kefulla“



dem Gersaim-Motiv der Pentateuchweise. Vgl. vergleichende Tabelle im *J. D. Mel.* Bd. II, S. 44—45. — Das Schlußmotiv im Rymelants Gesang (v. d. Hagen, Bd. IV, S. 800 und Bernoulli S. 31).



gleich dem telisamotive in Keuchlins *J. Gram.* Hagenau 1518, vgl. Tabelle a. a. D. S. 45. —

Es finden sich auch starke Anklänge an arabische Gesangsweisen und synag. Klageweisen:

Bernoulli usw. XI 15.



Klageliedweise der portugiesischen Juden, *J. D. M.* Bd. IV, S. 32:



und Bajati-Huseni-Melodien der Araber wie:

H. S. Mel. B. IV S. 76.



und der übliche Bajatischluß



Die Bajatimelodien erinnern auch lebhaft an das Gloria:

Glo - ri - a laus et ho - nor ; ti - bi sit, rex chri - ste re - demp - tor,

cu - i pu - e - ri - le de - cus prom - psit Ho - sá - na pi - um.

(aus H. Niemann, Hdb. d. Musikgeschichte II, S. 29, 2. Aufl., Leipzig 1920).

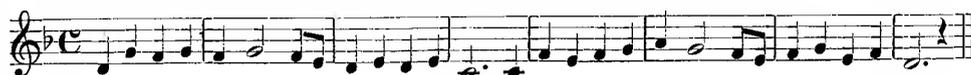
Es ist nicht ausgeschlossen, daß arabische Melodien durch Kreuzzügler aus dem Orient nach Europa verpflanzt worden sind. Die Melodielinien in Brownlops Gesang (Vernoulli usw. S. 67) klingt an die Tozerweise 9 II an, und ist auch sonst im synagogalen wie im arabischen Gesang zu Hause:



Ein Beispiel aus der in kantoralen Kreisen bekannte Weise „Schechulo Achulo“ komponiert von Joshua Feinsinger (Wilna 1838—1872) möge hier angeführt sein:



Wie auch in einem Volksliede „Sankel geht in Schul arein“:



Wir sehen demnach, daß gewisse Motive oder Tongruppen das stabile Material waren, aus dem die Missinaimelodien geschaffen worden sind; Tongruppen, welche auch im Minnegesang, insofern dieser uns bekannt ist, auftreten.

Die Form und Rhythmik der Missinaimelodie sind fließend. 1I besteht aus a 6 Takten, b 10 Takten und c 6 Takten — eine Variation von a. 1II ist anfangs freie Rezitation, dann eine 6taktige Periode folgend bei 1Ib zweite Hälfte. 2I beginnt rhythmisiert, geht aber nach einem 6taktigen Satz in freie Rezitation über. 2II ist willkürlich taktiert, beide werden zweimal wiederholt. 3I und II wie 4 in allen fünf Variationen sind im Grunde frei rezitativisch, obwohl ab und zu ein paar streng rhythmische Figuren auftreten, was auch in 5 in allen Variationen der Fall ist. 3—5 werden ein- oder zweimal wiederholt mit kleinen Varianten. 6 obwohl taktiert, scheint doch nur der Anfang und seine Wiederholung (Takt 1—6) streng rhythmisch zu sein, alles andere aber freie Kantillation. Die letzte Phrase wird mit kleinen freiwilligen Einschaltungen wiederholt.

Auch 7 hat die freie Form und Rhythmik und wird bald zweimal, bald dreimal wiederholt. Dagegen weist 8I strengen Rhythmus auf, was auf ihre spätere Entstehung hindeutet, während 7II den rezitativischen Charakter beibehalten hat. Auch 7 wird ganz wiederholt. In 9I—III sind die motivischen Formeln gegeben, die nach Belieben und Text variiert werden.

Die Unebenheit der Glieder ist der unmetrischen Form der Texte zuzuschreiben, die durchaus Prosa sind.

Die Zugänge und Zwischengesänge zwischen den Worten, die auch im Minnegesang zu finden sind, haben in den syn. Gesängen eine andere Ursache, nämlich, die rabbinische Verordnung, daß man die Silben der Wörter zusammen aussprechen müsse und dann erst die Melodie singen.¹

Ziehen wir aber in Betracht, daß die Heimat des Minnegesanges wie des Missinai-gesanges Süd- und Westdeutschland ist, daß sie um dieselbe Zeit entstanden sind, ferner, daß diese Melodik sonst als Ganzes nirgends zu finden ist, so wäre eine Schlussfolgerung, daß der Missinai-gesang ein Produkt aus orientalisch-jüdischen und germanischen Tonelementen sei, beeinflusst durch den im Frühmittelalter herrschenden Musikstil in Deutschland, nicht unwahrscheinlich. Auch wirft der Missinai-gesang manches Licht auf die Beschaffenheit des Minnegesanges.²

¹ Kizzur Schala, Amsterdam 1724, F. 75.

² Ob die Klangähnlichkeit beider Namen Missinai und Minne auf gemeinsamen Ursprung hinweist, bleibe dahingestellt. — Missinai = „von Sinai“, d. h. eine Tradition hohen Alters; auch auf den syn. Gesang, hauptsächlich auf die biblischen Weisen angewendet, Eser Chassidim a. a. D., S. 207.

Ein Gedächtnisbehelf für die Ligaturenlesung

Von

Heinrich Rietsch, Prag

Eine Einführung in die Kenntnis der Mensuralnotenschrift (etwa vom Standpunkt eines Universitäts-Proseminars) wird am besten mit ihrem ausgebildeten Stande begonnen, wie es ja auch bei H. Bellermanns Lehrbuch der Fall ist¹. Dieses Buch bedeutete seinerzeit eine Großtat für das einschlägige Lehrgebiet. Weniger verständlich ist es, daß die nach fast einem halben Jahrhundert veranstaltete Neuauflage in der Hauptsache, insbesondere auch bezüglich der inzwischen schon erschütterten Ansicht von der Taktbedeutung der Mensuralschrift den alten Standpunkt beibehielt, der ja schon aus dem Titel erhellt. Als einen kleinen Beitrag zu einer künftigen Neuauflage oder einem neuen Lehrbuch dieser Art möchte ich, ohne weiter Kritik zu üben, eine andere Fassung der Ligaturregeln vorschlagen und statt der zehn lateinischen Gedächtnisverse der alten Schriftsteller einen anderen Gedächtnisbehelf anschließen, der zugleich den Versuch einer Zurückführung der scheinbar willkürlichen Regeln auf allgemeine Grundsätze darstellen soll.

Zunächst also diese Regeln selbst. Sie betreffen das Verhältnis zwischen Gestalt und Wert einer Ligaturnote. Bei der Longa fallen beide zusammen d. h. jede Note mit Strich rechts abwärts (Longagestalt) hat auch den Wert einer Longa.

Für die Wertung der Brevisgestalt gelten folgende Bestimmungen:

Erste Note (initialis).

1. Bei steigender Ligatur hat die Brevisgestalt Breviswert.
2. Bei fallender Ligatur hat sie den Wert einer Longa. Die Brevisgestaltung wird durch einen Strich links abwärts wieder hergestellt.

Mittlere Noten (mediae).

3. Die Brevisgestalt hat Breviswert.

Schlußnote (finalis).

4. Bei fallender Ligatur hat die Brevisgestalt Longawert. Die Brevisgestaltung wird durch schräge Ligierung oder durch einen Strich rechts aufwärts hergestellt.
5. Bei steigender Ligatur hat die Brevisgestalt Breviswert, außer wenn sie über der vorletzten steht, in welchem Falle sie eine Longa gilt.

Ausnahme von 1.—5.

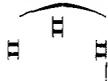
6. Bei jeder Ligatur (steigend oder fallend, gerade oder schräg) werden die ersten beiden Noten in Brevisgestalt durch einen Strich an der ersten Note links aufwärts zu Semibreven. Die zweite Note bekommt aber die Brevisgestaltung zurück, wenn sie einen Strich rechts aufwärts hat.

¹ Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin 1858, 1906².

Wenn wir uns nun fragen, in welcher Weise wir diese Regeln unter einen oder mehrere Hauptgesichtspunkte bringen könnten, so muß uns das vor allem zu denken geben, daß die Lehre von den Anfangs- und Endnoten auf dem Unterschied zwischen steigender und fallender Ligatur aufgebaut ist. Welchen Sinn kann diese Unterscheidung haben? Eine Antwort aus der Geschichte der Tonschrift scheint, soweit ich die Quellen übersehe, nicht gegeben. Für unsern Zweck genügt es auch, wenn wir uns auf eine freie Gedankenverbindung einstellen, die schlimmstenfalls, wenn ihr keine weitere Geltung zukommt, wenigstens als Gedächtnishilfe ihren Dienst versehen kann. Für eine solche Verbindung bieten sich nun zwei Grundsätze dar, die für sich wohl kaum eines Beweises bedürfen, die vielmehr, wie der Rechtskundige sagt, „notorisch“ sind. Der erste ist der allgemein sprachlich-musikalische Grundsatz, daß die (Wort- und die Klang-)Rede regelmäßig in einem nach oben gewendeten Bogen verläuft¹. Hieraus ergibt sich für unsern Fall die Annahme, daß für den Anfang einer unter diesem Gesichtspunkt betrachteten Ligatur das Steigen, für den Schluß das Fallen als die ursprüngliche natürliche Form erscheint:



Hierzu kommt zweitens der allgemein musikalische, für Sing- und Spielmusik geltende Grundsatz, daß der Schlußton regelmäßig länger ausgehalten wird (*mora ultimae vocis*). Auf die Ligatur angewendet ergibt dies, daß für die Anfangs- und die mittleren Noten die Brevis, für die Schlußnote die Longa die Regel bilden soll:



Aus der Verknüpfung dieser beiden Grundsätze ergeben sich die Hauptregeln der Ligaturenlesung. Zum Normalfall des anfänglichen Aufsteigens kommt der Normalfall der Brevisgestalt in ihrer eigentlichen Bedeutung (*proprietas*) hinzu (Regel 1). Zum Normalfall des schließlichen Absteigens kommt der Normalfall der Longageltung (*perfectio*)² der letzten Brevisgestalt hinzu (Regel 4). Im gegenteiligen Falle ergibt sich die gegenteilige Lesung: Longageltung der Brevisgestalt der *initialis* bei fallender Ligatur (*sine proprietate*, Regel 2); Brevisgeltung der *finalis* bei steigender Ligatur (*sine perfectione*, Regel 5).

Eine Wiederherstellung der ursprünglichen Geltung erfolgt durch verschiedene Mittel, hauptsächlich durch Verwendung des Strichs (ausgenommen den der Longa vorbehaltenen Strich rechts abwärts). In die Anwendung der drei erübrigenden Möglichkeiten der Strichelung kann ebenfalls ein Sinn gelegt werden. Nehmen wir zunächst die Anfangsnote der fallenden Ligatur (Regel 2). Damit die Brevisgestalt nicht als Longa gelesen werde, erhält sie einen Strich an der linken Seite abwärts, vielleicht um damit symbolisch eine Tieferstellung anzudeuten, auf Grund deren dann

¹ In einem neueren Lehrbuch wird dies mit der Beobachtung näher bestimmt, daß der Anstieg allmählicher erfolgt als der Abstieg (E. Koch, *Melodienlehre*, Berlin, Hesse).

² Über die Ausdrücke *proprietas* und *perfectio* und die geschichtlichen Zusammenhänge dieser Ausdrücke mit der älteren Moduslehre s. A. M. Michalitschke, *Theorie des Modus* (Deutsche Musikbücherei, Bd. 51, Regensburg [1923]).

die Regel der steigenden Ligatur in Anwendung kommt und die proprietas wiederhergestellt wird. Indem sich nun an diesen links abwärts gehenden Strich die proprietas knüpft und so gewissermaßen der Strich als Verkörperung dieser proprietas angesehen wird (vgl. die Begriffsbestimmung des Pseudoaristoteles), so erklärt sich die Bezeichnung der Semibreveligatur als l. cum opposita proprietate d. h. mit entgegengesetzt (links aufwärts statt abwärts) gerichtetem Strich (Regel 6). Nun hatte man noch über den Strich rechts aufwärts zu verfügen. Seine Verwendung ergab sich, wenn man für die Brevisgestalt am Ende einer Ligatur den Breviswert in den Fällen der Regeln 4 und 6 wiederherstellen wollte. Der Strich links abwärts, wie bei der Anfangsbrevis der fallenden Ligatur (Regel 2) war hier nicht möglich, denn er hätte wie ein Longastrich zur vorletzten Note ausgesehen und gewirkt. So blieb nur der Strich rechts aufwärts übrig. Im Falle der Regel 4 scheint man übrigens die Anwendung der schrägen Ligatur bevorzugt zu haben.

Damit schließt sich der Kreis der Hilfsannahmen für die ausgebildete Ligaturenlehre.

Constantin Christian Dedekind

Von

Fritz Stege, Berlin

Die Bedeutung Dedekinds für die Entwicklung der Liedmusik hat zum ersten Male H. Kresschmar¹ erkannt und einer ausführlichen Würdigung unterzogen. Eugen Schmitz² erwähnt flüchtig die Kanzonetten der „Albanischen Musenlust“ — und damit ist die Literatur über Dedekind bereits so ziemlich erschöpft, ohne von der Vervollständigung des dichterisch wie kompositorisch sehr befähigten Künstlers ein abgerundetes Bild geben zu können. Außer einigen dürftigen Angaben bei Fürstenau³ sind auch Dedekinds Lebensdaten in tiefes Dunkel gehüllt. Nachstehende Zeilen wollen versuchen, diesem Mangel durch eine kurze biographische Übersicht abzuwehren.

Constantin Christian Dedekind, K. K. P. und K. S. M. (= Kaiserl. Röm. Poet und Kurf. Sächs. Musikus) war geboren am 2. April 1628 zu Reinsdorf in Anhalt-Cöthen⁴. Er stammte aus einem angesehenen Predigergeschlecht, sein Vater war Stephan Dedekind, Pfarrer zu Reinsdorf († 1636)⁵. Er verlebte seine Jugend in der berühmten Abtei zu Quedlinburg, wo ihn die Äbtissin Anna Sophia, Landgräfin von Hessen, unterrichtete. Noch vor Vollendung des 12. Lebensjahres begann er „Reim=Schlüsse zu lieben und zu üben“, wie er selbst im Vorwort der „Sonn- und Festtags=Andachten“ angibt, die der Äbtissin aus Dankbarkeit zugeeignet sind. Aus dem Vorwort zur „Pestnot“ (1681) zu schließen, begab er sich im Alter von 18 Jahren nach Dresden, wo ihn der Kurf. Sächs. Kapellmeister Christoph Bernhard als Schüler aufnahm. 1653 wurde er Mitglied des Elbschwanen=Ordens unter dem Namen ConCorD (= Con. Chr. Ded.). Ein Jahr später finden wir ihn als Bassisten, seit 1666 als ersten deutschen Konzertmeister in der kurfürstlichen Kapelle. Eine Nebenbeschäftigung als Steuerbeamter⁶ verschaffte ihm erhebliche Einnahmen, denn er erwarb neben reichem Grundbesitz ein zweites Haus⁷. Seine doppelte Stellung trug ihm den Vorwurf der Dienstvernachlässigung ein, so daß er um 1675 aus der Kapelle austrat. Manches Vorwort seiner Werke enthält Klagen über Gehässigkeit und Neid der Mitwelt. Ein eigenes Verlagsunternehmen ging nach kurzer Zeit zugrunde⁸. Durch die Heirat mit Maria Dorothea Weber wurde Dedekind der Schwager Christoph

¹ Geschichte des neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911, S. 88 ff.

² Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, Bd. I, 1914, S. 224.

³ Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden 1861, Bd. I, S. 150 ff.

⁴ Ein glücklicher Zufall ersetzte den Mangel jeglicher Geburtsurkunden. D. unterschreibt das Vorwort seiner „Sonn- und Festtags=Andachten“: Am Tage Theodossi den 2. Oster=Monats 1683 bei Zurücklegung des 55. Jahres.

⁵ Vgl. Jöcher=Adelung, Gelehrten=Lexikon 1787.

⁶ Hierüber die ersten Angaben im Lehnsgelder=Register 1672 (Dresden, Hauptstaatsarchiv).

⁷ Er wohnte Große Brüdergasse 12/14 und Zahnsgasse 5 (nach heutiger Zählung). — Vgl. die Kataster des Hauptstaatsarchivs.

⁸ Vgl. das Gesuch um Verlagsübernahme des Dresdner Gesangbuchs 1678 in den Akten des Herzogs Moriz von Sachsen (Hauptstaatsarchiv).

Vernharde¹. Er erreichte das hohe Alter von 87 Jahren und wurde am 2. September 1715 morgens 5 Uhr im Weberschen Schwibbogen an der Sophienkirche beigelegt². —

Die Abhängigkeit der künstlerischen Produktion vom Einfluß des kurfürstlichen Hofes war in Dresden vermutlich größer als man im allgemeinen anzunehmen scheint. Nicht nur die berühmte Adonis-Klage von Adam Krieger dürfte ihre Entstehung einem Hofballett: „Der Dianen Verlobter“ verdankt haben, das im Februar 1665 aufgeführt wurde und dessen Kartell³ inhaltlich im Einzelnen mit Kriegers Liedtext übereinstimmt — auch das Madrigal fol. m 3 der „Albianischen Musenlust“: „In diesem Lustgefilde“ entstand 1654 (drei Jahre vor Erscheinen der Musenlust!) zum 70. Geburtstag Johann Georgs II. Aber dem italienischen Geist, der die Hofatmosphäre bereits stark befruchtete, hat sich Dedekind fast völlig zu entziehen gewußt. Seine Liedchen in der „Musenlust“ erfüllen das Riffsche Postulat volkstümlicher Einfachheit in höherem Maße, als die Hamburger Schule selbst es vermochte. Eine tiefe, natürlich-religiöse Veranlagung teilt seinen Schöpfungen einen größeren Empfindungsgehalt mit, als etwa in Kriegers Arien zu finden ist. Er verzichtet auf die Ritornell-Einkleidung Kriegers, auf die Weisheitsigkeit des italienischen Stils, die „rollenden Bässe“ Heinrich Alberts, um den melodischen Reichtum allein sprechen zu lassen, und nur so konnte Dedekind jene reizvollen, volkstümlich schlichten Weisen produzieren, die uns durch Kretschmars Beispiele (a. a. D.) bekannt sind. Daß er aber auch dem italienischen Stil nicht abhold war, zeigen die mit Koloraturwerk fast übermäßig beladenen 20 Kanzonetten, die der „Musenlust“ beigegeben sind. Wir haben es hier nicht mit Formen zu tun, deren Musik „überall in der zweiten Strophe wiederholt wird“⁴. Die Kanzonetten bestehen aus 12 Strophenliedern und 8 durchkomponierten Kantatenmäßigen Gebilden, die geradezu als Schulbeispiele für den allmählichen Übergang zum ariosen Stil aus dem einfachen Strophenlied heraus gelten könnten. Zwei- und dreiteilige Formen, kleine Da capo-Teile sind erkennbar, zwei Arien („Tausend schöne Purpurrosen“ und „Obgleich das Sonnenlicht“) zeigen sogar die seit Caccini recht beliebte Form der Strophenvariation mit ziemlich einheitlich geführtem Orinato. (Auf der letzten Seite der Musenlust findet sich übrigens die erste bisher musikgeschichtlich nachweisbare Anwendung des *ppp*).

Auf weit höherer musikalischer Stufe stehen die Lieder der „Singende Sonn- und Fest-Tags unterlägete Abendachten“ 1683, deren ausschließlich geistlicher Inhalt überraschende Reife des Ausdrucks und harmonische Fortschritte in Verbindung mit Kontrapunkt (Imitationen zwischen Melodie und Generalbass) aufweist. Ein Beispiel (S. 74 der Sammlung) verrät die deutliche Entwicklung seit der „Musenlust“:

D Wun-der-mahl! Wer kann die Tief be-grei-fen?

¹ Acta B XV 159 w (Natsarchiv).

² Totenregister der Sophienkirche (Natsarchiv).

³ In den Hofdiarien des Hauptstaatsarchivs.

⁴ Kretschmar a. a. D. S. 92.

Oder die mit alterierten Septimen- und Nonenakkorden arbeitende, in der Ausdruckssteigerung wie im Rhythmus interessante Eingangssphäre des Liedes Dom. 14 post Trinit. Lucas 17. Samariter:



Viele dieser offenbar zweistimmige Ausführungs-möglichkeit andeutenden Lieder verdienten eine Wiederbelebung in unserer Zeit! Leider macht sich die zeitgemäße Praxis der Choralzitate auffällig bemerkbar: der Anfang von allein sieben Liedern ist auf „Dir, dir, Jehova will ich singen“ zurückzuführen.

Den Übergang zu größeren Formen bilden die weniger bedeutenden „Süßer Mandel-Kärnen erstes Pfund“ (Dresden 1664) für eine Singstimme mit Begleitung von zwei Violinen. Mit ihrem einfachen Liedteil und arios breit angelegtem Refrain nähern sie sich der Solokantate, ohne die Liedform restlos aufzugeben. Einem zweiteiligen Vorderatz steht beispielsweise ein vierteiliger Nachatz gegenüber — also zwei melodisch voneinander abweichende Stollen und ein „erweiterter“, durch Ritornelle zerlegter Abgesang. Keine Arien in Da capo- und Rondo-Form (z. B. A B A C A) enthalten folgende Sammlungen von unterschiedlichem Wert:

Musikalische Erstlinge	}	Dresden 1662,
Musikalische Spätlinge		
Doppelte Sangzälle zur geistlichen Hausmusik		
Belebte oder rüchbare Myrrhen-Blätter	Dresden 1666,	
Davidische Geheime Musik-Kammer	Dresden 1683.	

Die Melodik beschränkt sich auf die seit Monteverdi beliebte Manier, kleine Motive zu sequenzieren. Wortwiederholungen treten in erhöhtem Maße auf, die Koloratur ist ungleich bewusster zur Erhöhung des musikalischen Ausdrucks angewandt, die Melodik illustriert recht glücklich den Text, wie z. B. im „Halleluja“ (Nr. 1 der „Sangzälle“, dem bedeutendsten Werk der obigen Reihe):



Man erinnert sich einer ähnlichen Darstellung des pochenden Pauken-Rhythmus' in den Symphoniae Sacrae des Heinrich Schütz zu den gleichen Worten „in tympano“ — jedoch neigt Dedekinds Stilistik eher zu einem Vergleich mit dem Zittauer Meister Hammerschmidt. In den 120 Konzerten für zwei Diskante, die den „musikalischen Jahrgang und Vespergesang“ 1674 bilden¹, hat Dedekind denselben Text „Erwecke dich Herr“ vertont, der auch von Hammerschmidt für zwei hohe Stimmen komponiert wurde und in den „Denkmälern Deutscher Tonkunst“, Bd. 40 an sechster Stelle steht. Ohne als Dialog im eigentlichen Sinne der Hammerschmidtschen „Dialogi“

¹ Dieser Sammlung entnahm R. Vollhardt zwei geistliche Duette und gab sie neu heraus.

gelten zu wollen, wird man doch der anmutigen Lebendigkeit des ersten Teils und der tieferen Ausdruckskraft im Mittelfaß bei Dedekind den Vorzug geben müssen, namentlich in bezug auf Melodik und Kontrastwirkung beider Teile, von denen hier der Anfang mitgeteilt sei:

Wa = = rum schlä = = = fest du?
Er wef = = = fe dich, er wef = = fe dich Herr!

Ich kann aus eigener Erfahrung bestätigen, daß dieses Duett bei einer heutigen Aufführung in keiner Weise seine Wirkung verfehlt.

Ein kleines Beispiel möge ebenfalls den Gegensatz Dedekinds zu Heinrich Schütz illustrieren. Ich wähle Dedekinds Vertonung der Worte „Verleih uns Frieden“ aus dem Anhang zum „Vespergesang“ Nr. 10. Die Gegenüberstellung der entsprechenden Phrase aus den Symphoniae sacrae (G.-A. Bd. VII, Nr. 13) macht jede weitere Erklärung überflüssig:

Schütz:

Ver = leih, ver = leih uns Frie = den

Dedekind: Ver = leih uns Frie = den

Ver = leih uns Frie = den

Diese „Motetti a due voci“ — wie man die Duette des „Vespergesanges“ am prägnantesten bezeichnen könnte — weisen ebenso wie die Konzerte der „Seelenfreude“¹ eine außerordentliche Reichhaltigkeit der Form auf: von der Da capo-Arie und Solokantate mit verschiedenartigster Kombination des Arioso und Rezitatifs bis zur Strophendarie in Variationsform. Die Manier der Koloratur wird auf einen unerträglichen Gipfelpunkt geführt, 52 Noten wird eine einzige Silbe untergelegt. Wertvoll für die Kenntnis der Aufführungspraxis jener Zeit sind Dedekinds Erläuterungen im Vorwort seiner Werke, wonach dem Geschmack weitester Spielraum gelassen wird. Wenn der Violinist fehlt, kann der Organist „dessen Abgang mit einem scharfen Manuale ersätzen“, oder die einstimmige Arie wird durch vokale Ausführung der Violinstimme in ein Duett verwandelt und kann „auch wohl mit mehreren / und ahnständigen Instrumenten ausgezieret und verändert werden / welches die subjecta

¹ Sonderbarer Seelen-Freude oder kleinerer Geistlichen Konzerten Ersten und zweiten Teil 1672 (mit 6 Stimmbüchern: je 2 Sing- Geigen- und Orgelstimmen).

einem Verständigen schon ahnweisen (!)¹. Ein Beispiel für diese Technik ist „König Davids Goldenes Kleinod oder Hundert und Neunzehnder Psalm 1674“ mit drei Favoritz, vier Kapellstimmen, drei Instrumenten und Generalbaß. Im Anhang finden sich einige Duette in recht primitiver Form verstärkt, damit sie nicht „für große Kirchen zu schwach sein“. Die dritte Singstimme ist nur ein kolorierter Continuo, die Capella ist leere Klangverstärkung, der Baß selbst ist als seguer behandelt und zugleich „dem Violon oder Fagotto justifizierter“². Die Zwischenspiele werden nicht nur als Ritornello, sondern sogar als Praeludium, ja gleichzeitig als Sinfonia und Sonata bezeichnet³. Der 119. Psalm ist dürftig und ausdruckslos gesetzt, der große Apparat überstieg Dedekinds Konzeptionsvermögen und hinderte die Entfaltung freien Ausdrucks. Dedekind ist ein Meister der kleinen Form und durfte seine Fähigkeiten nicht überschätzen.

Aus der Überfülle seiner Dichtungen, den Psalmen, Sinnsprüchen, lyrischen und satirischen Gedichten, Dratorientexten und geistlichen Spielen will ich zwei recht bedeutungsvolle Werke herausheben. Als erstes:

„Eine halbe Schicht / christlich-ahndächtiger auch erbaulicher Berg-Lieder und Reigen gesammelt, verbässert und ausgegeben von Concorden 1688“ (Berliner Staatsbibliothek).

Wenn Dedekinds „Verbesserungen“ nicht in der Ausmerzung fast aller volkstümlichen Elemente bestanden hätte, so könnte man die Sammlung als eine noch unbekannt Quelle für Bergreien bezeichnen. Auf jeden Fall bilden sie eine wertvolle Ergänzung zu Grundig⁴, Döring⁵ und Erk-Böhme⁶. Man wird auf Dedekind zurückgreifen, um Entstellungen in dem Bergreien „Auf mein Herz! auf meine Sinne“ zu berichtigen:

Dedekind: Herrenhäuser, Medel-Sizze sind nur Männchen-Handgeschnizze.	Grundig, S. 20 und Döring, S. 74: sind nur Männchen-Handgeschütze (!).
---	---

Das bekannte Lied vom Messias, dem geistlichen Bergmann, zeigt bei Dedekind scheinbar die ursprünglichste und volkstümlichste Fassung, die in obigen drei Werken abweicht:

„Ich dicht' ein Lied, so gut ich kann
von einem himmlischen Bergmann,
ich will mit Freuden singen,
daß überall
es froh erschall
und Berg und Tal erklingen,“ (Nr. XV).

Ein echtes Volkslied ist auch Dedekind Nr. XI:

¹ Orgelstimme zur „Seelenfreude“, letztes Blatt.

² Im Errata-Verzeichnis.

³ Das Vorspiel zu Beth: „Wie wird ein Jüngling“ heißt im Generalbaß-Heft „Sinfonia“, in der Violinstimme „Sonata“.

⁴ E. G. Grundig, Geistlicher Bergbau, Schneeberg 1750.

⁵ M. Döring, Sächsische Bergreihen, Grimma 1839/40.

⁶ Erk-Böhme, Liederhort III, Leipzig 1894, S. 361 ff.

„Ich bin ein Bergmann wohlgemut,
auf Gott allein ich's wag,
ist gleich das Glück nicht immer gut,
hoff ich doch alle Tag“.

Für dieses Lied, das bei Grundig Nr. 78 und bei Döring II, S. 97 mit dem Vermerk „mündlich von Schneeberg“ mitgeteilt ist, bildet Dedekind in der Tat eine bisher noch unbekannte Quelle. —

Die zweite Dichtung, die ich in den Kreis meiner Betrachtungen noch einbeziehen möchte, ist ein Operntext:

„Des Herrn Friedrich Wilhelms . . . Herzogens zu Sachsen . . . Fiften Gebührtstaag . . . in einem Singespiel beehrte“ (Univ.-Bibl. Halle).

In weit höherem Maße als etwa die „poetischen Kautengepüsch“ des Hofdichters David Schirmer (1662) gibt dieses Spiel ein Bild von der Aufführungspraxis, da zahlreiche Regiebemerkungen auch auf die musikalische Interpretation Rückschlüsse zulassen. Das Spiel gliedert sich in die Haupthandlung, die Bilder aus dem Leben des Prinzen bietet, und das Intermedium, mit einem echt italienischen Liebesidyll zweier Schäferpaare. Es fehlt nicht an prunkhaften Aufzügen, Erscheinungen, „Circul“-Tänzen und großem Schlußballett. Man erkennt die musikalische Gliederung in Arien und Rezitative. Fol. A 2 heißt es: „Ritornello in Sarab. Flora tanzend“, fol. A 6 „Recit im Abgehen“, fol. C 4 folgt ein Terzett: „Rächte à 3 concertierende“, und fol. B 1 b findet sich erstaunlicherweise eine dramatische Verwertung des Kontrapunkts gelegentlich eines Duets zwischen dem Magister Lehrreich und seinem Schüler: „Im Canon per 8 vum Lehrreich singet vor“. Der Schüler wiederholt also immer nur das, was ihm der Lehrer vorsingt. — Ich halte dieses kleine Spiel für ein wichtiges Dokument zur Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts.

Wenn ich an dieser Stelle meine Betrachtungen über Dedekinds Lebenswerk beende, so hoffe ich, die Aufmerksamkeit auch auf diejenige Schaffensperiode gelenkt zu haben, für welche die bereits vielfach gewürdigte „Aelbianische Musenlust“ nur den Ausgangspunkt bildet. Fraglos enthält dieses Jugendwerk mit seinem melodischen Reichtum, seiner volkstümlichen und herzzgewinnenden Simplität des Gefühls alle Keime einer späteren Entwicklung, die zwar dem Modegeschmack italienischen Stils in nicht unerheblichem Maße Rechnung trägt, die jedoch in den wertvollen Arien und Duetten der „Sangzelle“ und des „Vespergesanges“, namentlich aber in den kunstvollen kleinen Gebilden der „Sonn- und Festtagsandachten“ manche Perle natürlicher, gesunder Empfindung zutage treten läßt. Dedekind war ideal genug, in seinen Liedern sein Abhängigkeitsverhältnis zur Einfachheit der Rist'schen Schule deutlich zu betonen, während bereits seine Zeitgenossen Adam Krieger, Philipp Stolle, Kaspar Kittel u. a. auf dem Boden des neuen Stils stehen. Und als Dedekind versucht, in größeren Arbeiten mit dem neuzeitlichen Geist Fühlung zu nehmen, steht er jenseits der Grenzen, die ein angeborener Hang zur Schlichtheit ihm gesetzt hat. Neben die ästhetische Seite seines Lebenswerkes tritt die ethische, die in der erzieherischen, religiösen Tendenz seiner Arbeiten besteht und offensichtlich auf eine ablehnend aufgenommene Veredlung des Zeitgeschmacks hinzielt, wie die mannigfaltigen, kurzen, oft seltsam verbitterten Vorreden seiner Werke erkennen lassen. Dedekind war eine Übergangserscheinung am Wendepunkt eines Stilprinzips — aber sicher keine von den schlechtesten!

Beethoven in Ofen im Jahre 1800

Von

Ervin Major, Budapest

Die Beziehungen Beethovens zu Ungarn sind allgemein bekannt. Und dennoch umgibt eigentümlicherweise — ausgenommen seinen Aufenthalt in Kismarton 1807¹ — seine Reisen nach Ungarn bis jetzt ein tiefes Dunkel. Auf Grund von Beethovens eigenen Mitteilungen erwähnt Ferdinand Ries eine Reise nach Preßburg und Pest; nach Thayer² dürfte sie in den Sommer 1796 fallen.

Die bekannteste Tatsache mit Bezug auf Beethovens Aufenthalt in Ungarn ist sein Besuch bei der Familie Brunswick; nach Schindlers³ Angabe gilt das Jahr 1806 als Datum dieses Besuchs⁴. Theresie Brunswick bestätigt in ihren Memoiren, daß Beethoven tatsächlich in Martonvásár⁵ weilte.

Alle diese Angaben sind aber unbestimmt, ebenso unbestimmt wie die Mitteilungen des verdienstvollen ungarischen Musikhistorikers Gabriel Mátray, die wir in seinem am 8. Januar 1871 im Pester National-Konservatorium unter dem Titel: „Beethovens Verkehr mit den Ungarn“ gehaltenen Vortrag finden⁶. Mátray gibt zwei Zeitpunkte an und sagt, Beethoven habe sich 1803 und 1811 in Ofen aufgehalten, hauptsächlich um die Bäder zu gebrauchen, und beim ersten Anlaß habe er dort die Bekanntschaft des Grafen Franz Brunswick gemacht. Hingegen ist es zweifellos erwiesen, daß diese Bekanntschaft älteren Datums ist und schon 1800 begann⁷. Leider sind über all diese Begebenheiten keine gleichzeitigen authentischen Aufzeichnungen erhalten. — Es ist auch bekannt, daß das Pester deutsche Theater im Jahre 1812 mit der Aufführung zweier Kompositionen von Beethoven⁸ eröffnet wurde, daß er selbst aber zur Eröffnungsfeier nicht erschienen war.

Die erste Spur von Beethovens Ofener Aufenthalt fand ich in der handschriftlichen Chronik der Familie Wégh de Bereb⁹. Diese Quelle, die mir anfangs unsicher

¹ Am 17. Sept. 1807 dirigierte er in Kismarton seine anlässlich des Namenstages der Fürstin Michael Esterházy, geb. Prinzessin Marie Liechtenstein geschriebene Cdur-Messe. Vgl. Thayer, L. van Beethovens Leben, I. Ausg., III. Bd., Berlin 1879, S. 20, sowie auch Allg. Musik. Ztg. vom 7. Okt. 1807.

² Thayer, Beethoven, II. Ausg., II. Bd., Leipzig 1910, S. 19 u. 52.

³ Anton Schindler, Biographie von L. van Beethoven, I. Ausg., Münster 1840, S. 63, III. Ausg. 1860, S. 138.

⁴ Romain Rolland, Vie de Beethoven, 1907.

⁵ La Mara, Beethovens unsterbliche Geliebte: Das Geheimnis der Gräfin Brunswick und ihre Memoiren, Leipzig 1909, S. 64.

⁶ S. Emil Wajdaszys Werk über die Geschichte des National-Konservatoriums, Budapest 1890, S. 60—69. — Der Vortrag Mátrays ist nicht selbständig erschienen.

⁷ Thayer, Beethoven, II. Ausg., II. Bd., S. 304.

⁸ In seinem Werke „Das verwundete Land“, Wien 1921, S. 59, behauptet Ludwig Hatvany irrträglich, Beethoven sei in Pest gesehen worden, als er von der Theaterprobe kommend, eilenden Schrittes über die Straßen ging.

⁹ Familienchronik, die die Geschichte der Familie Wégh und zugleich den Charakter der einzelnen Familienmitglieder aufzeichnet. Die Zusammenstellung wurde von Johann Wégh (dem II.) de Bereb begonnen, 1886, S. 407.

erschien, erwähnt ohne Jahreszahl, daß Beethoven, der mit dem berühmten Waldhornisten Punto in Ofen weilte, die Absicht hatte, den musikliebenden Grundbesitzer Ignaz Bégh II auf seinem Landsitz zu besuchen. Aber die beiden Künstler hatten sich entzweit: Beethovens Besuch unterblieb, und Punto fuhr ohne ihn nach dem in der Nähe von Martonvásár gelegenen Vereb. Dem Hornisten Punto (eigentlich Johann Wenzel Stich) war es nur einmal, nämlich im Jahre 1800, beschieden, eine gewisse Rolle im Leben Beethovens zu spielen, und zwar als dieser für ihn seine Horn-Klavier-Sonate, op. 17, komponierte. Diese begann er erst einen Tag vor dem für den 18. April festgesetzten Konzert zu schreiben. Hieraus ergibt sich klar, daß bloß das Jahr 1800 als Zeitpunkt für Beethovens Aufenthalt in Pest, bzw. Ofen in Betracht kommen kann. Tatsächlich finden wir beider Namen in dem Theater-Taschenbuch für das Jahr 1800, — Beethovens Namen aber durch einen eigentümlichen Zufall verschrieben! Dies mag wohl der Grund sein, daß die Tatsache seines Ofener Aufenthaltes bisher unbekannt geblieben ist, obwohl dieses Theater-Taschenbuch von ungarischen Theaterhistorikern schon wiederholt durchgesehen wurde.

Es registriert mit lakonischer Kürze: [Ofen, den 7. May 1800] Academie von Hrn. Bethorn und Punto¹. Bethorn ist unzweifelhaft mit Beethoven identisch; dies folgt nicht nur aus den hier mitgeteilten Tatsachen, sondern wird auch durch den „Magyar Kurir“ (Ungarischer Kurier) vom 13. Mai unumstößlich bestätigt². Dieses Blatt gibt uns Aufklärung über den eigentlichen Anlaß zu Beethovens Reise nach Ofen. Es enthält eine ausführliche Beschreibung jener Festlichkeiten, die zur Feier des Namenstages der ersten Gemahlin des musikliebenden Palatins Josef, der Großfürstin Maria Pawlowna, abgehalten wurden, und zwar nicht bloß am Namenstage selbst, am 3. Mai, sondern an all den Tagen vom 3. bis zum 7. Mai.

Am ersten Tage der Festlichkeiten wurde ein Carroussel veranstaltet, und abends wurde in geschlossener Gesellschaft das Theaterstück „Die seltsame Audienz“ aufgeführt; am 4. Mai gab der Palatin ein Festessen; am 5. gab es im Theater zu Pest eine Festvorstellung; am 6. gab die Bürgerschaft von Pest einen Ball und hernach ein Abendessen; am 7. Mai, dem letzten Tag der Festlichkeiten, war abermals Carroussel, und als dieses beendet war, „wurde im Ofner Theater ein Concert abgehalten“, — so schreibt der Magyar Kurir — „in welchem ein berühmter Musiker Namens Beethoven die Aufmerksamkeit aller durch sein meisterhaftes Spiel auf dem Fortepiano auf sich lenkte“³.

In diesem Berichte fehlt der Name Puntos: der anonyme Ofner Berichterstatter hat wohl seine Person nicht für wichtig genug gehalten, um sie zu erwähnen. Es

¹ Ofner und Pester Theater-Taschenbuch für das Jahr 1800 (erschienen 1801), S. 18.

² In Wien erschienen, Nr. 38.

³ Im Original: „Ma'jus 7-én ujabban Carussel vólt, mellynek végzödése után a' Budai Theatrumban Concert tartatott, a' mellyben egy Beethoven nevü hires muzsikus a' Forte-Pianon való mesterséges jádzása által mindeneknek magára vont a' figyelmességét“. — Ignaz Peisner schreibt in seinem Werke: „Budapest im 18. Jahrhundert“ (Budapest 1900), S. 150: „Maria Pawlowna wußte, daß ihr Gatte, Palatin Josef, ein großer Musikfreund war, und ließ deshalb an ihrem Namens-tage im Jahre 1800, dem einzigen, den sie an seiner Seite verlebte (sie starb am 16. März 1801), eine Komposition von Haydn aufführen, zu welchem Zwecke sie den berühmten Komponisten nach Ofen einlud“. Unseres Wissens ist Haydn niemals in Ofen oder in Pest gewesen, und es ist klar, daß hier ein Irrtum vorliegt, daß nicht Haydn, sondern Beethoven der berühmte Komponist war. Jemande falsche Überlieferung mochte wohl dieser irrtümlichen Mitteilung Peisners zugrunde liegen,

unterliegt keinem Zweifel, daß auch er in Pest weilte: er gab dort zwei Konzerte, am 16. Mai und am 12. Juni¹. Die Chronik der Familie Wégh de Vereb stellt auch fest, daß er sich längere Zeit in Vereb aufhielt.

Ungemein bedauerlich ist es, daß der Bericht des Magyar Kurir nicht auch das Programm enthält, und so können wir nur so viel als bestimmt annehmen, daß — neben leichteren Kompositionen von Punto — jedenfalls jene früher erwähnte Klavier-Horn-Sonate von Beethoven vorgetragen wurde.

Vielleicht werden weitere Forschungen noch andere Einzelheiten über Beethovens Konzert in Ofen und über diesen seinen Aufenthalt in Ungarn zutage fördern, aber auch die hier mitgeteilten Daten bedeuten wohl eine Bereicherung der Beethovenbiographie.

¹ Das schon erwähnte Theater-Taschenbuch, S. 18 u. 20. — F. J. Fétis behauptet in seinem Werke: Biographie Universelle des Musiciens (II. Ausg., Bd. VII, S. 137, Paris 1878), daß Punto, der in Prag ein Leibeigener des Grafen Thun war, seinem Herrn entfloß und seinen Weg über Ungarn nach Italien nahm. Das dürfte schon lange vor 1778 gewesen sein, denn in diesem Jahre war Punto bereits in Paris. Demnach wäre er 1800 schon zum zweiten Male in Ungarn gewesen.

Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte

Von

Benedikt Szabolcsi, Budapest

IV.

Kirchenmusikalische Werke.

Auf diesem Gebiete tritt das Verhängnis der alten ungarischen Musik am deutlichsten zutage: denn sowie sie sich aus dem engsten Rahmen hervorwagt und größere Formen annimmt, auch größeren Apparat beansprucht, muß sie fast ausnahmslos ihr individuelles Gepräge, ihre eigentümliche Sprache einbüßen, um sich in die Sphäre des allgemeinen europäischen Musikidioms erheben zu können. Als Hauptdokumente dieser Gruppe können zwei Sammelwerke angeführt werden. Johann Rájonis „Organo Missale“ (1667, Tabulatur) enthält 39 Messen und 53 Litaneien, nebst einigen anderen Stücken, in der Form der monodischen Literatur; Originales findet sich im Abschnitt der Litaneien, von denen manche an die Melodien des geistlichen Volksgesangs anklingen (unter ihnen die Litanei des Ordensbruders Nikolaus Somlyai); einige sind nach den Gemeinden benannt, aus welchen sie vermutlich stammen. Die wertvollsten sind die „Litaniae B. Virg. Monasterii Csikiensis“, „Litaniae B. V. Ungarice“ und ein „Dies irae“. (Eine eingehende Besprechung samt Notenbeispielen veröffentlichte Stefan Bartalus in seiner Studie über den ungarischen Kirchengesang im 16.—17. Jahrh., 1869.) Rájoni steht hier deutlich unter dem Einfluß der italienischen geistlichen Monodie (Viadana, Durante, Marinoni — vielleicht auch Turini und Carissimi); Dokumente dieser Literatur kopierte er ja fleißig auch in dem nach ihm benannten Kodex. Merkwürdig ist die häufige Verschränkung des normalen Rhythmus.

Von weit größerer Bedeutung nach Umfang, Form und Apparat ist das Werk des Fürsten Paul Eszterházy: Harmonia Caelestis, erschienen 1711 (in der Werkstatt der Wiener Universitätskupferstecher Jakob Hoffmann und Joh. Jak. Freund hergestellt), es scheint aber bereits seit 1701 fertig vorgelegen zu haben¹. Vier Stücke daraus veröffentlichte Bartalus 1882 in seinen „Beiträgen zur ungarischen Musikgeschichte“. Ein Exemplar befindet sich im Besiz der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (302 S. Folioform, in Kupfer gestochene Gesangs- und Orchesterstimmen enthaltend [Signatur Széptud Qu. 82, Nachlaß Bartalus, aus der Sammlung Anton Polzellis, einst im Besiz Haydns.]) Der Titel lautet: HARMONIA CAE-LESTIS | seu | Moelodiae Musicae Per De-cursum totius Anni adhiben-| dae ad Vsum Musicorum | AVTHORE | PAVLO SACRIROMANI | IMPERŸ PRINCIPE ESTOR-|AS DE GALANTA REGNI | HVNGARIAE PALATINO: ANNO DOMINI | M:D.CCXI. Am Anfang eine Widmung an das Jesuskind: „Dedicatoria ad Jesum infantem parvulum“. Das Werk ist durch seine aus der zeitgenössischen abendländischen Musik entlehnten größeren proportionierten Formen, wie durch seinen Apparat (Soli, Concertat-Quartett, Chor, Orchester) eine allein-stehende Erscheinung in der alten ungarischen Musikgeschichte. Es enthält 55 Stücke

¹ E. F. Pohl, Jos. Haydn I, S. 206/7.

mit lateinischem Text, darunter 40 für Solo mit Instrumentalbegleitung, 6 Duette mit Instrumentalbegleitung, 9 Stücke mit Chor und Orchester (darunter Nr. 1 [„Sol recedit igneus“] und 32 [„Veni Sancte Spiritus“] für Canto Praecincte und Choro Ripieno, 29 [„Ascendit Deus“] für Concertat-Quartett, 3 [„Puer natus“], 22 [„O Jesu admirabilis“], 27 [„Surrexit Christus“], 33 [„Pange lingua gloriosi“] und 53 [„Saule, Saule, quid me persequeris“] für Choro pleno.) An der Instrumentierung fällt zunächst die Wahl der Instrumente auf: überwiegend ist die Zusammenstellung Violino-Viola (oder zwei Violen)-Organo, zwei Violinen, — zwei Violen-Organo, zwei Violinen-Organo, oder zwei bzw. drei Violen-Organo (Continuo) (43 Stücke). Daneben erscheint größerer Apparat, auch seltene Kombinationen: zwei Viol.-zwei Clarini-Org. (26), zwei Clarini-Fagott-Org. (2), zwei Violen-zwei Flautta-Org. (4), zwei Viol.-zwei Flauta-Org. (18), zwei Clarini concertati-Org. (29), drei Violen-Harpa (5), zwei Viol.-drei Clar.-Timpana-Org. (mit dem Chor: zwei Viol.-Bla.-Org.: 22), zwei Viol.-Basso Cont.-Org.-Violone (40), zwei Viol.-Org.-Harpha-Fagott-Leorba (44), Viol. Solo-zwei Violen-Fag.-Org. (51), zwei Viol.-zwei Violen-drei Clar. Conc.-Timpana-Org.-Fagotto (53). (Nr. 34 wird durch die Orgel allein begleitet.) Auffallend ist die Kombination der Flöten mit Violinen, besonders merkwürdig im kontrapunktischen Spiel der Nr. 4 („Nil canitur jucundius“). — (Die Kombination der Flöten mit Streichinstrumenten, wohl ein französisch-venezianischer Zug, erscheint zur selben Zeit auch bei H. Keiser und Bach. Zwei Flöten mit tiefen Streichinstrumenten, wahrscheinlich Violon, in Cestis „Pomo d'oro“¹; vgl. auch die Instrumentation des Bachschen „Actus tragicus“; zwei Soloflöten und zwei Soloviolinen in Steffanis „Alarico“, 1687²; Flöten mit Violoncelli in Keisers „Lomyris“, 1717³.) Bemerkenswert ist auch die Erscheinung der Harfe und Leorbe (Nr. 5, „Dulcis Jesu quid hoc rei“ und Nr. 44, „Tota dulcis es Maria“), im zeitgenössischen Orchester ziemlich selten verwendet; die erstere in Nr. 5 zweistimmig (Oberstimme mit der 1. Viola, Bass mit dem Organo zusammengehend), in Nr. 44 mit Organo, Theorbe und Fagott gemeinsam nur als Bassstimme angedeutet. Instrumentaleinleitungen bzw. Zwischenspiele erscheinen in Nr. 1, 3, 7, 51, 53 unter dem Namen Sonata, Nr. 40 und 52 als „Ritornella“. Ob und wie weit Esterházy zeitgenössische französische, deutsche und italienische Musik kannte und studierte, was ja durch seinen Verkehr mit Wien sehr wahrscheinlich ist (neben den Venezianern kommen hier hauptsächlich süddeutsche Meister, wohl Schmelzer, Viber, Kerll in Betracht), muß noch eingehend untersucht werden. Von den ungarischen Messgesängen (seit Cantus Catholici 1674, und Náray's Lyra Coelestis, 1695) wird hier nichts verarbeitet; dagegen tauchen Spuren des geistlichen Volksesanges auf (eine Melodie aus Náray's Lyra Coelestis [Nr. 21 „Cur fles Jesu“] und eine aus Cant. Cathol. des Franz Leonh. Szegedi, 1674):

1a) Aus Franz Leonh. Szegedi's »Cantus Catholici« 1674.

OH Je - sus etc.

¹ DL III, 2, S. 96.

² Nicmann, Handb. d. Musikgesch. II, 2, S. 487/88.

³ W. Kleefteld, Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738. SZMG I, S. 249.

1b. Harmonia Caelestis Nr. 8.

Canto Solo

Je - su dul - ce - - do dul - ce - do cor - di - um Sva - uis a - ma - tor

Viola 1ma

Viola 2 da

Viola 3 tia

Organo

et lu - men men - ti - um Tu om - nis ge - ne - ris ex - ce - dit gau - di - um

Sa - lu - tis ho - mi - num Sum - mum So - la - ti - um.

1) Orig.

Auch seine Melodik weist deutliche Züge zeitgenössischer Stilrichtungen auf: so ist in einigen Stücken die Verwandtschaft mit Johann Wolfgang Franck unverkennbar: vgl. *DD*, Bd. 45, S. 136 (Christe meiner Seelen Leben) und 145 (Mancher Tag ist mir vergangen):

2. Nr. 35.

O ni - ti - da Stel - la Ma - ri - a tu es Ma - ter gra - ti - ae

Nr. 53 beginnt mit einem pathetisch-wuchtigen Bassolo:

3.

Sau - le Sau - le quid me per - se - que - ris?

In einigen Stücken liebt er volkstümlich-sequenzartigen Aufbau der Melodik:

4. Nr. 1. Canto Praeciente. Choro Ripieno. Sol re - ce - dit ig - ne - us Canto Praeciente.

Sol re - ce - dit ig - ne - us Lux per - en - nis om - ni - bus

Choro Ripieno. Lux pe - ren - nis om - ni - bus Canto Praeciente. usw.

O di - vi - na Tri - ni - tas, Fun - de lu - men cor - di - bus.

Nr. 55 beginnt mit einer kurzen, ariosen Einleitung, der ein Allegro folgt, mit dem bekannten absteigenden Ostinato-Quartmotiv der Venezianer in der Organo Stimme:

5. Nr. 55. De mortuis.
(Adagio.)

Canto Solo O mors o mors quam do - lo - ro - sa me - mo - ria tu - a

Violino 1mo adagio

Violino 2do

Organo

(Allegro.)

quam est vi - ta bre - vis is - ta usw.

Die Bezeichnung »Adagio« steht nur über den Violinstimmen; »Allegro« über der Organo-Stimme, aber irrtümlicherweise am Anfang.

Ein Stück wird zweimal verwendet: das erstemal in c moll, für Cantosolo, drei Violon, Organo (Nr. 9 „Jesu parve“), das zweitemal in g moll für Altosolo, Violino, zwei Violon, Organo (Nr. 41 „O Maria Mater Pia“).

Gewissermaßen als Fortsetzung dieses Werkes bzw. seiner Richtung können einige Kompendien von Kirchenmusik im 18. Jahrh. angesehen werden: so die Litaneien des Theod. Rakoványi (um 1751), einige kirchenmusikalische Werke des Franziskanerbruders und Organisten Pantaleon Koskovszky (um 1757—59)¹, endlich die „Cantilenae“ des Paulinerbruders Gabriel Koncz aus dem Jahre 1772². Ihre Musik ist von den Spuren Eszterházy's insofern abgekommen, als sie ausschließlich fremden Anregungen folgen und den Kontakt mit der einheimischen Tradition fast nirgends aufnehmen.

V.

Das weltliche Lied im 18. Jahrhundert.

Ein eigentümliches Schicksal wird dem weltlichen Lied zu teil. Von den Virginaltranskriptionen des 17. Jahrh. abgesehen, ist uns aus jener Zeit nur ein einziges Dokument, die Klageweise des siebenbürgischen Schriftstellers und Buchdruckers Nikolaus Kis von Tötöfalú (zu seiner „Zämmerlichen Klage“ über die Feuersbrunst zu Kolozsvár 1697) erhalten:

6. Klagelied des Nikolaus Kis von Tötöfalú 1697.

Modifizierter Rhythmus der sog. Balassischen Strophe. — An den Zeilenenden stehen Distinktionspausen; diese, wie die Form des Altschlüssels, sind typisch für Klausenburger Notendrucke des 17.—18. Jahrh. — (Da nur eine Molldeutung in Frage

¹ Mss. in der Bibl. des Nat.-Mus. Budapest.

² Mss. von Koncz in der Universitätsbibl. Budapest: Cantilena 1771, Liber pro Organo 1772.

kommen kann, ist entweder b, es und as oder statt des Alt- ein Tenorschlüssel vorauszusetzen.)

Die Zeit der nationalen Aufstände war an Gesängen nachweisbar außerordentlich reich; aufgezeichnet wurden aber nur die Texte, höchstens mit Tonangaben; ein Teil dieses alten Gutes findet sich erst in der Lieder Sammlung „450 alte und neue Gesänge“ des Adam Horváth von Pálóc 1813 (366 Melodien, darunter 43 von ihm; eine Abschrift, die Melodien mit Textanfängen enthaltend, aus d. J. 1814), die also ein volles Jahrhundert später zusammengeschrieben wurde. Vieles konnte der Sammler natürlich nicht mehr auffinden, dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß er den erhalten gebliebenen Teil des alten Liederschazes noch in authentischer Form unter dem Volke vernommen hat. Leider gebraucht er, musikalisch ungebildet und dilettantenhaft, „der Art der Choralnoten folgend“, nur zweierlei Notenwerte: \circ für größere, \circ für kleinere Werte, so daß es eine geraume Zeit braucht, um die rhythmischen Werte seiner Notierung endgültig oder nur annähernd festzustellen. Schlüssel, Versetzungszeichen fehlen gänzlich. Dem eifrigsten Volksliedforscher der Zeit blieb es also bedauerlicherweise versagt, das gesammelte wertvolle Material deutlich notieren zu können.

Seine Sammlung steht aber, was die Idee selbst betrifft, bei weitem nicht allein. Seit ungefähr 1770 ist eine Reihe von Lieder Sammlungen größeren und kleineren Umfangs erhalten; ein beträchtlicher Teil in der Bibliothek der Hochschule zu Sárospatak, ein kleinerer unter den Manuskripten der Bibliothek der Budapester Akademie des Nationalmuseums und in der der reformierten Hochschule zu Debreczin. Es handelt sich vorwiegend um Studentenliederbücher, die eine ganze Reihe von volkstümlichen Liedern erhalten haben. Parallel laufen auch andere Richtungen. Die gesamte Liedliteratur der Zeit 1770 bis 1830 könnte in folgende Gruppen eingeteilt werden:

1. Eine Gruppe schlägt den Weg des neuen deutschen Gesangstiles ein: sie versucht zum Teil bekannte Melodien (überwiegend diejenigen Haydns, Mozarts und Stefans) herüberzupflanzen, zum Teil selbständig in der gewiesenen Richtung zu schaffen, endlich bekannte einheimische volkstümliche Melodien im Sinne des neuen „galanten“ Stils umzubilden. Der bedeutendste Vertreter dieser Richtung ist der Dichter Franz Berseghy (1757—1822), der übernommenen Melodien neue Texte unterlegt, Volksweisen stilisiert, „Arien“ im neuen Misch-Stil verfaßt und verbreitet (Sammlungen: 1781 [Ms.], 1791, 1806, 1807). Zur selben Zeit erscheinen in der Dichtung die abendländischen Versformen (jambischer Typus), die bedeutenden Einfluß auf die ungarische Liedkomposition ausüben¹. (Lieder von J. Schreier, Koliczányi u. a.)

2. Eine weitere Anregung geht von der unten zu besprechenden Literatur der neuen Tanzmusik aus: zum Teil kommt die Mode auf, die Tanzweisen samt ihren instrumentalen Wendungen abzusingen, beliebten Tanzmelodien Texte zu unterlegen; z. T. wird der neue Instrumentalstil auf die Liedkomposition übertragen: eine Art ungarischer „Sperontismus“ blüht hier auf, eine Parodiepraxis, wie sie ähnlich die französische Musikgeschichte um 1700 und die deutsche um 1730—40 kennt. — Diese Gruppen kennen einen syllabischen und einen melismatischen Typus; letzterer wird durch die Anhäufung

¹ Ihre Anwendung in der ungarischen Dichtung und ihr Verhältnis zur alten ungarischen Rhythmik behandelt die Studie Johann Horváths: Ungarischer Rhythmus, angelegener fremder Versbau, 1922. (Besonders beachtenswert sind seine Feststellungen über das „Hinüberspielen fremder Taktarten ins ungarische Taktssystem“.)

von (teilweise instrumental gefärbten) Koloraturen, durch die Entstellung des ursprünglichen Textrhythmus und der textlichen Struktur gekennzeichnet. — In diesen beiden Richtungen wirkt z. B. Verseghys Gefolge und der „städtische Kreis“: eine Reihe von Musikern, die sich auch auf dem Gebiete der instrumentalen Komposition versuchten (Kossóvitz, Schilson u. a.; Musik der Singspiele um 1800—1820).

3. Eine dritte Gruppe könnte als die des Studentengesanges bezeichnet werden. Ihre Dokumente erhalten die Studentenliederbücher und ähnliche Manuskripte¹. Auch hier sind zwei Schichten zu unterscheiden: eine volkstümliche, syllabische, einfache und eine künstliche, komplizierte Struktur aufweisende (Georg Kerényi unterscheidet in seiner Studie über „Zwei Melodien eines Esokonay-Gedichtes“ [1925] einen „städtischen“ und einen „ländlichen“ Typus).

In ihrer Notation erscheint ein eigentümlicher Zug: die Notierung im 6- bis 11-Liniensystem. Analoge Erscheinungen finden sich überwiegend in der instrumentalen Literatur des 16.—17. Jahrh.² Bei der endgültigen Feststellung der fixen

¹ Das in Betracht kommende, mir bekannte Manuskriptmaterial (bis um die Zeit 1840) sei hier aufgezählt und zwar in der Reihenfolge: Bibliothek, Signatur, Name des Notierenden bzw. des ehemaligen Besitzers, Entstehungszeit:

Mss. Budapest, Nat.-Mus., Ms. Mus. 112, zweite Hälfte des 18. Jahrh. (geistl. Inhalts),
Oct. Hung. 534, Kovács, 1767—77,
Oct. Hung. 654, Tolvay, 1790,
Oct. Hung. 496, Beresé, ab 1793.
Alex. Nagy, Gitarrenlieder, 1835.

Mss. Budapest, Ak. d. Wiss., Liederammlung Adam Horváth's, 1813 (auch eine fragm. Abschrift [erste Fassung] derselben),
Stefan Lóth: Arien und Lieder, 1832—43,
Ein M.-Blatt, 7 Melodien zu Esokonayschen Texten enthaltend, 1824 (mitgeteilt in der Esokonay-Ausgabe St. Harfányi und Jos. Guljás's III, 369),
3 Liederammlungen: Fr. Kovács 1777—, Jos. Kovács, 2. Hälfte des 18. Jahrh., Anonym 1813—,

Mss. Sárospatak, 513, Székely, 1787—92,
514, — 1798,
630, — „Psalmen der Frau David“, Daróczy, 1790—91,
1717, 1718, Kovács, 1791—,
1719, S. Lóth, 1821—22—27,
1720, Bódogh, 1831—37(—40),
1760, — 1828—37,
1761, — 1837,
1764, Barga, 1822/23,
1765, — 1818—48,
1770, Kulcsár (zweite Hälfte des 18., Anfang des 19. Jahrh.; eingetragene Jahreszahlen: 1762, 1810).

R 830, Meleg, 1797.

Mss. Debreczen,

Mss. d. Stadtbarchivs Karczag, Esathó, 1813—35.

Mss. Kozsívár, Erd. Múz. (Siebenbürgisches Mus.): eine Sammlung St. Lóth's, 1828—32.

Mss. Máramarosjiget, Ref. Gymnasium: Liederammlung des Sam. Almási, 1823—51.

Melodien aus zwei solchen „Melodiarien“ Székely, 1787—92, und „Psalmen der Frau David“, 1790, veröffentlichten in freier, rhythmischer Übertragung Stefan Harfányi und Béla Hódossy in der Zeitschrift *Etnographia*, 1913/14.

² Vgl. Wolf, Handb. d. Notationskunde II, S. 250—52, 255—59. — Riemann, Notenschrift und Notendruck, Festschr. Nöbder, 1896. Tafel V, auch Picchi, Frescobaldi u. a. — Eine, der ungarischen Praxis viel näherstehende Chorpartitur des 16. Jahrh. (10 Linien, 5 Schläffel) f. in Bellermann's „Contrapunkt“ (Ausg. 1877, Beilage zu S. 58).

Tonhöhe stößt man oft auf Schwierigkeiten, da die C-Linie nur in seltenen Fällen angegeben wird und die aufklärenden Anhaltspunkte einander manchmal widersprechen. Eine Erklärung für diese Erweiterung des Liniensystems findet sich in dem Umstande, daß es sich hier hauptsächlich um Chorpartituren handelt: 4—7 Stimmen werden in ein System zusammengedrängt. Für die einzelnen Stimmen werden besondere Zeichen gebraucht, z. B. \times für die Diskant-, \circ [u. \diamond] für die Tenorstimme, \cdot für den Bass, \prime für die Alt- und c für die „Concantus“-Stimme (Ms. Sárospatak 513), ohne jede rhythmische Bezeichnung. (Ausnahmen in einzelnen Melodien der Melodiaria Sárosp. 513, 514, 630, auch 1718, Budapest 534 usw., wo mit den \circ -Formen einige mit Strich versehene abwechseln.) Auch die einstimmigen Aufzeichnungen beschränken sich überwiegend auf eckige „Choralnoten“, die also nur als Fixierungen der Melodieführung gelten könnten. Die Harmonisation ist meist sehr plump und primitiv, die Melodie liegt im Tenor: ein Verfahren, das hier, in der Gesangspraxis der Studentenchöre, seltsamerweise verspätet erscheint (auch in der vierstimmigen Psaltausgabe Georg Maróthys 1743, 1756, 1764, 1774).

In der Handschrift A. Horváth's vom J. 1813 sind 44 Melodien, in der fragmentarischen Abschrift derselben 12 Melodien auf 6-Liniensystem notiert. 7—8-zeiliges System findet sich in Ms. Sárosp. 513 einmal, Bpest. Oct. Hung. 534, Debr. R 830. 9-zeiliges System in Ms. Bp. Mus. 112, Ms. Sárosp. 513, 1770, 1759, 1761, 514. Debr. R 830, z. L. Sárosp. 1760. 10—11-zeiliges System: Ms. Sárosp. 1761, 1770, 514.

Eine Erklärung dieser Systeme sei hier in folgenden Angaben versucht:

1. 6-Linien. Die 44 Melodien Horváth's v. J. 1813 können mit der Abschrift von 1814, z. L. mit dem erwähnten Fragment, verglichen werden. Es handelt sich nicht um ein einheitliches Verfahren; zum 5-Liniensystem wird z. L. oben, z. L. unten eine Hilfslinie gesetzt.

2. 7-Linien. Ms. Sárosp. 513, S. 238 bezeichnet die C-Linie (die vierte von oben; Altshlüssel, unterste Linie d; eine Hilfslinie unten, eine oben).

3. 8-Linien. Zweifelhaft; die unterste Linie vermutlich ebenfalls d (mit Altshlüssel gerechnet; eine Hilfslinie unten, zwei oben).

4. 9-Linien. Ms. Sárosp. 1759, 1761 bezeichnen die C-Linie (die fünfte; unterste Linie h; zwei Hilfslinien unten, zwei oben). Ähnlich einmal Debr. R 830. Dagegen ergibt sich aus dem Vergleich einzelner Melodien des Ms. Mus. 112. Budapest mit ihren anderswo notierten Varianten, daß die unterste Linie auch d sein kann. (Die identischen Melodien verschiedener Manuskripte sind überwiegend in ein und derselben Tonart und Lage, höchstens in zweierlei Tonarten notiert.)

5. 10-Linien. Zweifelhaft; vermutlich ist die unterste Linie g; drei Hilfslinien unten, zwei oben.

6. 11-Linien. Ms. Sárosp. 1761 bezeichnet als C-Linie die fünfte von oben (unterste Linie e; zwei Hilfslinien oben, vier unten).

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus dem sehr häufigen Fehlen der Schlüssel (wie bei Horváth, Ms. Sárospatak 514 u. a); hier kann der Vergleich mehrerer Varianten bzw. Abschriften einer und derselben Melodie wie auch in einzelnen Fällen das neulich gesammelte Volksliedmaterial aushelfen. An einzelnen Stellen gewähren auch die Texte (jedenfalls nur mit der größten Vorsicht heranzuziehende) Anhaltspunkte für die rhythmische Struktur; die vorherrschenden Schlüssel sind Alt, Tenor (selten),

Sopran. Auch die fehlerhafte Notierung (wie in Ms. Sárosp. 630) verursacht manche Schwierigkeiten.

Unter den Liedern finden sich merkwürdige Koloraturgesänge (Ms. Bpest. Mus. 112, Ms. Sárosp. 513, 514 — auch mehrstimmige oder mit kolorierten Begleitstimmen versehene), die jedoch mit dem Stil der ersten zwei Gruppen nichts gemein haben. — Fünf Lieder mögen hier diese Gruppe der Dokumente vertreten:

7. Aus Ms. Bpest. Oct. Hung. 534. »Hadj bekét viaskodó oh« („Lasse von mir, ringender Schmerz.“)



8. Aus Ms. Sárospatak 1770. (Kulefársches Melodiarium. Orig. 9-Liniensystem: in der Übertragung von unten die vierte für die 5-Linie angenommen.)

»Erdökön mezökön jár« („Durch Wald und Wiese irrender schöner Falke, kehre wieder“).

1) 2)

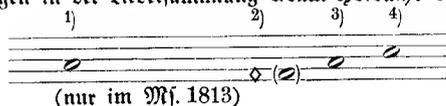
(Begleitstimme)

Rhythmisierte Form (Stefan Lóth: Arien und Lieder 1832-43):

3) 4) 3) 4) 2)

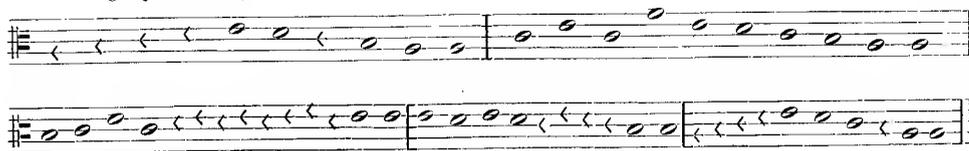
Die Wiederholung dieses Abschnittes wird bei Horváth nicht ausgeschrieben.

Abweichungen in der Liedersammlung Adam Horváths Nr. 205:



Auch in den „Psalmen der Frau David“, 1790, und unter den „Arien“ Stefan Lóths, 1832-43. Ein Text der Handschrift Judith Dézsi (im Besitz Prof. Ludwig Dézsis zu Budapest) verweist bereits um 1720 auf diese Melodie.

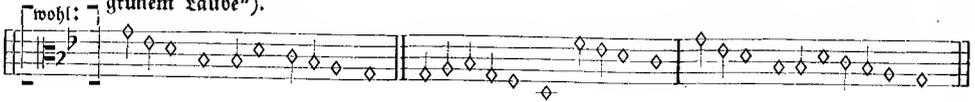
9. Aus Ms. Bpest. Mus. 112. (Orig. 9-Liniensyst. Prinzip der Übertragung wie bei der vorhergehenden Mel.) »Egész éltemben« („Mache mich dankbar und standhaft durch mein ganzes Leben“).



Mit < werden die Koloraturidne notiert.

Auch Ms. Sárosp. 1770. Melod. Fr. Kovács (4 stimmig).

10. Aus Ms. Sárospatak 514. »Vessel nekem ágyat fa levelből« („Nichte mit ein Bett aus grünem Laube“).



11. Aus der Liederammlung Adam Horváth's von Pálóc. Nr. 374. »Ej haj gyöngy virág!« („Bei Maiglöckchen“). (Nach der Handschrift 1814.)

Variante ebendasselbst Nr. 270, 397 und bei Berseghy (Magyar Aglája: Ungarischer Harfenspieler) 1806. Bartók, Das ungarische Volkslied, Nr. 245.

VI.

Die Tanzmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Um das Jahr 1790 ist in einer — vorläufig bescheidenen — Dokumentengruppe ein neuer, bereits nach mehreren Seiten hin entwickelter Stil nachweisbar. Dieser Stil der nun erscheinenden neuen Tanzmusik, der „Werbung“, entfaltet sich erst seit dieser Zeit sichtbar; bis dahin sind ihre Spuren bzw. Vorläufer gänzlich unbekannt¹. Ihre erste Periode zeigt unverkennbare Züge der Abhängigkeit vom Stile der Wiener Klaviermusik; die Spuren dieser Literatur in Ungarn finden sich schon um 1759 in den bereits erwähnten Roskovzky'schen Kompendien (eine Partita des sonst unbekanntenen Jof. Csermák im „Museum Pantaleonianum“ u. a.). Die neue Tanzmusik tritt um 1790 hervor; ihr Stil weist noch zahlreiche fremde Züge auf: Kodály stellt in einem Vortrage über alte ungarische Tänze (Debreczin 1925) deutsche, italienische und slavische (kleinrussische) Elemente in dieser neuen Musik fest, die allmählich in ihr aufgegangen sind und den neuen Stil, besonders in seiner ersten Periode, stark beeinflusst haben. Man könnte in diesem Übergangsstadium zwei bis drei Perioden feststellen, bis der „Werbungsstil“ mit seinem vollen Apparat, mit seiner neuen Dialektik fertig dasteht. Aus der Anfangsperiode sind besonders nennenswert die vier ungarischen Tänze in der zu Wien erschienenen Zeitschrift des Demetrius Görög „Hadi és más nevezetes történetek“ („Kriegs- und andere namhafte Begebenheiten“. 1790 und 91), ein Tanzlied zu Josef Gvadányis Gedicht „An die edlen ungarischen Damen“ (1790)

¹ Das einzige ältere Dokument, dessen Material Verwandtschaft mit dieser Musik zeigt, ist das Leutschauer Ms.

und ein Tanzlied zu einem Gelegenheitsgedicht Michael Esokonays, des bedeutendsten ungarischen Lyrikers der Zeit, 1794 (Mf.)¹. Einige Beispiele mögen die Richtung in dieser Periode vertreten:

12. Aus den „Ungarischen Tänzen“ der Wiener ungarischen Zeitschr. »Hadi és más nevezetes Történetek« („Kriegs- und andere namhafte Begebenheiten“) IV. Band 1791.

13a. Trio aus dem 3. Ungarischen Tanz der vorhergenannten Zeitschr.

13b. Aus einem Tanzlied der Klavierschule Stefan Gáts 1802.

Von nun an wird die Reihe durch die Kompositionen der Virtuosen bereichert, die den neuen Stil im ganzen Lande verbreiten und ihm durch ihre Kompositionen (Instrumentalwerke, fast ausschließlich Tanzmusik für Violine, deren Stil auf das Klavier übertragen wird, oft auch für Kammermusikapparat) zu ungeheurer Popularität verhelfen. Der durch sie gewonnene Stil der neuen Instrumentalmusik wurde für ein ganzes Jahrhundert entscheidend für die Entwicklung der Musik in Ungarn. Vorherrschend ist die zwei- und dreisäßige Tanzform; Programmkompositionen bevorzugen die Form der Suite; die Sitte, mehrere Tänze regelmäßig aneinanderzureihen,

¹ Die 12 ungarischen Tänze Jos. Bengrafs († 1790) sind nach der Feststellung E. Majors ebenfalls um 1790 erschienen (Wien, Artaria). Der Werbungstanz selbst wird seit 1785 öfters in Zeitschriften und Memoiren erwähnt.

kommt schon früh auf. Die Vertreter der Virtuosen-Richtung sind in der Zeit von 1790—1820: Johann Bihari (1769—1827), Johann Lavotta (1764—1826), Anton Sfermák (1771—1822), und neben wie nach ihnen eine Reihe von kleineren Komponisten. Zum Teil sind sie die Fortsetzer der Autodidaktenkultur alter Volksmusikanten; Bihari, der bedeutendste unter ihnen, hat, wie anzunehmen ist, nichts von seinen Werken notiert. Erst nachträglich wurden einige Länze von ihm von Freunden, vor allem Ignaz Kuzitska, niedergeschrieben und herausgegeben (in der Sammlung „Ungarische Weisen aus dem Komitat Beszprém“, 15 Hefte, 1823—32); seine Anlehnung an das Volkslied ist sehr beachtenswert.

Mit dem Erscheinen der Virtuosen ist die musikalische Kultur Ungarns — bisher, von ganz wenigen Ausnahmen, wie Linódi, Kájoni und Eszterházy abgesehen, eine Musikgeschichte ohne Namen — zur Kultur der Virtuosen und der Kleinmeister, zum doppelten Kulturkreise einer städtischen und einer ländlichen Musikpflege geworden. Die Virtuosen sind Träger einer mehr naturalistisch-ländlichen Kultur, in unmittelbarer Nähe des Volkes, Komponisten, die auch die Praxis der Stilisierung in volkstümlichem Sinne beleben, sie bald dem allgemeinen Geschmack anpassen, und der neuen Musik eine neue Zuhörerschaft im Lande erziehen. Die Kleinmeister, zum größten Teil Komponisten deutscher Abstammung, wirken mehr in den Residenzen und den Mittelpunkten des beginnenden, zunächst wesentlich deutsch gefärbten städtischen Lebens, musikalisch-theoretisch geschult, ihren Vorbildern in der neuen Wiener Musik folgend (Fuß¹, Spech, Klein u. a.). Auch unter ihnen erscheint bald eine Übergangsschicht, die sich nach dem neuen ungarischen Stile orientiert. Die von ihnen erzogene Generation ist anfänglich der einheimischen Tradition entfernt; erst in den 20—30er Jahren erfolgt eine allmähliche Annäherung dieser Generation an den neuen instrumentalen Stil, der sich indessen durch die Virtuosen überall eingebürgert hat (Jos. Kuzitska, Köszavólyi u. a.). Im 19. Jahrh. wird die Tradition beider Gruppen aufgenommen und fortgesetzt; die der Virtuosen bleibt aber auch weiterhin die mächtigere. — Die Orchestermusik der Aristokraten-Residenzen bewahrt noch die ganze Zeit hindurch ihren wesentlich fremden Charakter: G. Werner, Josef und Michael Haydn, Albrechtsberger, Dittersdorf und Hummel sind die führenden Gestalten, die durch ein halbes Jahrhundert in diesen Zentralen abendländischer Musikpflege die zeitgenössische Kultur vertreten. —

Mit einem gewaltigen Umschwung bricht das 19. Jahrh. an. Die bisherige Verlassenheit, das „Wüstenschicksal“ der ungarischen Musik ist jetzt im Verschwinden; ein neuer, romantisch-nationaler Geist verhilft ihr zur vollen Geltung unter der Bevölkerung des Landes. Nach der Zeit der epischen Gesänge und der Kuruzenlieder scheint diese Kultur den Begriff nationaler Gemeinschaft für eine Zeit aus ihrem Gesichtskreis verloren zu haben. Nun dringt die Blut eines neu aufflammenden Nationalismus überall durch. Es bleibt anderen, die neue Zeit untersuchenden Arbeiten vorbehalten, nachzuprüfen, warum die Kunstmusik, die nun den entscheidenden Schritt zur führenden Stellung im nationalen Bewußtsein getan hat, im 19. Jahrh. noch nicht zu einer organischen, die Idee einer kräftigen und repräsentativen Kunst erfüllenden Erscheinung geworden ist, warum sie zu keiner solchen werden konnte.

¹ Ervin Majors Studie über „Johann Fuß und sein Zeitalter“, 1925.

14b. Béla Bartók: Das ungar. Volkslied. Nr. 40.



Dadurch tritt die Veränderung, die die einzelnen Melodien unter dem Volke im Laufe der Jahrhunderte erfahren haben, wie auch die vermutlich ursprüngliche Art ihres Vortrags (reiche Kolorierung) sichtbar zu Tage. Als Beispiel derartiger Untersuchungen kann Kodály's „Argirus“-Studie (1921) angeführt werden. (Neuerdings wird von Kodály — im Zeneközlöny 1925 — ein weiterer Beweis derartiger Zusammenhänge erbracht: eine in Hauptzügen notierte Melodie um 1770 und ihre neuaufgefundene reich kolorierte Volksvariante.)

3. Grundlegung einer Entwicklungsgeschichte oder besser gesagt, einer Kulturgeschichte der Musik in Ungarn. Sie kann zweifellos zu einem sehr bedeutenden Abschnitt der ungarischen Geistesgeschichte werden. Monographien, nach Einzeldokumenten, nach lokalen Gesichtspunkten, nach verschiedenen Epochen und Institutionen¹. Kulturgeschichte; Zusammenstellung der Musik oder Gesang usw. betreffenden Dokumente: Urkunden, Briefe, Drucke und Handschriften, die Erwähnungen von Musik enthalten, Wörterverzeichnisse, Rechnungsbücher, Flugschriften, Verordnungen, Chroniken, Zeitschriften usw. — Musikerbiographien.

4. Zusammenstellung und Untersuchung der theoretischen Aufzeichnungen.

Monographien auf diesen Gebieten würden erheblich dazu beitragen, die Fragen, die heute noch offen stehen, klarzulegen, mit der Zeit auch endgültig zu lösen. Erst dann dürfte man an eine derartige umfassende Konstruktion der ganzen ungarischen Musikgeschichte denken, die diese eigentümliche, immer wieder fremde Anregungen aufnehmende und doch in sich abgeschlossene Kultur in die Welt der europäischen Musikentwicklung hineinzustellen versuchen könnte.

¹ Als verdienstvolle Arbeiten dieser Art seien hier besonders erwähnt die Studien von Koloman Tsoz: Musikanten der Stadt Kremnis im 15.—17. Jahrh., 1907/08. Georg Arnold 1908. — Über die Notenschrift des Cod. Prag, 1922. Geschichte der Budapester Musikkultur 1686—1873, I. 1926. — Josef Orbán, Geschichte des Sängerkhors zu Sárospatak, 1882 u. a.

Musikschätze auf spanischen Bibliotheken

Von

J. B. Trend, Cambridge¹

Avila.

1. Kathedrale. Wie in den meisten spanischen Kathedralen, ist auch hier die Hauptmasse der Musik während des Einfalles von 1808 und der darauffolgenden Wirren verschwunden. Erhalten sind im Ms.: interessante Messen von Juan del Bado, die den Übergang vom polyphonen a cappella-Stil zur Continuo-Praxis zeigen. Ein 6st. Ave Virgo Sanctissima nach Themen aus einer Motette von Guerrero hat eine Orgelstimme und trägt die Bemerkung, daß die Vokalstimmen durch Streicher zu verdoppeln seien. Außerdem: späte Mss. von Morales (Officium defunctorum) und Aguilera (Magnificats).

Druckwerke: Guerrero, Motecta (1597), T. und B.

2. Monasterio de Santa Ana. Ms.: Stimmbücher aus dem 16. Jahrh., unvollständig. Frühe Werke von Guerrero und Ribera.

Druckwerke: Guerrero, Motecta (1597), die in der Kathedrale fehlenden Stimmbücher; Lassus, Sacrae Cantiones (1578); Palestrina, Motecta 4 v. (1595), nur C.; Lib. II. (1584), C., 6., B.; Motecta 5 v., Lib. IV. (1593), C., 5., T.; Victoria, Motecta (1572).

Barcelona.

3. Bibl. Musical de la Diputacio. Mss. 426—7, Messen von Josquin des Prés; 968—9, Madrigale von Flecha und Vila; 1145, Musik zu dem Vorspiel von Calderons „Jardin de Falerina“.

Druckwerke: Ordinarium Urgellinum (1548); Motetti de la Corona (1526); Motetti del Frutto a 6 v. (1539); Diversae modulationes (1549); Flecha, Ensaladas (1581), nur B.; Lasso, Madrigale a 5 v. Lib. 4 (1570); Lopez de Velasco, Missae etc. (1628); Monte, Madrigali a 5 v. (1560); Morales, Missae (1544); Magnificat (1583); Palestrina, Motecta Lib. 1 (1569); Lib. 2 (1588 u. 1594); Lib. 3 (1594); Lib. 4 (1587); Peri, Euridice (1600); Raval, Motecta 5 v. (1593); Ruimonte, Parnaso Español de Madrigales y Villancicos (1614), nur 5; Vasquez, Agenda defunctorum (1556); Verdelot, Madrigale 4 v. (1549); Victoria, Missae etc. 8—12 v. (1600); Vila, Madrigale (1561), nur A.; Willaert, Psalmen (1550); Hymnen (1550); Zarlino, Musici 5 v. moduli (1549); Tabulaturen von Fuenllana (1554), Amat (1639?), Sanz (1674). Vgl. den Katalog von Felipe Pedrell, Barcelona 1908/9.

Córdoba.

4. Kathedrale. Ms.: eine Anzahl großer Chorbücher mit Figuralmusik.

Druckwerke: Guerrero, Missae, Lib. II (1582); Victoria, Motecta (1585).

¹ Prof. Dr. Theodor Kroyer in Leipzig, mit dessen auf seiner spanischen Reise gewonnenen Ergebnissen sich der Inhalt dieses Aufsatzes berührt, hat sich freundlichst mit der Veröffentlichung dieses iter hispanicum bibliographicum einverstanden erklärt.

El Escorial.

5. Bibliothek¹. Ms.: Alfonso X., Cantigas, 2 Bände in Folio aus dem 13. Jahrhundert mit Musiksägen und Miniaturen von Instrumentenspielern: zwei Handschriften aus dem 15. Jahrhundert, deren eine (V, iii, 24) ein dreist. englisches Stück enthält: *Princesse of youth and flore of godlike dethe* (ein Hymnus auf die Jungfrau im Stil von Deceve?), ferner den Discantus eines noch nicht nachgewiesenen Stückes von Dunstable mit französischem Text, außerdem andre Stücke mit französischem, vlaemischem und italienischem Text.

Druckwerke: Bermudo, *Declaracion* (1555); Lassus, *Moduli* (1588); *Sacrum Cationum* (1587); *Novem Quiritationes divi Job* (1587); *Lamentationes* (1586); *Thesaurus Litaniarum* (1596). Lautenbücher in Tabulatur: *Fuencillana* (1554); *Mudarra* (1546); *Pisador* (1552); *Santa Maria* (1565).

6. Archivo de Música². Mss.: Frühe Chorbücher mit Messen und Motetten von Morales; auch R. Cevallos, Comes, Guerrero, Lobo (A.), Rogier. Ein Ms. aus dem 17. Jahrh. (Anfang: „Las Especies de Contrapunto“) enthält Orgelwerke, Variationen über die Folia usw. Weitere frühe spanische Orgelwerke. Mss. aus dem 18. Jahrh. mit Stimmen (und einigen Partituren) von Musik zu Spielen von Calderón. Soler: Quartette (3 Streicher und Cembalo), und zahlreiche andere Werke.

León.

7. Kathedrale. Mozarabische Mss., darunter das Antiphonar des Königs Wamba aus dem 10. Jahrh. Vgl. den Katalog von J. García Villada (Madrid 1919).

Madrid.

8. Bibl. Medinaceli³. Mss.: eine unveröffentlichte Sammlung von Madriganen spanischer Komponisten mit span. Text aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vgl. Trend, *The Music of Spanish History*, Oxford 1926), zusammen mit Motetten und Magnificats von Morales; eine ähnliche Sammlung vom Anfang des 17. Jahrh.; eine Anzahl gebundener Stimmen zu einer noch nicht identifizierten italienischen komischen Oper des frühen 18. Jahrh., im Stil von Leo oder Vinci.

Druckwerke: *Harmonice Musices Odhecaton A.* (25. Mai 1504); *Arcadelt*, *Madrigali I* (1543), nur T.; *Septiesme livre de chansons a 4* (Phalèse 1562); *Flaccomio*, *Vespere*, *Missa Sacraeque cantiones*, mit Orgelstimme (1591); *Andel*, *Dulcissimae quaedam canciones* (1571); *Hilman Susato*, *1^{er} Livre de chansons*, nur T.; *Tiburtino*, *Musica diversa a 3 v.* (1549); derselbe, *Fantasia et Recerchari a 3* (1559); zusammengebunden mit folgenden seltenen spanischen Werken; *Guerrero*, *Canciones y Villanescas* (1589), nur *Superius* (der A. in Brüssel); derselbe, *Motecta* (1555 und 1589), nur *Superius*; *Ruiz de Ribayaz*, *Luz y Norte musical* (1677, Gitarren-Tabulatur); *Sancta Maria*, *Arte de tañer fantasia*

¹ Bibliothekar: Excmo. Sr. Dr. Don Guillermo Antolín. (Empfehlung ist ratsam.)

² Musik-Vorstand: R. P. Fidoro Cortázar.

³ Bibliothekar: Sr. Don Antonio Paz y Melia. (Einführung notwendig.)

(1565); Vasquez, Villancicos (1551); derselbe, Recopilacion (1560: zwei Sammlungen spanischer Madrigale).

9. Bibl. Municipal. Eine reiche Sammlung von Tonadillas und Bühnenmusiken zu spanischen Spielen (Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina) aus dem 18. Jahrh., früher in den Archiven der Theater de la Cruz und Principe. Die Sbarbi-Sammlung enthält Kirchenmusik aus dem 18. Jahrh. von Uranaz, Doyagüe und Antonio Soler. Ein gedruckter Katalog steht zur Verfügung.

10. Bibl. Nacional¹. Die Musik gehört zur Sección de Bellas Artes: doch stehen die spanischen Tabulaturdrucke unter „Karas“. Sie umfassen Cabezon, Daza, Enriques de Valderrabano, Fuenllana, Milan, Mudarra, Narvaez, Pisador, Venegas de Henestrosa, auch Bermudo und Diego Ortiz. Die wichtigsten Mss. sind: Ms. 2431, Messen von Morales und Clementis non Papa; Ms. 2433, Gombert, Magnificats (1552); Ms. 1370, dreistimm. Romanzen aus dem Anfang des 17. Jahrh.; Vizarro, Tonos humanos a 3 e 4 v. (17. Jahrh.); eine alte Kopie des in München liegenden Cancionero de Sablonara (17. Jahrh.); spanische Opern von Duron aus dem 17. Jahrh.; Kammerkantaten von M. Scarlatti (M. 2245; 2296), ferner dessen Oratorium S. Casimiro und der Ballo delle Ninfe (1706), aus der Bibliothek der Herzöge von Osuna; Marcello, Joaz, azione sacra; spanische Theaternmusik aus dem 18. Jahrh.; Tonadillas von Laferna, 13 Bände; Soler, Streichquartette mit Orgel; spanische Seguidillas und portugiesische Modinhas. „Papeles Sueltos“ (ungebundene Mss.) enthalten viele weltliche Kompositionen des frühen 17. Jahrh. für verschiedene Stimmenbesetzung, oder für Solo und Continuo; Hidalgo, Musik zu dem Spiel von Juan de Guevara (17. Jahrh.); Ms. 811: Gitarren-Tabulatur; Ms. 816 und 2478: Harfen-Tabulatur. Arabische Mss. enthalten al-Farabis Elemente der Kunst der Musik: die mozarabischen Handschriften sind beschrieben von Riaño in „Early Spanish Music“ (London 1887). Diese, sowie eine Abschrift der Cantigas von Alfonso X. (13. Jahrh.) liegen in der Handschriften-Abteilung.

Druckwerke: Aguilera, Magnificats (1618); Gesualdo, Principe de Venosa, Responsorias 6 v. (1611); Lambardi, Villanelle (1607); Lassus, Mellange (zwei Teile, 1570 und 1584), Chansons nouvelles 5 v. (1576); 1^{mo} und 2^{do} Lib. Modulorum (1571, 1572), Moduli 5 v. (1571), Patrocinium musices (1574), nur Superius, ein Chorbuch mit Messen, ohne Titelblatt; Lopez de Velasco (1628); Madrigale: 2^{do} lib. . . . a Noite Negri, 4 v. (1567); Dolci affetti 5 v. (1590); Spoglia amorosa 5 v. (1590); Martinez de la Roca, Los desagravios de Troya, span. Oper (1712); Merfenne, Harmonie universelle (1636); Motetten: Lib. 5, Eccles. Cantionum 5 v. (1553), nur 5.; Palestrina, Motetten lib. 1 (1595, T.), lib. 2 (1596); Willaert, Messen (1591); Peu d'Argent, lib. 1 und 2 Sac. Cantionum 5 v. (1555); Playford, Brief introduction (Ausgaben von 1666 u. 1724); Dancing Master (1679). Von andern Tanzwerken ist vorhanden: Beyer, Englische Tänze (1768); Caroso, Nobiltà di Dame (1604); Nagel, Neue englische Tänze (1769); Negri, Nuove inventioni di balli (1604); Pecour, Recueil de Dances (1704); Paschens, Beschreibung wahrer Tanzkunst (1707); Wolrab, Neue und curieuse

¹ Bibliothekar: Excmo. Sr. Don Francisco Rodriguez Marin; Vorstand der Musik-Abteilung: Sr. Don Francisco Suarez Bravo. Der Katalog ist nicht zugänglich.

theatralische Tanz-Schul (1716); Rogier, Messen (1598); Sanz, Instruccion de musica sobre la guitarra (1697); Soriano, Canoni et obliqui (1610); Van Eyck, Der Fluyten Lust-Hof (1648).

11. Palacio de Liria¹. Die Bibliothek des Herzogs von Alba enthält eine zeitgenössische handschriftliche Kopie der 30 Sonaten von Domenico Scarlatti, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden, dazu den bereits publizierten Brief Scarlattis. Musik zu Calderons Spiel „Celos aun del aire matan“ von Juan Hidalgo (Partitur); 6 Sonatas a flauta travesera y viola von Luis Mison, dem tonadillero des 18. Jahrh.

12. Bibl. Real². Ihr größter Schatz ist das unter dem Namen Cancionero del Palacio bekannte Ms. aus dem 15. Jahrh., das 460 Stücke für zwei bis zu sechs Stimmen enthält, und 1890 von Barbieri veröffentlicht wurde. Das Vorhandensein von Mss. Domenico Scarlattis wird in Abrede gestellt, aber der größte Teil der Musikbestände ist unzugänglich.

13. R. Conservatorio de Música y Declamación³. Unter den Druckwerken: Infantas, Sacrarum varii styli cantionum, lib. 1 (1578, der fehlende C. in der Bibl. Nacional).

Malaga.

14. Kathedrale. Ms. 12: Morales, Tu es Petrus 5 v.; Ms. 13: Guerrero, Psalmen, Hymnen und Motetten.

Druckwerke: Aguilera, Magnificats (1618). Die meisten der großen Chorbücher stammen aus dem 18. Jahrh. Ein handschriftlicher Katalog ist vorhanden.

Montserrat.

15. Kloster. Das handschriftliche „Llibre Vermell“ („rote Buch“) aus dem 14. Jahrh. zeigt in Weihnachtsgesängen der Pilger die Anfänge der Polyphonie. Außerdem eine frühe Fassung der „Sieben Freuden Mariae“ und ein Totentanz, der als einer der frühesten bekannten gilt (vgl. *ZfM* IV, S. 136—160).

Santiago.

16. Kathedrale. Codex Calixti II (1120—1140). Gesänge der Pilger zu Ehren des hlg. Jakob von Compostela, für 1, 2 und 3 Stimmen. (Vgl. *The Music of Spanish History*, S. 73—75, Oxford 1926).

17. Universität. Liber Ferdinandi Regis (1055), mozarabische Handschrift.

Sevilla.

18. Kathedrale⁴. („Bibl. de Coro.“) Mss. von Guerrero: Passionarium (1580, fol., autograph?); „Libro para Visperas“ (Psalmen, Hymnen, Motetten);

¹ Bibliothekar: Sr. Don Antonio Paz y Melia. Ein genauerer Bericht über „La Música de la Casa de Alba“ von José Subirá ist im neuesten Heft der *Revue de Musicologie* (Mai 1926) erschienen: La musique de chambre espagnole et française du XVIII^e siècle dans la bibliothèque du Duc d'Albe.

² Bibliothekar: Excmo. Sr.^e Conde de las Navas. Einführung durch die entsprechende Botenschaft ratsam.

³ Direktor: Excmo. Sr. Don Antonio Fernández Bordas.

⁴ Musik-Direktor: Sr. Don Eduardo Torres.

Messen; Salves; eine Anzahl von unvollständigen Stimmbüchern mit Motetten von Morales, Guerrero, Verdelot, Willaert und Josquin des Près, Alfonso Lobo, Credo (mit Orgel); Lamentationes (Kopie des 18. Jahrh.); Patiño, achtstimmige Litanei usw.

Druckwerke: Aguilera, Magnificats, Duarte Lobo, Liber Missarum (1621). Ein handschriftliches Inventarium von 1621 zeigt, wie viele Mss. von Guerrero, Josquin, Morales, Victoria seitdem verschwunden sind. Der Verlust von Nr. 139, von Morales, beschrieben als „Handschrift mit erstaunlichen Pergamenten“ ist besonders zu beklagen.

19. Kapitel-Bibliothek¹ („Bibl. Columbina“, gegründet durch Ferdinand Columbus). Sie besitzt das älteste spanische Ms. mit weltlicher Musik, vom Ende des 15. Jahrh., eine Sammlung von 100 Stücken für 3 oder 4 Stimmen, von denen achtzehn auch in der Handschrift der Kgl. Bibl. Madrid sich finden.

Unter den Druckwerken ein Exemplar des bisher unbekanntes 11. Buches der Frottole Petruccis: Frottole Libro / Vndecimo (quer 4^o, 71 Blätter, Blatt 1 fehlt). Auf dem letzten Blatt (recto): „Breve“ von Leo X., das Petrucci das Privilegium, Musik zu drucken, auf 20 Jahre erteilt, datiert vom 22. Okt. 1513. Impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium ciuem Forosempronensem. Anno Domini MDXIII. Die XX. Octobris. Dominante inclito ac excellentissimo Principe Dño Fränciscomaria Feltrio de R[os]uerre: Urbini Soraeq; Duce: Pisauri &c. Dño: Almae Urbis Praefecto: ac exercitus. Sã Ro. E. Imperatore Semp. inuicto. (Links oben:) Dilecto filio dño Octauiano de Petrutii de Forosempronii. Registrum ABCDEFGHI omnes quaterni (rechts:) Petrus Bembus. Das Buch enthält 68 Frottole von folgenden Komponisten: B. L. (Bartolommeo Tromboncino), 14; Eustachio de M. Romanus, 5; Eustachio de M[onte] Regali, Gallus, 5; M. C. (Marco Cara), 4; Honofrius Patauinus, 1; D. M. (Michael Pesenti), 1; D. Timotheo, 2; P. L. (Pietro da Lodi), 3; Ant. C. (Antonio Capreoli), 1; A. P., Antonius Patauus (Antonius Stringarius), 7; Jo. Lu. B. (Joannes Lulinus Venetus), 17; Hie. Mauro, 4; Anon. 4. — Andre Petrucci-Drucke der Bibl. sind: Harmonice Musices Odhecaton (1502); Bossinensis, Tenori e contrabassi intabulati (1509); Damonis, Laude Lib. I (1508); Laude Lib. II (1507); Motetti, Lib. I. (1503), auch Lib. III (f. d.); Pisano, Musica . . . Sopra le canzone del Petrarca (1520). Außerdem eine Contratenor-Stimme der Neuf basses dances, gedr. von Attaignant (1530). All diese Werke sind von Ferdinand Columbus gekauft worden: sie enthalten den Ort des Kaufes, den Preis und dessen „Tageskurs“. Die Bibl. enthält ferner die vollständige Reihe der Motetten Guerreros (letzte Ausgabe 1597).

Vorhanden ein Ms.-Katalog, in der Handschrift von Ferd. Columbus, faksimiliert durch die Hispanic Society of America. Von dem gedruckten Katalog, der auch die Musik berücksichtigt, sind 5 Bände erschienen (bis L).

¹ Bibliothekar: Sr. Dr. Don José Moreno Maldonado.

Toledo.

20. Kathedrale¹. Die zahlreichen mozarabischen Handschriften sind beschrieben von Riaño („Early Spanish Music“, London 1887). Mff. aus der a cappella-Zeit enthalten eine prachtvolle Sammlung von Stücken von Morales in Chorbüchern mit Miniaturen aus dem 16. Jahrh., auch Escobedo, Guerrero, Alonso Lobo, Navarro, Victoria, und eine große Anzahl von Werken des Josquin des Prés.

Druckwerke: Guerrero, Messen (1582); Vivanco, Magnificats (1607); Rogier, Messen (1598); Victoria, Motecta (1585).

21. Bibl. Provincial. Mff.: Reglas de Canto plano e de contrapunto (1410); Peñalosa, 10 Motetten (6 davon durch Eslava veröffentlicht).

Druckwerke: Narvaez, El Delfin de Musica (1538, Lautentabulatur).

Valencia.

22. Kathedrale. Mff. von Ginés Pérez; Guerrero, Hymnen und Requiem; ein spätes Mf. von Victoria.

23. Colegio del Patriarca. Mff.: Stimmbücher von Guerrero, Lasso und Ginés Pérez; Chorbücher mit Werken von Clemens non Papa, Comes, Alonso Lobo, Morales, Navarro, B. Ribera, Vecchi und Victoria.

Druckwerke: Guerrero, Missae (1582); A. Lobo, Missae (1602); Lopez de Velasco, Missae (1628); Victoria, Motecta (1572 und 1585).

24. Universität. Ein handschriftlicher Traktat von Tinctoris.

¹ Bibliothekar: Sr. Dr. Don Eduardo Estella.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Münster

Prof. Dr. Feig Wolbach: Das deutsche Lied, zweistündig. — Hauptseminar: Übungen zur Geschichte und Entwicklung der Partitur, zweistündig. — Proseminar (gemeinsam mit Dr. R. G. Fellerer): Einführung in die Musikwissenschaft, Quellenkunde, zweistündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Musikalische Paläographie I. Teil, zweistündig.

Bücherschau

- Almanach der deutschen Musikbücherei. Hrsg. von Gustav Boffe. (Jahrg. 5.) 8°, 407 S. Regensburg 1926, G. Boffe. 6 Nm.
- Baresel, Alfred. Musikgeschichte in Wien. fl. 8°, 63 S. Leipzig 1926, F. Krick. 1.20 Nm.
- Beethoven. Briefe. In Auswahl hrsg. von Albert Leitzmann. 32.—34. Tsd. 8°, XX, 308 S. Leipzig 1926, Insel-Verlag. 4 Nm.
- Beethoven. Letters of Ludwig van B. Explanatory Notes by Dr. A. C. Kalischer. Translated by J. S. Shedlock, B. A. Edited by Dr. A. Eaglefield Hull. 8°. London 1926, J. M. Dent and Sons. 10/6 sh.
- Van den Borren, Ch. Melodies de Nietzsche. 8°, 8 S. Brüssel 1925, Renaissance d'Occident.
- Boschot, Adolphe. Chez les musiciens.. Serie 3. 8°. Paris 1926, Plon. 12 Fr. (Marco Enrico Bossi). Fascicolo commemorativo a cura di Luigi Orsini. 8°. Mailand 1926, Ed. Fiamma.
- Busoni, Ferruccio. Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des „Doktor Faust“. 8°, 46 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 2 Nm.
- Capri, A. La musica da camera dai clavicembalisti a Debussy. 8°. Bari 1925, Laterza. 18 L.
- Cocteau, Jean. Le Rappel à l'ordre. 8°, 297 S. Paris 1926, Stock.
- Commenda, Hans. Von der Eisenstraße. Volkslieder aus dem oberösterreich. Ennsthale ges. Hälfte 1. (Österreich. Volkslied-Unternehmen, Band 2.) fl. 8°, 89 S. Wien 1926, Österr. Bundesverlag für Unterricht, Wiss. u. Bildung. 3.30 Nm.
- Della Corte, Andrea, und Guido M. Gatti. Dizionario di Musica. 8°, VIII u. 469 S. Turin [1926], G. B. Paravia & C. 26 L.
- Elwes, Hervey. Thoughts on Music. 8°. London 1926, Gramophone Publications, Ltd. 6/— sh.
- Erk, Ludwig (u. Franz M. Böhme). Deutscher Liederhort. Bd. 1. 2. Aufl. 4°, LXIII u. 656 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 20 Nm.
- D'Este, Neville. Music and its Creators. 8°, 216 S. London 1926, Allen & Unwin. 7/6 sh.
- Seilke, Carl. Kleine Gesangs- und Sprechtechnik. Ein Katechismus. 8°, 36 S. Heidelberg 1925, R. Hochstein. — 80 Nm.
- Sellerer, Karl Gust. Beiträge zur Musikgeschichte Freisings von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes, 1803. 8°, 171 S. Freising 1926, Verlag des Freisinger Tagblattes.
- (Friedrich, A.) Adressbuch Schweizer. Musiker, Musik- und Gesangsvereinigungen (Musik-Institute, Bibliotheken, Musikalienhändler u. Verleger, Stipendien usw.) 1925/26. fl. 8°, 304 S. Zürich 1926, A. Friedrich. 5 Fr.

Das Büchlein ist eine willkommene Ergänzung zu Max Hesses Musiker-Kalender, da es dank seiner regionalen Beschränkung noch sehr viel mehr auf das Einzelne eingehen und eine größere Genauigkeit erreichen konnte. Es wird kaum eine schweizerische Musikangelegenheit geben, über die es in seinem systematischen und lokalen Teil nicht erschöpfende und zuverlässige Auskunft gäbe.

Sunk, Georg. Erläuterungen zu Richard Wagners Ring des Nibelungen. Tl. 2. (Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. Bdh. 171/172.) kl. 8°, 143 S. Leipzig [1926], Herm. Beyer. 1.60 Nm.

Gluck, Chr. W. von. Der Zauberbaum (L'arbre enchanté). Deutsche Übertragung v. Käthe Arend. Einführung von Max Arend. kl. 8°, 20 S. Wiesbaden [1926], N. Bechtold & Comp. —.50 Nm.

Shadow, W. S. A Comparison of Music and Poetry. 8°. Cambridge 1925, University Press. 2/6 sh.

Sandstein, Jaques. Über Musikwissenschaft. 8°, 11 S. (Sonderdruck aus: „Schweiz. Musikzeitung und Sängerblatt 1926.) Zürich.

d'Zarcourt, M. et M. La Musique des Incas et ses survivances. Texte. 4°, VIII, 576 S. Paris 1925, Paul Geuthner.

25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch der Universal-Edition. Hrsg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan. 1. 8°, 333 S. Wien [1926], Univ.-Ed. 4 Nm.

Rienzi, Hermann. Meine Lebenswanderung. Erlebtes u. Erschautes. gr. 8°, 344 S. Stuttgart 1926, J. Engelhorn's Nachf. 18 Nm.

Kerst, Friedrich. Beethoven: the Man and the Artist revealed in his own words. 8°, 104 S. London 1926, Geoffrey Bles. 5 sh.

Knorr, Iwan. Die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Joh. Seb. Bach in bildlicher Darstellung. 2. Aufl. gr. 8°, X, 48 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 2.50 Nm.

Krechl, Stephan. Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. 4. Aufl. 4°, IV, 64 S. Berlin 1926, W. de Gruyter. 3 Nm.

Lavignac. Encyclopédie de la musique, 2^e partie, T. II: Physiologie et Technique vocales, instruments à air. Paris 1926, Delagrave. 60 Fr.

Leigmann, Albert. Wolfgang Amadeus Mozart. Berichte der Zeitgenossen u. Briefe, ges. u. erl. 8°, 519 S. Leipzig 1926, Insel-Verlag. 10 Nm.

Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. Bd. 4 (Chopin, Brahms, Bruckner, Reger). 2., verb. u. verm. Aufl. 8°, IV, 259 S. Bielefeld 1926, Velhagen & Klasing. 4.50 Nm.

Moser, Hans Joachim. Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick. (Musikalische Volksbücher.) kl. 8°, 188 S. Stuttgart 1926, J. Engelhorn's Nachf. 5 Nm.

Nef, Karl. Geschichte unserer Musikinstrumente. (Wissenschaft u. Bildung.) kl. 8°, VIII, 104 S. Leipzig 1926, Quelle & Meyer. 1.80 Nm.

Nef, Charles. Histoire de la Musique. Préface de Mr. André Pirro. 8°. Paris 1926, Payot. 25 Fr.

Odum, Howard W., und Guy B. Johnson. The Negro and his Songs. A Study of typical Negro Songs in the South. 8°, X, 306 S. Chapel Hill 1925, The University of North Carolina Press. London, Humphrey Milford. 3 s.

Orel, Alfred. Die Weisen im „Wiener Passionspiel“ aus dem 13. Jahrh. (Nat.-Bibl. Wien, Cod. 12.887). Sonderdruck aus: Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Wien, VI. [1926]. 4°, 24 S. mit Faks. u. 3 S. Notenbeilagen.

Paccagnella, E. Didattica e Pedagogia musicale: programma e regolamento scolastico per l'insegnamento del pianoforte, teoria e composizione secondo i nuovi principî. 8°. Monza 1925, Arti Grafiche.

Pompecki, Bernhard. Jagd- u. Waldhornschule . . . nebst Jagd-Signalsbuch. Mit ein. gesch.

- Abhandlg. über d. Hörner im allgem. u. die Jagd- u. Jägerhörner im besond. 2., unveränd. Aufl. quer 8°, IV, 218 S. Neudamm [1926], J. Neumann. 4 Nm.
- de Pourtales, Guy. La vie de Franz Liszt. (Vies des hommes illustres, 1.) 8°. Paris 1926, Nouvelle Revue Française. 9 Fr.
- Raeli, Wito. Maestri Compositori pugliesi. 8°. Tricase 1926, G. Raeli.
- Respighi, D., und S. A. Luciani. Orpheus (kleine Enzyklopädie der Musik in 2 Teilen: Iniziazione musicale u. Storia della musica). 8°. Florenz 1926, G. Barbera.
- Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich-musikal. Erziehung. Hrsrg. v. Efriede Feudel. 4°, 150 S. München [1926], Delphin-Verlag. 8.50 Nm.
- Rice, William Gorham. Carillon music and singing towers of the old world and the new. 8°. New York 1926, Dodd, Mead. 3 \$.
- Riesemann, Oskar v. Monographien zur russischen Musik. 1. Bd. München 1923, Drei Masken-Verlag.

„In Anbetracht des immer stärker werdenden Interesses für die moderne russische Musik schien es geboten, endlich auch ihre Wurzeln bloßzulegen, die im russischen Volksliede und besonders in der russischen Kirchenmusik zu suchen sind. Die Frage vertrüge natürlich auch eine ganz andere, rein wissenschaftliche Behandlungsweise, die jedoch in den vorliegenden, durchaus nicht nur für ein Fachpublikum berechneten Schilderungen nicht geboten werden konnte. In den biographisch-kritischen Studien dieses Bandes (1. die Musik in Rußland vor Glinka, 2. Glinka, 3. Dargomyshski, 4. Sseroff) kommt die Überzeugung zur Geltung, daß das Werk eines Künstlers nur aus seinem Milieu heraus zu verstehen ist“. Diese Sätze sind dem Vorwort des Verfassers entnommen und sie kennzeichnen den Charakter seiner (nur durch einen glücklichen Zufall aus den Wirren der russischen Revolution geretteten) Arbeit, deren Schwerpunkt mehr in der Milieuschilderung als in der Stilkritik liegt. Riesemann, der an anderer Stelle (in Adlers Handbuch der Musikgeschichte S. 115 ff. und S. 1009 ff.) die Ergebnisse seiner Studien knapper zusammengefaßt hat, behandelt zunächst Kirchen-, Volks- und Opernmusik bis zu Glinka und gibt dabei eine Fülle biographischen und kulturhistorischen Materials. Das Verdienst, das Edelmetall des uralten russischen Volksliedes und des dem byzantinischen verwandten Kirchengesanges für die bis ins 19. Jahrh. hinein ganz „westeuropäische“ Kunstmusik nutzbar gemacht zu haben, gebührt Glinka, der die Seele Rußlands entdeckte und so für das gesamte Schaffen seiner Nachfolger, insbesondere das Mussorgski und Rimski-Korsakows, bedeutsam wurde. Neben und nach ihm hat Alexander Dargomyshski nicht nur als sein Mitspieler Geltung, sondern er hat in seinen letzten Liedern und seiner letzten Oper über den Nivalen hinaus eine Erweiterung der musikalischen Charakterisierungsmöglichkeiten (im Sinne der Ausgestaltung des melodischen Rezitatifs) angestrebt. Abseits solcher russophilen Opernkunst hielt sich (wie Tschaikowski und Rubinstein) mit seinem Bühnenschaffen der bizarre Alexander Sseroff. Er war auch als Kritiker international, polemisierte gegen die fünf bekannten Vertreter der „neurussischen“ Schule und propagierte leidenschaftlich die Kunst Wagner's. — Dies sind einige dürre Haupttatsachen aus Riesemanns ebenso lebendig und herzlich geschriebener wie aufschlußreicher Darstellung.

Erwin Kroll.

- Rodet, Julien. Technique de la musique. 8°. Lyon 1926, A. Rey. 30 Fr.
- Schadebrodt, Fritz. 1900. 1925. Fünfundzwanzig Jahre Magdeburger Männer-Chor. Festschrift. 8°, 112 S. Magdeburg [1925], E. Baensch jun. 3.25 Nm.
- Scheurleer, D. J. Catalogus van de muziekwerken en de boeken over muziek: Register. 8°. Haag 1926, M. Nijhoff. 10 Fl.
- Schumann, Rob. Scritti sulla musica e i musicisti. Prefaz. e trad. di L. Ronga. fl. 8°. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 15 L.
- Schütz, Heinrich. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Eingel. u. hrsrg. v. Jos. Maria Müller-Blattau. 4°, III, 153 S. Leipzig, 1925, Breitkopf & Härtel. 7 Nm.
- Standa, Johannes. Egerländer Volkslieder in der Mundart. Mit Unterstützung von Josef Frank (f. d. Weisen u. den Klampfensatz) u. von Valder Gütter (f. d. Mundart) hrsrg. 8°. Folge 1 (32 S., u. 2/32 S.). Sternberg (Mähren), Drei Tannen Verlag. je 10 Kk.

Stege, Fritz. Das Okkulte in der Musik (Beiträge zu einer Metaphysik der Musik). Münster i. W. 1925, Ernst Wisping.

Um diesem nicht alltäglichen Buche gerecht zu werden, muß man zunächst einmal fragen, was der Verfasser wollte. „Ein nach Möglichkeit umfassendes Bild aller jener Geheimnisse, die das Wissen der Alten, Aberglaube u. a. in die Tonwelt hineingelegt haben“. Er will „kein abgeschlossenes System geben, sondern nur neue Wege zum Musikverständnis weisen und Probleme stellen“. Zugleich betont er ausdrücklich, daß ihm in bezug auf diese Tendenz „der Okkultismus nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel zum Zweck dient“. In diesem Sinne stellt das Werk eine große und durchaus notwendige Materialsammlung dar, fußend auf (um nur die wichtigsten Werke zu nennen) Combarieu „La musique et la magie“ (Paris 1909) und A. Thimus „Die harmonikale Symbolik des Altertums“ (Köln 1868).

Stege geht davon aus, daß „die Bedingungen für eine musikalische Betrachtung auf okkulten Basis im Wesen der Musik selbst gegeben sind“. Auf das Verhältnis der alten Rosenkreuzer zur Natur verweist er, als er daran geht im 1. Abschnitt über „Tellurische Musik“ (das tönende Leben der Natur) zu sprechen. Wichtige musikalische Probleme werden hier berührt; F als der musikalische Grundton der Natur im Gegensatz zu C, der Grundlage des heutigen Tonsystems, die „natürlichen“ Beziehungen der Töne (Pentatonik, Intervalle) auf der Grundlage der Mystik der Zahlen und Zeichen, der „natürliche“ Bau musikalischer Formen. „Die Menschenmusik ist in ihrer irdischen Ausdrucksform nichts als das tönende Echo der universalen Weltharmonie“, diese alte rosenkreuzerische Lehre ist das Thema des 2. und 3. Abschnitts. Unter dem Begriff „Kosmische Musik“ handelt er zuerst über die Sphärenharmonie. Die Zahlensymbolik wird weiter ausgeführt. Die Planetenzusammenhänge der Töne und der Skala sind auch uns historisch noch faßbar bis zu Keplers gewaltiger Zusammenfassung. Ein Gefühlswissen von der Sphärenmusik war bis zur Romantik vorhanden. Die Zusammenhänge von Tönen und Farben werden gestreift. Abschnitt 3 „Transzendente Musik“ gibt eine Fülle von Material zu der Tatsache des „inneren Ohres“, das dem Menschen im Zustande der Versenkung erwacht. Weil er jedoch diese Versenkung rein als „Ausschaltung des Wachbewußtseins“ interpretiert, schließt Stege hypnotische Zustände an. Sehr zum Schaden der gerade hier sehr feinsinnigen und objektiven Darstellung. Ebenso, daß das echt „rosenkreuzerische Motiv, daß jeder Mensch als Träger göttlicher Eigenschaften auch im Besitze unbegrenzter künstlerischer Veranlagung sei“ (S. 141) ausgerechnet zur Besprechung von Musikmedien führt. Hier hätte der schaffende Künstler, den Stege später in ähnlichem Zusammenhange auch richtig anführt, den Vortritt verdient. Dann wird die Weltbedeutung der musikalischen Elemente, Harmonie, Melodie und Rhythmus besprochen, wobei mir neben vielen richtigen Bemerkungen die Bedeutung der Melodie (Wort in Verbindung mit Weise, Weise allein) nicht völlig geklärt zu sein scheint. Hier hätte der richtige Gesichtspunkt Combarieus, auch Sage und Märchen heranzuziehen, fruchtbar werden können. Das zeigt Abschnitt 4 „Magische Musik“. Die Wirkkraft der Weise, Verzauberung, Heilung, wird in vielfältigen Belegen gegeben, von Hochstufen der Kultur bis zum Volksaberglauben, eine Deutung nur zweisehnd versucht (S. 198 und 201). Dagegen enthält gerade dieses Kapitel gute Bemerkungen zum Verständnis von Musik und Medizin und zur magischen Bedeutung der Musikinstrumente. Das 5. Kapitel bringt eine Sammlung spiritistischer Musikphänomene, die wohl nur Vollständigkeitshalber zugefügt sind.

Der Verfasser hat sein Ziel erreicht. Er hat das Material zusammengetragen, die Probleme aufgeworfen. Die eigentliche wissenschaftliche Behandlung muß nun erst einsetzen. In diesem Sinne ist der Untertitel „Beiträge zu einer Metaphysik der Musik“ zu weit gegriffen. Das Geheimnis des Tons, der Intervalle, der Tonleiter und Tonart, der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus, der musikalischen Formen sind noch zu lösende Kernprobleme unserer Wissenschaft. Sehen wir recht, so waren es auch in der Antike und im Mittelalter bis weit über seine Grenzen hinaus (Kepler, Merenne im 17. Jahrh.) Wissenschaftler, die sich in völligem Wachbewußtsein um „das Okkulte in der Musik“ bemühten. Der methodische Standpunkt Steges, daß hier die „Nachtseite“ der Wissenschaft, der Herrschaftsbereich gefühlsmäßiger Elemente sei, ist der der Romantik, zu eng für fruchtbare Deutung der Probleme, die Stege ja nicht geben will. So überzieht er denn zweierlei: 1. Daß in unserer Wissenschaft das Bemühen um die Geheimnisse der Musik seit der Jahrhundertwende neu wieder eingesetzt hat. Niemanns Darstellung des harmonischen „Geschehens“, vor allem aber seine „Ideen zu einer Lehre von den Tondarstellungen“,

die um das Geheimnis des Tones und des inneren Ohres ringen, Kurths Darstellung des melodischen „Lebens“, Halms Bemühen um den Organismus der Form u. a. m. sind bezeichnend dafür. Nur in der völligen Helle des wissenschaftlichen Bewußtseins kann heute ein Bemühen um „das offene Geheimnis“ der Musik gedeihen. 2. Dabei ist nicht das Material über die Musik, sondern vor allem die Musik selbst zu befragen. Der schaffende Künstler als der „gesteigerte innere Hörer“ macht das Geheimnis der Musik offenbar. In Beethovens Symphonien, Wagners Musikdramen, Bruckners Symphonien ist das „Diffulte in der Musik“ besser zu erforschen als an aller mittelbaren Überlieferung. Auch Musik ist darin dem Verstand zugänglich, freilich nicht, wie Nothlig so schön sagt, „dem kalten, trockenen, sondern dem lebendigen, entzündbaren, durchdringenden“.

So möchte man geradezu sagen, daß die Gesinnung der alten Rosenkreuzer als die des echten Wissenschaftlers unserer Tage wieder erscheint. Jede Zeit und ihre Musik ist „unmittelbar zu Gott“ (L. v. Ranke). Da bedarf es zuerst der Ehrfurcht. Das zweite Erfordernis ist ehrliches Versenken in den Stoff, inneres Ruhigwerden, damit das Vorliegende, so unscheinbar es auch sein mag, in seiner Einzigartigkeit sich ausspreche. Mir scheint, daß gerade der Verfasser gelegentlich durch überhebliche Bemerkungen (S. 96, S. 93, S. 68 unten) und einen auffallenden Mangel an Zurückhaltung (s. Anm. 50, S. 250) etwa gegenüber der Musik unserer Zeit, die nicht zur Diskussion steht, gegen diese Grundgesetze allen echten geistigen Bemühens verstößt. Wenn er aber gar konstruierte magische Lieder singen läßt, deren „Bann er völlig verfällt“ (S. 205), oder eine Übung aus der indischen Yogapraxis zur Beseitigung des Lampenfiebers anrät, so ist davor als einer gefährlichen Spielerei ernstlich und dringend zu warnen. J. Müller-Blattau.

Steiniger, Max. Tschairowsky (Musiker-Biographien. 38. Bd.). kl. 8^o, 72 S. Leipzig (1925), Phil. Neclam jun.

Man sieht sich jedes neue Bändchen der Neclam'schen populären Musikerbiographien mit doppelt kritischen Augen an, gerade weil sie populär sind, und weil ihre Haltung für das Urteil so weiter Kreise der Musikliebhaber bestimmend ist; wie ungleich im Wert die ganze Reihe ausgefallen ist, wissen wir seit Kregschmar's klassischer Kritik über sie (Gesammelte Aufsätze. S. 433—443), und seitdem hat sich nicht viel in diesem Punkt geändert. Steinigers „Tschairowsky“ besteht diese schärfere Prüfung. Ich will gleich gestehen, daß ich zu den schlechten, von Steiniger gebrandmarkten Menschen gehöre, denen das Anhören etwa der h-moll-Symphonie oder des a-moll-Trios körperliche Übelkeit verursacht, denen der Vergleich Tschairowskys mit Mozart — ein Vergleich den auch Steiniger sich nicht ganz zu eigen macht — entsetzlich, eine Art Blasphemie ist. Aber Begeisterung für sein Objekt muß man dem Biographen, wenn er sonst doch charaktervoll und kritisch ist, zugute halten. Was Steinigers Büchlein auszeichnet, ist nicht bloß die genaue Kenntnis des Stoffes, die ihm erlaubt in großen und überlegenen Zügen und zugleich mit feinen Details einen Überblick über das sinfonische Werk, die Klavier- und Kammermusik und das Operschaffen Tschairowskys zu geben, sondern vor allem die Aufweisung des Zusammenhangs, des Herausbachsens dieses Werks mit und aus dem Psychischen, ja Psychiatrischen des Menschen Tschairowsky, seines eigentümlichen Verhältnisses zur Musik der Klassiker und seiner Zeitgenossen; ist ferner die Anwendung der Methode vergleichender Betrachtung, die zu so feinen Erkenntnissen führt wie die Feststellung (S. 33), daß nur der Deutsche eine Grenze zwischen ernster, „akademischer“ und Unterhaltungsmusik kenne. Eine deutsche Würdigung Tschairowskys ist undenkbar ohne Hinweis auf seine melodische Hemmungs- und Distanzlosigkeit, seine naive Trivialität und Banalität, auf seine philistische Skrupellosigkeit, die im selben Werk vom echt Kunstmäßigen zum Salonhaften oder brutal Effektvollen wechselt. Er ist unter den russ. Musikern seiner Zeit der typische „Westler“. Es ist sicher, daß wir heute, im Zeitalter des Nationalismus, ihm nicht so gerecht zu werden vermögen, wie er es vielleicht verdient; daß Steinigers Büchlein gerade jetzt zum Nachdenken über solche Probleme anregt, gehört zu seinen besonderen Vorzügen. A. C.

Stoïn, Basil. Hypothèse sur l'origine bulgare de la diaphonie. (La Bulgarie d'aujourd'hui — Bibliothèque rédigée par N. P. Nicolaev et Chr. Borina; fasc. 8.) kl. 8^o, 44 S. Sofia 1925, Imprimerie de la Cour. 10 Leva (1.50 Fr.).

Strauß, Richard. Briefwechsel mit Hugo v. Hofmannsthal. 8^o, 402 S. Wien 1926, P. Söfnay. 6.50 Nm.

- Westphal, Kurt. Musik, Theater, Film (der Stadt Charlottenburg). (Groß-Berliner Heimatbücher, Nr. 22.) 8°, 40 S. Berlin [1925], L. Dehmicke's Verh. — 80 Rm.
- Williams, E. F. A. The Rhythm of Song. 8°. London 1926, Methuen. 7/6 sh.
- Wolf, Johannes. Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit. Hrsg. als Beispielband zur Allgemeinen Musikgeschichte. (Wissenschaft u. Bildung.) Kl. 8°, VIII, 158 S. Leipzig 1926, Quelle & Meyer. 2.20 Rm.
- Zuth, Josef. Handbuch der Laute und Gitarre. (Lexikon.) 1. Bfg. gr. 8°, S. 1—48. Wien [1926], Anton Goll. 2.40 Rm.
- [Besprechung erfolgt nach vollständigem Erscheinen des auf 6—8 Lieferungen veranschlagten Werkes.]

Neuausgaben alter Musikwerke

- Lechner, Leonhard. Das Leiden unsers Herrn Jesu Christi aus dem Evangelisten Johannes. Anno 1594. Aus der Handschrift übertragen von W. Lipphardt. Hrsg. v. Konrad Ameln. qu. 8°. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 3.50 Rm.
- Khau, Georg. Bicinia Germanica. Deutsche Volkslieder zu zwei gleichen oder gemischten Stimmen. Die deutschen Zwiegesänge aus der Sammlung „Bicinia Gallica, Latina et Germanica ex praestantissimis Musicorum Monumentis collecta et secundum seriem tonorum disposita“, Wittemberg 1545. Übertragen von Herman Reichenbach. (Beihfte zum „Musikanten“, hrsg. von Fritz Jöde, Nr. 10.) 8°, 64 S. Wolfenbüttel 1926, Georg Kallmeyer. 2 Rm.
- Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit.** Herausgegeben von Blanka Glossy und Robert Haas. IX u. 72 S. Wien 1926, Ed. Strache.

„Aus Zeiten einer so wahrhaft intimen Kunst, wie sie nur das „vollkommene Saitenspiel“, das „schmeichelnde“, das „silberne“ Klavier vermitteln konnte, singen diese Oden und Lieder herüber“ (Vorbericht). Vielfältig und bunt schattiert wie die Texte mit allen ihren Varianten eines etwas oberflächlichen, welfrohen, „galanten“ Liebesempfindens — in harmlosem, ja schablonenhaftem Ausdruck, humorvoll, parodistisch, bis zur Laszivität gehend — sind auch die Kompositionen. Den heiteren Reigen unterbrechen wundersam einige „ernsthaftere Stationen“, die charakteristischerweise zu den wertvollsten Liedern der Sammlung zählen. — Zum weitaus größten Teil in der strophischen Form des 18. Jahrhunderts (die beim Vortrag ja ungemein variabel anzufassen ist, wie es auch gelegentlich beigefügte Bezeichnungen — S. 15 und 22 — andeuten) geschrieben, offenbaren die Lieder stilistisch die interessante Mannigfaltigkeit mehrerer Komponistengenerationen aus der Geschichte des Liedes im 18. Jahrhundert. Die weite Zeitspanne, die das „Liederbuch“ umfaßt (1728 bis 1805, also an die 80 Jahre), ferner die dem Herausgeber besonders zu dankende Einbeziehung Wiener Liedschaffens ergeben eine anregende Fülle verschiedenartiger Formungen. Einmal typenhafte Ausprägungen: sperontisch-stilisierte Tanzlieder (so die wunderhübsch ausgelegte „Aria“ Telemanns, die den Band eröffnet; ferner S. 3, 4, 12, 20, 38), einfachst volkstümlich gehaltene (von J. A. P. Schulz, dem Hauptvertreter dieser Richtung; S. 54 von K. G. Hering), etwas zopfig-sentimentale (E. Ph. E. Bach; Glücks „Jüngling“), im frischen Gegensatz dazu Lieder im süddeutsch-italienischen 2/4-Arietten- und Singspielton (Steffan, Haydn, André, Pohl), usw.; andererseits aber individuellere Gestaltungen, die weit über die oft in Schematismus verfallende Ausdruckszeichnung der Zeitgenossen emporragen: Val. Herbings köstlich parodistisches Lantelied mit dem kühnen atonalen Anfang und dem humorvollen Dur-Schluß, — ein harmonisch flutruierendes Lied Nik. von Kruffs, eines der bedeutendsten bodenständigen Vorläufer Franz Schuberts, — ferner zwei Lieder von seinem norddeutschen Seitenstück J. Fr. Reichardt („Mirtill“ und „Der Edelknabe und die Müllerin“), beide von genialem Schwung und im „Ausdruckswillen“ geradewegs auf Schubertweisend, — weiterhin Glücks „Sommernacht“ in eigenartig monotoner, fast romantischer Tönung (der 2. Fassung, nach Friedlaender aus dem Almanach „auf 1785“, nicht

„für 1783“, wie Haas sagt; Friedlaender druckt in seinem Beispielband nur die wohl in mancher Hinsicht auch interessante, doch längst nicht wie die spätere im Ausdruck so bezaubernde 1. Fassung von 1771 ab), -- und endlich neben zwei bekannten, zwei zum erstenmal veröffentlichte Lieder J. Haydns, von denen besonders das Mignonlied („Heiß mich nicht reden“), allein des naheliegenden Vergleichs halber mit dem etwa 30 Jahre jüngeren Werk Schuberts¹⁾, größtes Interesse erregt. Trotzdem die Komposition Schuberts gerade bei dieser Textgrundlage als die psychologisch erschöpfendere zu bezeichnen ist, stellt sich die Haydns in ihrer ungewöhnlich scharfen Affektzeichnung (die nur im Mittelteil merklich nachläßt) ihr ebenbürtig an die Seite.

Druck und Ausstattung des Bandes sind ebenso vorbildlich wie Vorbericht, Inhalts- und Quellenverzeichnis und der kurze Anhang biographischer und stilistischer Daten²⁾. Doch warum wurde nicht ein gleicher Anhang den Textdichtern gewidmet? — In der Aussetzung befremden einige Kleinigkeiten: S. 15, Syst. 2, T. 4 der Afford des 2. Viertels; S. 48, 1, 4 und 48, 2, 1 die hart klingende doppelte Terz gis; die ersten Takte des Liedes S. 57. S. 59, 2, 4 muß wohl das ♯ vorm a wegfallen, S. 37, 1, 1 die Singstimme mit dem Klavier unisono gehen (wie es die Peters-Ausgabe hat) und S. 19 Takt 11 und 12 lange Vorschläge stehen (s. Friedlaender, Beispielband S. 171). Was endlich die Auswahl aus dem reichen Liederschatz des 18. Jahrhunderts betrifft, so hätten trotz der gebotenen Vielfältigkeit und hohen Qualität ruhig einige Lieder ausgeschieden bzw. durch wertvollere ersetzt werden können: die wenig bedeutenden von C. Ph. E. Bach, Buttstedt, Kozeluch, Mozart, Beethoven; zumal die letzteren zwei sind bereits in den einschlägigen Ausgaben (Breikopf und Peters) veröffentlicht, also nicht, wie der Vorbericht sagt, „nur den engsten Fachkreisen zugänglich“. Man vermißt statt dessen einige weitere hochwertige Kompositionen Wiener Meister zwischen Mozart und Schubert, vor allem etwa eins der wundervollen, wehmütigen Liebeslieder der Maria Theresia Paradis. Der Abdruck von Liedern dieser Epoche in einem der neuesten Denkmälerbände (DD 54) trägt ja nur dem engen Kreis der Fachgelehrten, nicht dem großen Publikum, Nutzen.

Hans Kölsch.

Mitteilungen

Prof. Dr. Peter Wagner in Freiburg (Schweiz) ist von der Kgl. Schwedischen Akademie der Musik in Stockholm zum Ehren-Mitglied gewählt worden.

Am 12. April ist in Weimar Bruno Schrader gestorben. Vielseitig gebildet und vielseitig tätig, auch als Kunstschriftsteller, hatte er sein Interesse doch vor allem musikliterarischem Schaffen zugewandt: er schrieb für Reclams Universal-Bibliothek brauchbare Biographien von Händel, Mendelssohn und Berlioz, beendete Neimanns J. S. Bach und schrieb für dessen Sammlung „Berühmte Musiker“ eine Monographie über Liszt; revidierte für Reclam auch das kleine Handlexikon der Tonkunst von Brehmer. Bis in seine letzten Tage war sein lexikographisches Interesse lebendig.

In Genua starb am 28. März der Komponist, Musikschriftsteller und Kritiker Lorenzo Parodi.

Am 19. April ist Prof. Richard Buchmayer (entgegen der Angabe in Niemanns Musiklexikon, das ihn ein Jahr jünger macht) 70 Jahre alt geworden. Er ist wohl der erste „historische“ Pianist, d. h. der erste Klavierspieler mit historischem Programm gewesen, und zwar der erste in jedem Sinn, als Pionier und als feinsten Kenner und Könnner des echten polyphonen Spiels. Mit seiner Künstlerschaft ist seine Forscherarbeit untrennbar verbunden; auf der Suche nach den Werken des Meisters, auf deren Schultern Bach steht, hat Buchmayer auf dem Gebiet der Klaviermusik des 17. Jahrhunderts Entdeckungen gemacht, die ihm auch den unvergänglichen Dank der Musikwissenschaft sichern. Möge es dem Jubilar vergönnt sein, die reiche Ernte, die er in seiner Scheuer hat, der Allgemeinheit bald zugänglich zu machen! (Eine köstliche Selbstbiographie Buchmayers findet man im Aprilheft der „Zeitschrift für Musik“.)

¹ Schubert vertonte den Text zweimal, im April 1821 (wenig bekannte Komposition in h-moll) und Januar 1826 (die als op. 62,2 bekannt gewordene, entschieden bedeutendere Fassung in e-moll).

² Errata: Der Todesort Buttstedts heißt Rothenburg ob der Tauber, der 2. Vorname Neefes Gottlob.

Das 14. Deutsche Bachfest findet vom 30. September bis 3. Oktober in Berlin statt.

Der Dresdener Kreuzchor und mit ihm die Dresdener Kreuzschule feiern im Herbst 1926 ihr 700jähriges Jubiläum, das in den Tagen vom 8.—11. Oktober festlich begangen werden soll.

In Aschersleben wurde am 18. April im Beisein von Vertretern der Hochschule für Musik in Berlin, des Konsistoriums, des Provinzialschulkollegiums, sowie der Regierungen in Merseburg und Magdeburg und der obersten Kirchenbehörden von Mecklenburg und Anhalt die erste Evangelische Kirchenmusikschule in Preußen eröffnet. Eine zweite wird demnächst in Ostpreußen, eine dritte in Westfalen eröffnet werden.

Am 27. und 28. April hat unter Leitung von Werner Fosten im Smith College zu Northampton die erste amerikanische Aufführung von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ stattgefunden.

Vom 24. bis zum 31. August findet in Haslemere bei London unter der Leitung von Arnold Dolmetsch ein zweites Kammermusikfest mit alter Musik statt. Von den acht Konzerten sind zwei J. S. Bach gewidmet, eins deutschen Komponisten, eins französischer Musik, eins italienischer, und drei englischer, von welcher letzteren zwei ausschließlich Violonmusik.

Der Bärenreiter-Verlag zu Augsburg versendet eine Einladung zur Subskription auf die Drucklegung der Emil Bohnschen Partituren Sammlungen, d. h. auf eine Auswahl aus den etwa 300 handschriftlichen Bänden, in denen Bohn für seine 116 historischen Konzerte das Auführungsmaterial selbst gesammelt hatte. Der Plan ist aufs wärmste zu begrüßen, zumal, — obwohl man als erstes Werk die 5 st. Tanzlieder von Thomas Morley herausgeben will, die seit 1913 in einer vortrefflichen Ausgabe von Fellowes vorliegen —, deutsche und noch wenig berücksichtigte Meister vor allem berücksichtigt werden sollen, wie Ducas, Dthmayr, Eccard, Stobaeus, Ahle.

Da ich mit einer größeren Arbeit über Hermann Hirschbach beschäftigt bin, so richte ich an alle Besitzer von Briefen, Notenmanuskripten und gedruckten Noten die freundliche und ergebste Bitte, mir das Material leihweise zur Verfügung zu stellen. Willy Drtmeyer, Cand. phil., Oberursel, Taunus, Henchenstr. 13.

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung, Berlin, bei, ferner eine Einladung zum Bezug der „Mozartums Mitteilungen“.

Mai	Inhalt	1926
		Seite
	A. Z. Idelsohn (Eincinnati, Ohio), Der Missinai-Gesang der deutschen Synagoge.	449
	Heinrich Nietsch (Prag), Ein Gedächtnisbehelf für die Ligaturenlutung.	473
	Fritz Stege (Berlin), Konstantin Christoph Dedekind.	476
	Erwin Major (Budapest), Beethoven in Ofen im Jahre 1800	482
	Benedikt Szabolcsi (Budapest), Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte IV	485
	J. B. Trend (Cambridge), Musikschätze auf spanischen Bibliotheken.	499
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	505
	Wächerschau	505
	Neuausgaben alter Musikwerke	510
	Mitteilungen	511

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

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft

8. Jahrgang

Juni/Juli 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Carl Maria von Weber

Zur 100. Wiederkehr seines Todestages: 5. Juni 1826

Von

Erwin Kroll, Königsberg i. Pr.

Carl Maria von Weber ist mit einigen wenigen Werken, etwa dem „Freischütz“, der „Aufforderung zum Tanz“ und „Lützows wilder Jagd“ erklärter Liebling des deutschen Volkes geworden, einige weitere, vor allem „Euryanthe“, „Oberon“ sowie bestimmte Klavierstücke und Lieder machten ihn zum treu verehrten Abgott einer ansehnlichen Gemeinde; der sehr beträchtliche Rest seines Schaffens¹ jedoch ist in Vergessenheit geraten, und es obliegt wissenschaftlicher Forschung, uns das gesamte Lebenswerk des Meisters wieder bequem zugänglich zu machen. Diese Aufgabe wird, wie wir seit kurzem zuverlässig hoffen können, in einiger Zeit würdig gelöst werden². Sollte sich inzwischen noch eine Gesamtausgabe der Briefe Webers³ und eine Veröffentlichung seiner Tagebücher ermöglichen lassen, so wird, da für die Erkenntnis des Musikschriftstellers durch Kaiser tüchtige, wenngleich keineswegs erschöpfende Vor-

¹ Dieses Schaffen umfaßt etwa sechs Bühnenwerke, eine Reihe von Schauspielmusiken und Musikeinlagen in fremde Stücke, mehrere größere Kantaten, zwei Messen, gegen vierzig mehrstimmige, doppelt soviel einstimmige Lieder und Gesänge, zwei Sinfonien, drei Konzertouvertüren, mehr als ein Duzend Konzerte oder Konzertstücke für ein Soloinstrument, einige Kammermusiken für Klavier und Streicher (oder Bläser), vier große Klaviersonaten, fast ein Duzend Variationswerke (meist für Klavier) sowie zahlreiche Klavierstücke (auch vierhändige), Tänze und Märsche.

² Unter dem Schutze der Deutschen Akademie und Gesamtreaktion von Hans Joachim Moser, auf dessen geschicht zusammenfassende Ausführungen über Weber in seiner Geschichte der deutschen Musik (Stuttgart u. Berlin 1924, II, 2, S. 84 ff.) hier hingewiesen sei, wird der Verlag Filsler (Augsburg-Köln) eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke Webers veranstalten, die mit ihrem ersten, den Jugendopern des Meisters gewidmeten Bande zum 5. Juni 1926 erschien, und im schlimmsten Falle im Jahre 1950 abgeschlossen sein dürfte. Grundlegend bleibt natürlich immer noch: Fr. W. Jähns E. M. v. Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen . . . Berlin 1871.

³ Julius Kapp, der neueste, wiewohl nicht beste deutsche Biograph Webers, teilt in seinem Buche (1923) einige die bisherigen Sammlungen ergänzende Briefe mit.

arbeit geleistet ist, auch die schmerzlich entbehrte, zeitgemäße große Weber-Monographie in Angriff genommen werden können.

Wesentliche Wandlungen im Urteil über Weber sind nicht zu erwarten. Das Urteil des Volkes, das in ihm den Schöpfer der deutschen romantischen Oper sieht, bedarf allerdings wissenschaftlicher Nachprüfung. Läßt man nur Größen gelten, die vor dem Urteil der Nachwelt bestehen, so ist Weber in der Tat der erste romantische Komponist, und der erste deutsche dazu; wobei „romantisch“ und „deutsch“ in jenem engeren, für das 19. Jahrhundert bezeichnenden Sinne zu nehmen sind. Tatsächlich aber sind viele andere — vor und neben Weber, ihm Eindrücke vermittelnd oder ihm unbekannt — Mitschöpfer romantischer Musik gewesen. Nur daß er kraft der ihm inwohnenden individuelleren Tonsprache den Sinn einer neuen Zeit am deutlichsten verkünden konnte. Wie seine Opern an den Schnittpunkten musikalischer Entwicklungslinien liegen, die von der früheren deutschen, aber auch französischen und italienischen Opernmusik herkommen, so ist er auch als Komponist kein vom Himmel heruntergefallenes Originalgenie. Freilich muß man gerade ihm gegenüber mit der Annahme unmittelbarer Beeinflussungen¹ vorsichtig sein und bedenken, daß die romantische Oper sozusagen in der Luft lag. Selbst Anregungen seines Freundes Danzi, die Herre jüngst feststellte², sind ganz in seine Eigenart aufgegangen; und diese Eigenart liegt,

¹ Kreschmar's Behauptung von der Einwirkung der Franzosen und Italiener auf den Opernkomponisten Weber (vgl. Geschichte der Oper, 1919, S. 256) bedarf im einzelnen der Nachprüfung. Direkte Einflüsse Beethovens und Mozarts auf ihn sind verhältnismäßig selten (vgl. Webers Momento Capriccioso op. 12). Von gelegentlichen Anregungen erwähnt Büden (Der heroische Stil in der Oper, 1924, S. 125 ff., 130) die italienisch gefärbte Melodik Poissis. Er bringt die gewaltigen Unisono- und Crescendo-Effekte bei der Töbung der Eglantine durch Lyfiart mit dem realistischen Stil der französischen Revolutionskomponisten zusammen. Einwirkungen Mehuls macht Strobel (ZfM VI, 1924, S. 378, 379, 393, 394) wahrscheinlich; auf eine Reminiszenz an Cherubini's „Elisa“ weist Hohenemser (ZfM I, S. 191) hin; eine „Webervorahnung“ bei Raumann zitiert Einstein (ZfM VI, S. 539).

² Vgl. Max Herre, Franz Danzi, ein Beitrag zur deutschen Operngeschichte, München 1924 (bisher ungedruckt). Der Verfasser teilt bereitwillig folgende Ergebnisse seiner Arbeit mit: „Franz Danzi hat Weber entscheidend beeinflusst, so daß Spittas Behauptung (Zeitschr. f. Musik, Berlin 1892, S. 269 ff.), daß Weber ein absolutes Originalgenie sei, nicht mehr zu halten ist. Danzis Einfluß fällt gerade in die Stuttgarter Jahre (1807 bis 1810), also in eine Zeit, in der Weber für ihn trotz des wilden gesellschaftlichen Lebens sehr empfänglich war. Es kommt dazu, daß er seine früheren Werke umarbeitet. Jähns nennt die Ouvertüre zu Peter Schmolz, eine Ouvertüre in Es dur für Pianoforte, Singchöre und Klaviersachen (vgl. auch Webers autobiographische Skizze). Die Oper ‚Silvana‘ und die Kantate ‚Der erste Ton‘ wird unter Danzis Augen geschaffen. Grundsätze, nach denen Weber dabei zu Werke geht, sind: Verwendung reicherer Harmonien, glänzenderer und fülligerer Instrumentation, klarere Ausarbeitung der Form nach Ordnung und Symmetrie, gesangsmäßigere Ausführung der Stimmen (auch im Orchester, nach Danzis und Voglers Vorgang!), rhythmischere Abwechslung. Danzis Einfluß auf Webers Harmonik zeigt sich in den chromatisch gleitenden Mittelstimmen, die auch Spohr von Danzi übernimmt. Weber benutzt Melodien von Danzi mehrfach: so eine Fdur-Melodie (aus dem Musikalischen Sendschreiben) im Grand Potpourri pour le violoncelle avec accompagnement de l'orchestre, op. 20. Im Finale desselben Potpourris steht noch ein zweites Thema von Danzi (As dur). Das Fdur-Thema wird ferner in Webers Variationen für das Violoncell (28. Mai 1810, Mannheim, für Alex. v. Dusch) verwendet; auch ist ein leiser Anklang an das genannte As dur-Thema im Fugenthema der Euryanthen-Ouvertüre zu bemerken. Endlich taucht das Fdur-Thema in Nr. 3 der Six Pièces pour le pianoforte à quatre mains auf. Die Vorliebe Webers für das Violoncell geht auf den Cellisten und Kapellmeister Danzi zurück. Dieser ist auch der Widmungsträger der Kantate ‚Der erste Ton‘. Beide Meister sind literarisch gebildete Musiker, beide glühende Mozartverehrer. Danzi hört Holzbauers ‚Günther von Schwarzburg‘ und schreibt 1807 in München eine durchkomponierte Oper ‚Iphigenie in Aulis‘. Weber hat das jetzt

wie Alfred Einstein treffend sagt¹, in einer eigentümlichen, durch Persönlichkeit und Zeitstimmung bedingten Verbindung von Brillanz und romantischem Gefühl.

Das Romantische und das Deutsche: um diese beiden Pole, die so sicher vorhanden, so schwer zu bestimmen sind, kreist Leben und Schaffen Webers. Nur 40 von rastlosem Streben erfüllte Jahre sind es, die dieses Leben umfaßt, das zeitlich noch von dem eines Mozart berührt, von dem Beethovens sogar überdauert wird. Es ist ein romantischer Lebenslauf, nicht nur, weil er romanhaft verläuft², sondern auch, weil er ein Künstlerschicksal umschließt, in dem sich der Sinn der Zeit vollkommen erfüllt. So wenig junftmäßig Weber erzogen wird, so tut er doch für seine Junft so viel wie kaum ein anderer Musiker des 19. Jahrhunderts. Er, Freiherr von Geburt, erkämpft seinem Stande Freiherrnrechte. Sein Künstlerleben steht nicht im Zeichen Johannes Kreislers, eher nähert es sich dem Treiben Eichendorffscher „Dichtergefellen“ und nimmt sogar dort, wo der allzeit Liebedürftige in den Hafen einer im besten Sinne bürgerlichen Ehe einläuft, ganz unromantische Formen an. Dämonisch zerrissen und voll metaphysischer Hintergründe wie E. L. A. Hoffmann ist er nie — trotz der vielen Serapionsbrüderschaften, die er schließt. Sein Leben endet darum nicht weniger tragisch: werden doch Euryanthe und „Oberon“ von einem Todgeweihten geschaffen, der rasch die Höhe des Ruhms, aber auch ebenso sicher den Kalvarienberg allen Erdenleides erklimmen.

Außerlich ein Stiefkind der Natur wird der durch das Kunstzigeunertum eines unruhigen Vaters in ganz Deutschland umhergetriebene Knabe zunächst den Methoden einer Wunderkinderziehung ausgeliefert. Hastigen Lehrjahren bei Heuschkel in Hildburghausen, Michael Haydn in Salzburg, Kalcher in München und Vogler, dem Apostel des Neuen, in Wien folgt in Breslau — sturm- und drangvoll! — das erste Kapellmeisterjahr (1804—5) des 18jährigen Feuerkopfes. Das Menetekel seiner Verhaftung in Stuttgart bringt den leichtsinnigen großherzoglichen „Geheimsekretär“ zur inneren Selbsteinkehr: diesmal ist es der Geist der edlen Mutter, deren „ernstes Führen“ siegt. Dem Geläuterten, der nun als reisender Virtuose durch Deutschlands Gauen zieht, fliegen alle Herzen zu, auch die weiblichen. Gerade, als er die Blicke nach Italien richtet, hält ihn Prag fest. Hier schärft er in dreijährigem Wirken die Waffen gegen die ausländischen Opernmächte. Dresden wird der Kampfplatz, aber nicht der Ort des Sieges. Dieser fällt ihm in Berlin zu, als, getragen von der

verschollene) Werk studiert und sehr geschätzt. Er schreibt die ‚Euryanthe‘ gewiß nicht, ohne an des Freundes Vorgängerschaft auf diesem Gebiete zu denken. Danzi dirigiert alle Werke Webers in Stuttgart und Karlsruhe. Beide stehen in lebhaftem Briefwechsel; Weber setzt dem Freunde ein ergreifendes Denkmal in dem Romanfragment ‚Tonkünstlers Erdenwallen‘. Danzi ist ausgesprochener Wortläufer der Romantik. Aus der Mannheimer Schule Abbé Voglers hervorgegangen, lebt er anfangs in Mannheim, 1784 bis 1807 in München, 1807 bis 1812 in Stuttgart, 1812 bis 1826 in Karlsruhe. Seine letzten Opern, vornehmlich der ‚Berggeist‘, sind stark mit romantischen Elementen durchsetzt; aber auch schon ein Jugendwerk wie die ‚Aleopatra‘ (1780) zeigt romantische Züge. Die Ouvertüre zum ‚Berggeist‘ (1813) hat einen Hornstoß wie die zu ‚Oberon‘. Überall weisen Orchestration, Melodiebildung, Vorliebe für Chromatik, auffällige Modulation nach der Terz, Tonmalerei (äußerliche und seelische) und Leitmotivtechnik auf Weber hin“ (vgl. auch A. Einsteins Bericht [im vorvorigen Hefte dieser Zeitschrift] über einen Vortrag, den Herr über Danzi und Weber hielt).

¹ Vgl. Das Neue Musiklexikon, Leipzig 1926, S. 691 (unter Weber).

² A. Nau (Leipzig 1865) hat Webers Leben tatsächlich als Roman behandelt. Es gibt auch eine Dreimäderlhausiade über diesen „Stoff“.

vaterländischen Begeisterung der Jugend, der „Freischütz“ am 18. Juni 1821 über die Bühne des neuen Schauspielhauses geht.

Zeigt Webers Künstlertum infolge der österreichisch-schwäbischen Blutmischung des Komponisten und seiner an nord- und süddeutschem Wesen erstarkenden Eigenart so etwas wie Züge einer „gesamtdeutschen“ Romantik¹, der freilich jedwede romantische „Ironie“ fehlt, so offenbart der Mensch eine unnachahmliche ritterliche Anmut, eine von Humor gewürzte, nur gegen das Ende seines Lebens hin etwas ermattende und ins Fatalistische umschlagende geistige Beweglichkeit, einen Willen, der sich allen Widerständen zum Trotz kraftvoll durchzusetzen weiß. Frömmigkeit und Freundestreue sind für Weber keine leeren Begriffe, und wenn ihm auch, wie er einmal seiner Gattin schreibt, „ein gewisses großartiges Treiben“ angeboren scheint, so wird sein Pflichtgefühl in Sachen der Kunst höchstens durch die Sorgen für seine Familie übertroffen, der zuliebe er, schon ein todkranker Mann, die Kunstfahrt nach London wagt. Als Wagner später vom Deutschsein sprach und es „eine Sache um ihrer selbst willen betreiben“ nannte, zitierte er nur seinen großen Vorgänger, denn schon Weber bezeichnet „jenen wahren Eifer, im Stillen eben die Sache um der Sache willen zu tun“ als deutsche Eigentümlichkeit. Dieses ideelle Deutschtum hat sich bei ihm erst allmählich zum Patriotismus verdichtet. Schon 1801, in Salzburg, schwärmt er mit Ignaz Susann von vaterländischer Musik und plant allerlei, sie zu fördern. Das politische Weltgeschehen rüttelt ihn auf. 1807 erlebt er durch Wandammes Soldateska alle Schrecken eines durch einen fremden Eroberer heraufbeschworenen Bruderkrieges. Im Spätsommer 1814 wird er in Berlin Zeuge des erhebenden Jubels über Napoleons Fall. Diese Eindrücke wecken den Patriotismus. Begeisterter und begeisternder Herold der Nation, schafft er jetzt seine Gefänge zu Körners „Leier und Schwert“, und nun fällt ihm die Jugend zu und bleibt ihm treu. Er selbst hat bis an sein Lebensende mit Wort und Tat für vaterländische Kunst gestritten; schon 1812 rühmt er die „hieberbe“ Deutschet eines Wieland, 1823 preist er Beethovens „Fidelio“ als ein „mächtig für deutsche Größe und Tiefe zeugendes Werk“, und seinen etwas lauen Dresdenern bestimmt er die Wesensart des deutschen Opernkomponisten so: „Wo bei den anderen Nationen es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, in dem alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen“.

Die Oper ist Webers Lebenselement, sie beeinflusst sein Schaffen auch dort, wo es (1811—1816, also in den Jahren seines Virtuositums) sich in reinen Instrumental- oder Vokalformen ausdrückt. Der Komponist ist sozusagen zwischen den weltbedeutenden Brettern großgeworden; es ist ihm nicht wohl, wenn er nicht eine Oper „zwischen den Fäusten“ hat. Dieser ständigen Berührung mit dem Bühnenmusikalischen mag es zuzuschreiben sein, wenn das Hauptkennzeichen seiner Tonsprache das Ausdrucksmäßige ist. Weber erlebt die Musik nicht mehr nur nach absolutmusikalischen Gesetzen, sondern räumt, ganz im Sinne der Romantik, auch allem was neben und hinter den Tönen steht, sei es den Forderungen eines gesteigerten Gefühlsverlaufes, sei es dem Scenischen, sei es klanglichen Sonderwirkungen, Rechte auf die musikalische Gestaltung ein. Dabei ist das, was er außerhalb des Opern-

¹ Diese Beobachtung machen Stork und Moser in ihren Musikgeschichten.

bereichs schafft, keineswegs nebensächlich. Die Hauptmasse seiner Lieder fällt in die Jahre 1808—1820. Das Schaffen fürs Klavier durchzieht den größten Teil seines Lebens und endet im Jahre 1822 mit der elegischen vierten Klavierfonate. Die beiden Sinfonien gehören der glücklichen Karlsruher Zeit an; die Messen sind in Dresden entstanden, die bedeutendsten Kammermusik- und Konzertwerke in den Jahren des Virtuositums. Die einzige Schaffenspause im Leben des Unermüdblichen dauert vom Spätsommer 1823 bis Januar 1825; sie ist gleichsam das „letzte Atemholen“.

Der Begriff der Romantik ist uferlos und bei jedem Versuch, ihr Wesen zu umschreiben, bleibt ein ungelöster Rest¹. Ernst Kurth² versucht das Wesen der Frühromantik mit folgenden Worten zu erfassen: „Noch in der Freischützromantik — der ganze Typus, nicht das Einzelwerk ist gemeint — liegt Mischung von leisem Schauer und gleich auch seiner Beschwörung ins Behagen; Getändel, Kindes- und Volkstraum; erste Aufkräufelung der Untergründe, deren unendlich weites Dunkel man kaum ahnte, zumindest mit Blick und Gestaltung sich noch nicht zu treffen getraute; Gewölk, das aus ihnen aufstieg — vielfach nur Kulissengewölk — ließ erstes Gruseln und Phantasiebilder erstehen“. Systematischer geht Gustav Becking vor, der als erster den Versuch macht, Weber gegen die Sturm- und Drangzeit, aber auch gegen E. L. A. Hoffmann abzugrenzen und in ihm schon den Vertreter einer zweiten frühromantischen Generation sieht, die sich von der ersten, der Hoffmanns, durch größere Anschaulichkeit, persönlichere Haltung, freilich auch durch einen viel handfesteren realeren Wunderglauben unterscheidet³. Gerade das Persönliche der Tonsprache Webers ist unverkennbar: dieses Weieinander von Brillanz und schlicht volkstümlichem Gefühl; und es läßt sich zunächst aus ererbten Anlagen erklären. Wir kennen den ritterlich-leichten Sinn von Webers Vater und die Gemütstiefe seiner Mutter, wir sehen, daß die Musik seiner Zeit sowohl dem Virtuosen als auch dem Volkstümlichen huldigt und finden diesen Gegensatz — vertieft — als Lebensgesetz

¹ Vgl. Erwin Kroll, Hans Pfitzner, 1924, S. 84 ff.

² Vgl. Ernst Kurth, Bruckner, 1925, S. 42.

³ Vgl. Gustav Becking, Zur musikalischen Romantik. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. II, 3. H., S. 581 ff. Becking grenzt Webers Art scharf von dem Naturalismus der Sturm- und Drangzeit, also auch von dem Voglers ab. Aber auch Hoffmann gegenüber verkörpere Weber schon so etwas wie eine zweite frühromantische Generation. Fällt jener noch überkommene Formen mit seinem unermesslichen romantischen Drange aus, so schränken Weber und Schubert sich ein und streben nach neuer Anschaulichkeit. Auch im Verhältnis zum musikalischen Drama bestehen Unterschiede zwischen Hoffmann und Weber. Jener denkt an ein Nebeneinander der Künste und betont schon ganz im Wagnerschen Sinne die Wichtigkeit des Dramas (also der Ensemblesätze) für die Oper. Webers Stärke liegt dagegen trotz seines sicheren Bühnenblicks in der Zustandschilderung, in allem Stimmungsmäßigen. Beide Meister haben, Weber in der Kritik der „Undine“, Hoffmann in der des „Freischütz“, die gegenseitigen Eigenarten erkannt. Webers Romantik ist viel diesseitiger als die Hoffmanns. Dieser verwirft musikalische Illustration, Weber verwendet sie mit Vorliebe. Ist Hoffmann Führer und Pöbeter einer überirdischen Wunderwelt, so nimmt Webers Tonsprache wieder menschlichere, persönlichere Färbung an. Die dritte Generation und ihr Wortführer Schumann erhebt dann den Subjektivismus vollends auf den Schild. „Undine“ ist nicht Wollkäufers des „Freischütz“, sondern ein Typ für sich. Eine vergleichende Betrachtung des Beethovenschen und Weberschen Rhythmus' lehrt, daß Weber, obwohl er wie Beethoven scharfen Nachdruck liebt, doch viel mehr wie dieser sich der natürlichen Schwereordnung fügt: so wirkt seine Rhythmik viel harmloser. Weber läßt sich gern führen und gerät oft in eine wahre „Schleuderbegeisterung“ hinein. Hier besteht eine Verwandtschaft mit dem Sturm und Drang und seiner Vorliebe für das bloße Sichentäufern. Das naive crescendo bis zum *ff* ist aber Weber (wie Hoffmann) fremd. Ihnen genügt der enthusiastische Anstieg, am Gipfel brechen sie ab.

der Romantik. Ironie und Mystik liegen in ihrem zwiespältigen Wesen nebeneinander und spiegeln sich in wechselnden Formen wieder. Schon bei E. T. A. Hoffmann paart sich kontrapunktisches und lyrisch-kantables Musikgefühl¹, und noch in Hans Pfitzners Musik lebt jene echt Webersche Mischung von ritterlicher Virtuosität und schlichter „deutscher“ Gemütsstiefe; man schaue sich etwa seine Violinsonate op. 27 daraufhin an. Weber ist auch der typische Einfallsmusiker im Sinne Pfitznerscher Ästhetik. Seine ganze Musik steht im Zeichen genialer Einfälle, und er verfügt selbstherrlich über diese. Die Gesetze, nach denen er den „Mörtel der Architektur“ verwendet, werden für das Ausdrucksmäßige seiner Schaffensart bestimmt. Es ist verfehlt, sie nach „klassischen“ Formprinzipien abzuschätzen oder gar von Webers mangelhaft geschultem Formensinn zu reden. (Aus Schuberts Munde klingt dieser oft wiederholte Vorwurf besonders seltsam.) Der Komponist neigt zur Dreiklangs- und Tonleitermelodik und bevorzugt punktierte Rhythmen, besonders die auch bei anderen Romantikern beliebte Polonaise. Er nimmt es nach eigenem Eingeständnis „mit Harmonie und Modulation sehr ernst“. Ohne hier eigentlich neue Wege zu gehen, wendet er bestimmte Harmonien (wie den verminderten Septim- und den Quartseptakkord) schon ebenso als Ausdruckssymbol an, wie er bewußt mit dem Ausdruckssymbol und den Verwandtschaftsverhältnissen der Tonarten rechnet. So gering Webers innere Beziehungen zur literarischen Romantik sind, so ist sein Ton-schaffen doch auch dort, wo es sich in den Bahnen reiner Instrumentalmusik bewegt, von poetischen Vorstellungen beeinflusst. Oder das Klangliche, die Klangfarbe, die Klangmöglichkeit gewisser Instrumente bestimmt seine Erfindung: sei es beim virtuos ausgenutzten Klavier oder den Instrumenten romantischer Sehnsucht, der Klarinette und dem Horn. Diese Sehnsucht ist bei Weber nicht so unendlich wie bei Hoffmann. Sie findet ihr Genüge, wenn sie in die Tiefen vaterländischer Empfindungen hinabsteigen kann, aber sie fliegt nicht bis zu den Sternen, sondern höchstens zu „fremden Ländern und Menschen“. Immerhin: es gibt einen deutschen und einen exotischen Weber.

Schon Webers allererste Kompositionen liegen auf dem Gebiete der Oper, und es ist bezeichnend, daß es romantische und komische Stoffe sind, die den Knaben anziehen. Im „Waldmädchen“, der späteren „Silvana“, scheint der volkstümliche Ton des deutschen Singspiels geherrscht zu haben, den der Komponist vornehmlich 1798 bis 1799 in München kennen lernte. Zugleich veranlaßte die stumme Rolle der Heldin hier eine pantomimische Entfaltung der Musik. Schon damals muß sich auch ein besonderer Klangsinne bei dem jungen Weber geregt haben, der ihn daran denken ließ, „ältere vergessene Instrumente wieder in Gebrauch zu bringen“. Im rührselig-komischen „Peter Schmall“ werden Harmonien und Instrumentalfarben schon verhältnismäßig originell angewandt, Holzbläser und Hörner treten oft solistisch hervor! Auch hier gibt das deutsche Singspiel den Ton an. Die Bekanntschaft mit Mozart verraten Wendungen wie diese²:

¹ Vgl. Erwin Kroll, E. T. A. Hoffmann, 1923, S. 56.

² Die beiden Zitate aus „Peter Schmall“ verdanke ich Herrn Prof. Dr. Alfred Lorenz, dem Herausgeber des ersten Bandes der geplanten großen Weberausgabe. Er stellte bereitwilligst einen Teil der Korrekturabzüge zur Verfügung.

Aria Nr. 4.

und Tränen vollenden das wonnige Spiel

Aber auch schon eine Baßmelodie eigener Prägung läuft unter:

Romanze Nr. 3.

Fagott

Boglers Unterweisung schärft den Sinn des Komponisten für den Effekt. „Silvana“ erhebt sich zu einem so bedeutenden Eigenleben, daß sogar noch Spitta eine Wiedererweckung dieses Werkes für möglich hielt. Man spürt hier Einwirkungen der Stuttgarter Frühromantik, aber auch Beziehungen zu ausländischer Opernmusik. Die Fortschritte gegen „Peter Schmall“ und gegen die Fragmente des „Rübezahl“ sind offenkundig; sie liegen nicht nur in der freieren Handhabung der Formen, in der individuellen Melodik und Instrumentation, sondern auch in der durchgeführten musikalischen Charakteristik einzelner Personen (z. B. des drolligen Knappen Krips). Mit dem sieben Jahre darauf begonnenen „Freischütz“ hat „Silvana“ weniger Zusammenhänge als mit der „Euryanthe“. „Abu Hassan“ schließt die Reihe der Jugendoper ab und ist zugleich die einzige unter ihnen, die auch noch heute lebensfähig ist, — ein feck zupackendes Stück, das, stilistisch etwa zwischen Mozarts „Entführung“ und Webers „Oberon“ stehend, schon auf Cornelius’ „Barbier“ hindeutet und das Romantische nicht nur als Kulisse benutzt, sondern ein ironisches Selbstbekenntnis in eine erotische Umgebung verlegt.

Was den „Freischütz“ angeht, so stimmen alle Beurteiler von Wagner, Lobe und Ambros bis Kreßschmar, Waltershausen und Albert darin überein, daß er trotz Hoffmanns „Aurora“ und „Undine“ und trotz Spohrs „Faust“ die erste lebenskräftige und zugleich die volkstümlichste romantische Oper der Deutschen ist. Paul Bekker meint, daß der ungeheure Erfolg dieses Werkes nicht eigentlich ein Erfolg der deutschen Kunst gegen die italienische, sondern ein Sieg der anschaulichen Gefühlsmusik über die Klangmusik gewesen sei¹. Fraglos hat er diese Deutung konstruktiv überspitzt,

¹ Vgl. Paul Bekker, Wagner, das Leben im Werke, 1924, S. 13 ff.

um in Weber den notwendigen Vorgänger des „Ausdrucksmusikers“ Wagner zu finden; aber es muß doch auch betont werden, daß ein so einsichtiger Forscher wie Hermann Abert¹ das spezifisch Deutsche des Werkes lediglich in der musikalisch gedeuteten Naturbeseelung findet; vor allem in der Art, wie der deutsche Wald, die Hauptperson des Werkes, musikalisch (teils schreckhaft, teils anheimelnd) in Erscheinung tritt. Bei aller Zerfahrenheit des kindschen Textbuches ist diesem doch der große Vorzug eigen, daß es eine einheitliche Stimmung schafft, die es dem Komponisten ermöglicht, sein Bestes zu geben. In der Kraft des Milieus liegt denn auch die Bühnenwirkung des Freischütz begründet. Dieses Milieu ist deutsch mit seinen Bauern, seinen Jägern, seinen Liebesleuten und seinem Teufel. Weber selbst hat es (1825) Lobe gegenüber ausgesprochen, daß dem „Freischütz“ ein „Hauptcharakter“ eigne, dessen zwei Wesenseiten das „Jägerleben“ und das „Walten dämonischer Mächte“ seien. Jenes habe er durch Hörnerklang und Volksmelodien, dieses, das ihm besonders am Herzen lag, durch tiefe Streicherklänge, Paukenschläge und die tiefsten Töne der Klarinetten, Hörner und Fagotte charakterisiert. Diese Bewertung der Klangfarben ist zwar nicht ohne Vorgang, aber in ihrer Art doch ebenso neu wie die Verwendung des Erinnerungsmotivs, das die französische Oper schon seit langem kannte. Auch sonst lassen sich, wie Abert zeigt, für die meisten stilistischen Eigentümlichkeiten der Freischützmusik Vorbilder im Bereiche der französischen und italienischen Oper finden. Aber Webers Verwendung der Klangfarben und seine Tonartensymbolik sind hier doch so kühn, daß sie Schule gemacht haben; und ihnen gegenüber wirken dann seine volkstümlichen Melodien um so stärker.

Mit Recht hat man gesagt, daß der „Freischütz“ die Wasserscheide zwischen der alten und neuen Musik bilde. Die „Euryanthe“ krankt nicht nur an ihrem wirren Textbuche, sondern auch an der Absichtlichkeit ihrer Musik. Nicht, daß diese, wie Schubert meint, asketisch, formlos und effekthascherisch wäre. Aber Weber wollte zeigen, daß er nicht nur Singspiele „für den großen Haufen“ schreiben konnte, er wollte die große deutsche romantische Oper ins Leben rufen, jenes Werk, das seinen Erfolg „nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste“ erhofft, die „ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden“. Durch Ausbau der Rezitative und ihre Verbindung mit den gleichfalls erweiterten ariosen Teilen, durch kühne und gegen den „Freischütz“ gesteigerte Anwendung der Erinnerungsmotive und durch neue Mittel der Harmonik und Instrumentation ist der Komponist hier zu einer musikdramatischen Lösung gekommen, die zwar die ganze Größe seines Könnens zeigt, die Widersinnigkeiten des Textbuches aber nicht vergessen läßt. Was zog ihn an dem Euryanthenstoff so an? Es ist die Gesamtstimmung des Werkes, der „charakteristische Hauptton des Ganzen“, von dem er Lobe gegenüber spricht, jene Mischung von Ritterleben und Geisterwelt (mit der Beigabe ländlicher Chöre). Dazu kommt eine Menge packender Theaterepisoden, die ihn die dramatische Hilflosigkeit des Ganzen übersehen ließ. Auch dieses Textbuch hätte nicht den Beifall E. L. U. Hoffmanns gefunden, der vielmehr (in Wagnerischem Sinne) die Verbindung einer wertvollen Dichtung mit einer entsprechenden Musik

¹ Vgl. Hermann Aberts erschöpfende Einführung zur kleinen Partiturausgabe des „Freischütz“ (Verlag Eulenburg).

fordert. Man hat von jeher die starken Wirkungen der „Euryanthe“ auf Wagners Schaffen betont; Bekker spricht geradezu von einem restlosen Aufgehen in den „Lohengrin“, während Pfizner die Parallelsetzung der Handlung der „Euryanthe“ und des „Lohengrin“ gänzlich ablehnt¹. Daß es nicht angeht, Webers Werk einfach als Vorstufe zu Wagners „Lohengrin“ oder „Tannhäuser“ zu werten, dürfte gerade heute einleuchten. Vergleicht man, wie das Istel tut², die parallelen Anfangsszenen des zweiten Aktes von „Euryanthe“ und „Lohengrin“, so ergibt sich, daß Weber in szenischen Einzelheiten Wagner überragt, während dieser in der Gestaltung des Ganzen größer ist. Als Gegenwartsymptom ist das Urteil des jüngsten Euryanthenbearbeiters, Rolf Lauckner, zu werten, der sagt³: „Wenn man an die fernere Entwicklung der Oper denkt, so reichen aus dieser einen Partitur zweifellos bedeutsamere Strahlen in die Zukunft als aus dem ganzen abgeschlossenen Werk des Ringschöpfers“.

Teils unter dem Zwange äußerer Umstände, teils wohl auch seiner innersten Natur folgend, ist Weber im „Oberon“ wieder zur Form des Singspiels zurückgekehrt. Wenn dieses Werk trotz seines Charakters als Ausstattungsstück sich lebenskräftiger erwiesen hat als die „Euryanthe“, so liegt das mit daran, daß hier wieder ein sehr stimmungskräftiges Milieu als Hintergrund der Handlung gegeben ist. Im „Freischütz“ ist der deutsche Wald der Hauptheld; alles Heimische, Heimliche und Unheimliche geht von ihm aus. Auch im „Oberon“ wird die Natur subjektiviert: das Elfenreich erschließt sich dem romantischen Musiker. Zugleich bietet der Orient Gelegenheit zur Entfaltung fremdländischer Klänge, Rhythmen und Melodien. In dieser Umgebung lebt das einzige Leitmotiv der Oper, Oberons Hornruf; es ist, wie Fähn richtig bemerkt, ein Leitmotiv „höherer Gattung“, überall dort genial verwertet, wo Elementargeister und der ferne Osten ins Leben treten⁴.

Den Zugang zu Webers Vokalmusik finden wir dann, wenn wir sie als Äußerung eines stets aufs Gegenständliche gerichteten, weniger lyrisch als dramatisch empfindenden Musikers nehmen. Der Liederkomponist Weber verfügt wohl über einen fast Schubertischen Formenreichtum⁵, aber ihm ist das Lied viel mehr lebendige Gelegenheitschöpfung, Ergebnis scherzhafter Laune, die mit Texten nicht ängstlich ist, wenn sie sich nur plastisch gestalten lassen. Köstlich frisch wirken noch heute seine volkstümlichen Lieder; sie haben, um ein Wort Kreischmars zu gebrauchen, „Einfalt und Charakter“, und jener volkstümliche Ton der Melodik, der uns von „Peter

¹ Vgl. Hans Pfizner, Vom musikalischen Drama, 1915, S. 116.

² Vgl. Edgar Istel, Das Buch der Oper (1919), S. 224 ff.

³ Vgl. Die Musik (Februar 1923), S. 341.

⁴ Der Zug zum Fremdländischen und die Vorliebe für Geister und Märchen ist schon dem deutschen Singspiel und der ausländischen Oper des 18. Jahrhunderts eigen. Er ist durch die Romantik nur vertieft worden. Schon als junger Breslauer Kapellmeister hat Weber die Welt Chinas in seiner Chinesischen Ouvertüre beschworen und dieses Werk später zum Anfang einer Turandot-Musik gemacht. Orientalisches Lokalfolorit ist auch in seinem „Abu Hassan“ leise angedeutet. Die reizende Musik zur „Preziosa“ lebt in der Welt der Zigeuner. Auch in seiner Instrumentalmusik verwendet Weber oft fremdländische Rhythmen und Melodien. Vgl. op. 7 (7. Klaviervariation: Polacca), op. 22 (Variationen f. Kl. u. Viol. über ein norwegisches Thema), Andante und ungarisches Rondo für Altviola, 2. Klarinettenkonzert (alla polacca), op. 45, concertino für Horn und Orchester (letzter Satz), op. 55, 7 Variationen über ein Zigeunerlied für Klavier, op. 60 Nr. 4 (All' Ongarese, vierhändiges Klavierstück), op. 70 (4. Klavier-sonate, 4. Satz: Tarantella), op. 72, Polacca brillante für Klavier.

⁵ Vgl. Max Degen, Die Lieder von Carl Maria von Weber, 1924.

Schmoll" an bis zum „Oberon" begleitet, lebt sich auch hier unbefangen aus. Unter den frei durchkomponierten Gesängen befinden sich Perlen wie „Unbefangenheit" und der genial-realistische „Reigen". Der frische Vankelsängerton der Gitarrelieder weist wieder auf den Improvisator und Gelegenheitskomponisten. Zu den mehrstimmigen Gesängen zählen neben drei italienischen Duettinen, die Webers auch sonst bezeugte Vertrautheit mit der italienischen Schreibart bekunden, gemischte a cappella-Chöre, die durch die Berliner Singakademie und Liedertafel angeregt sind. Seine patriotischen Lieder gipfeln in den Vertonungen zu Körners „Leier und Schwert", und hier sind es vor allem „Lügows wilde Jagd" und das „Schwertlied", deren dramatisch knappe, zündende Sprache die patriotische Begeisterung einer großen Zeit widerspiegelt. Überblickt man des Meisters gesamtes Liedschaffen, so zeigt sich, daß er überall dort sein Bestes gibt, wo er sozusagen objektiv formen kann. Wie er jeder seiner Opern einen besondere Werkstil angedeihen läßt, so ist er auch als Liederkomponist immer Charakterzeichner, immer auf den prägnantesten Ausdruck bedacht. Die volkstümliche Weise und alles Heitere, Scherzhafte, Humoristische gelingt ihm am besten. Dort, wo er sich nicht so schlicht geben kann, schlägt ihm der Ausdruck ernsthaften Gefühls zuweilen ins Sentimentale um. Den Melodiker kennzeichnet dabei die Neigung zu Vorhalten und chromatischen Durchgängen; sonst liebt er einfache, durch den Dreiklang bedingte Tonschritte oder eine Tonleitermelodik. Wie er als Opernkomponist Elemente des volkstümlichen Singspiels aufnimmt, so setzt er als Vertreter des volkstümlichen Liedes die Richtung der Schulz, André, Zelter fort. Auch mit dem Stuttgarter Zumsteeg bestehen — vor allem durch einen ähnlichen sentimentalischen Ton — Beziehungen. Für die freiere Behandlung und Ausgestaltung der Strophenform verweist Degen auf das Vorbild Neefes, Andrés und Hurkas. — Unter Webers größeren Vokalwerken befinden sich Kantaten und Messen. Die Melodramkantate „Der erste Ton" aus der Stuttgarter Zeit und die patriotische Kantate „Kampf und Sieg" sind durch die ausgesprochen programmatische Haltung ihrer Musik bedeutsam für die spätere sinfonische Dichtung geworden. Die jüngst wieder aufgefundenene „große Messe", ein 1799 in München unter Kalchers Augen entstandenes Jugendwerk, das dem Erzbischof von Salzburg gewidmet ist, zeigt jene geflüchtliche Kontrapunktik, die auch die benachbarten von Michael Haydn, dem verehrten Lehrer, angeregten sechs Fughetten op. 1 auszeichnet. Unter den kirchlichen Werken des Gereiften ragen die beiden Dresdener Messen hervor. Weber war gläubiger Katholik, und wenn auch Kirche und Kammer nach der Meinung seines Sohnes nicht das eigentliche Lebenselement des Musikers waren, so hat er die amtliche Tätigkeit des Kirchenmusikkomponisten doch nicht als lästige Bürde aufgefaßt. Vielmehr teilt er Rochlitz gelegentlich mit, daß er in seiner ersten, der Esdur-Messe, sich ganz seiner Überzeugung und dem tiefen Gefühl der Größe des Vorwurfs hingebte, und daß ihm bei der Komposition der zweiten Messe (in Gdur) eine fröhlich und kindlich bittende und jubelnd zum Herrn betende Schar vorgeschwebt habe. Beide Werke sind theatralisch im guten Sinne des Wortes; stilistisch stehen sie etwa in der Nähe der Kirchenkompositionen Schuberts und E. L. Hoffmanns. Von letzterem ist Weber freilich durch sein unproblematisches Christentum, sein gläubig gefestigtes Gemüt und seine gänzlich verschiedene Stellung zu den altitalienischen Meistern zu trennen.

Der in der Instrumentalmusik Webers herrschende Zug zum Virtuosen prägt sich am deutlichsten in seinen Klavier- und Kammermusiken und in den Konzerten aus¹. Die Brillanz dieser Werke deutet auf Hummel, Duffel und andere Zeitgenossen und Nachfolger Mozarts. Auch die beigefüllte sentimentale Note ist nicht neu. Schon im vorausgehenden galanten Zeitalter mischt sich ja spielerisch verschönerkelte und empfindsame Musik. Die sich seit 1800 ungeheuer vermehrenden Variationenwerke überragen zum mindesten Webers Klaviervariationen op. 7, 28 und 40. Mit dem „momento capriccioso“ op. 12 und dem „rondo brillante“ op. 62 beginnt das Virtuosenstück des 19. Jahrhunderts. Herrscht unter Webers Tanzkompositionen auch die ritterliche Polonaise, so ist doch die „Aufforderung zum Tanz“ mit ihrer langsam eingeleiteten rondesken Walzerkette die Krone seiner Klaviermusik, bedeutungsvoll nicht nur durch die zukunftsweisende formale Gestaltung, sondern auch durch die tondichterische Idee des Ganzen. Bei den Klavierfonaten hat man immer den höheren Wert der im besten Sinne virtuosen dritten und letzten Sätze gegenüber den Adagios und den angeblich auseinanderfallenden Kopfsätzen betont, ein Urteil, das vor allem hinsichtlich eben dieser ersten Sätze nachzuprüfen sein dürfte. Charakteristisch ist auch hier ein durchgehaltener Grundzug: bei der zweiten Sonate, die recht eigentlich das Tor zur romantischen Klaviermusik des 19. Jahrhunderts aufstößt, der einer romantischen Schwärmerei², bei der dritten der eines dämonischen, auf Beethoven deutenden Trostes, bei der vierten der einer resignierenden Schwermut. Kann man in den Scherzosätzen dieser Werke Vorläufer des romantischen Charakterstückes für Klavier sehen, so bietet Weber auch in seinen vierhändigen Klavierstücken (namentlich im op. 60) reizende Beispiele dieses Typus. In den beiden Klavierkonzerten sind es vor allem die romantischen Adagios, die uns noch heute anziehen. Ein kriegerischer, aus der Sphäre der Befreiungskämpfe stammender Ton lebt schon im ersten Konzert (E dur)³; er offenbart sich auch in dem prächtigen Konzertstück (f moll), das des „Kriegers Heimkehr“ tondichterisch gestaltet.

Unter den Kammermusikwerken befinden sich sechs Sonaten (in Wirklichkeit Sonatinen) für Klavier und Violine (op. 10b), die nichts von der Mühe verraten, die sie Weber machten, sondern durch ihre frische, genrehafte Art noch heute sehr unterhaltend wirken. Das Klavierquartett in B dur zeigt romantische Züge in der Durchführung des ersten Satzes und in dem überraschenden Wechsel von B dur und Ges-Dur bei der Ländlerweise im Trio des Menuetts. Ein bei aller Knappheit meisterliches Werk ist das Trio für Flöte, Violoncello und Klavier op. 63. Der Mittelsatz, der „Schäfers Klage“ betitelt ist, zeigt den auch hier auf szenische Abrundung bedachten Komponisten. Was das halbe Duzend der Werke für und mit Klarinette angeht, so sind diese nicht nur als virtuose Gelegenheitschöpfungen für den befreundeten Klarinettenisten Wärmann zu bewerten, auch nicht nur Vorstudien für eine orchestral-opernhafte Verwendung des recht eigentlich von der Romantik entdeckten Instrumentes,

¹ Vgl. Walter Georgii, Weber als Klavierkomponist. Diss. Halle 1914. Georgii spricht geradezu von dem französischen Etan Webers.

² Georgiis Annahme von der Aufstellung eines neuen Themas in der Durchführung des ersten Satzes der Adur-Sonate ist falsch. Es handelt sich hier um eine Dehnung des cmoll(Esdur)-Gedankens von Takt 44 und 46.

³ Vgl. Arnold Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, 1905, S. 183.

sondern sie enthalten auch eine Fülle schöner, für Weber charakteristischer Musik. Das virtuose Element herrscht zwar auch hier vor, doch zeigen Stellen wie das Andante im „Duo concertant“ op. 48, das kurze Lento mit den tiefen Klarinetten-tönen nach der zweiten Variation in op. 26 (einem Konzertino), die Fantasia in op. 34 (einem Klarinettenquintett), vor allem aber der ganz in Mondschein getauchte Mittelsatz im Adagio des ersten Klarinettenkonzertes (mit seinen gedämpften Hörnerklängen, über denen die Klarinette traumverloren singt), daß Weber auch hier sein Bestes geben konnte¹.

Obwohl jugendliche Gelegenheitswerke und stark mit konzertanten Elementen durchsetzt, sind Webers beide Sinfonien für die Weiterentwicklung der Gattung nicht ganz unwichtig. Dies erweisen nicht nur ihre gefühlsbetonten langsamen und die genrehaft gestalteten Tanzsätze, sondern auch die knappen, ganz aufs Dramatische eingestellten Ecksätze. Der Komponist selbst meint, daß das Allegro seiner ersten Sinfonie mehr der Ouvertüre- als der Sinfonieform nahekomme. Jedenfalls hat er nach dem Karlsruher Intermezzo den Boden der Sinfonie nicht mehr betreten, sondern größere instrumentale Entwicklungen in die Form der Ouvertüre gekleidet.

Charakteristisch für das Duzend seiner Ouvertüren ist ihre enge Beziehung zur Musik des folgenden Dramas. Schon die französischen Opernkomponisten lieben es, die Ouvertüre thematisch mit der Oper zu verknüpfen. Weber begnügt sich aber nicht damit, ein Potpourri oder einen flüchtigen Sonatensatz (etwa nach dem Muster Rossinis) zu schreiben, sondern er erstrebt je länger, je mehr einen Ausgleich von dichterischer Idee und Sonatenform unter Benutzung von Opernmotiven. Hierbei mag ihm auch die Art, wie Beethoven die Sonatenform tondichterisch ausdeutete, die Wege gewiesen haben. So werden „Freischütz“, „Coryanthen“ und „Oberon“ Ouvertüre die ersten Meisterstücke romantischer Sinfonik, in denen sich neben dem großen Dramatiker auch der absolute Musiker mit einer Kraft offenbart, die noch heute nichts von ihrer Wirkung eingebüßt hat².

Das Bild des Meisters entbehrte wesentlicher Züge, würde nicht auch seiner Bedeutung als Beherrschers der Bühne und des Orchesters sowie als Musik-schriftsteller kurz gedacht. Weber ist einer der ersten Opernleiter im modernen Sinne und einer der ersten und wirklichen Generalmusikdirektoren des 19. Jahrhunderts. Er führt als Kapellmeister in Breslau, Prag und Dresden eine neue, praktischere Sitzordnung der Orchestermusiker durch; er dirigiert nicht mehr vom Cembalo aus, sondern lenkt die Musiker mit dem Taktstock. Er macht sich zum Anwalt der Werke auch insofern, als er ihr szenisches Werden überwacht. Kapellmeister und Regisseur reichen sich bei ihm die Hand. In planmäßig vom Kleinen zum Großen fortschreitenden Proben läßt er so die Kunstwerke im Sinne ihrer Schöpfer erstehen. Und diese Kunstwerke sind es auch, die ihn zur Musik-schriftstellerei treiben. Der Typus des mit der Feder für fremde und eigene Schöpfungen werbenden Musikers ist durch ihn recht eigentlich ausgebildet worden. Die Beweglichkeit des romantischen Geistes verlieh damals ohnehin auch allem Künstlerischen eine ganz gewisse Universalität. Weber liebäugelt zeitweise sogar mit dem Berufe eines Malers und Dichters,

¹ Zu sonstigen Werken für ein Solsinstrument mit Orchesterbegleitung zählen u. a. je ein Konzert für Fagott und Horn.

² Vgl. Albert a. a. D., S. XXI.

und er kämpft Schulter an Schulter mit Hoffmann für die Würde der Musik, vornehmlich der deutschen Musik. Über seinem unvollendeten Roman „Tonkünstlers Leben“ liegt ein Hauch vom Geiste Johannes Kreislers. Wenn Hoffmanns Gabe der poetischen Erfassung und Deutung musikalischer Eindrücke auch ungleich stärker ist und stets sozusagen ein musikalisches Jenseits einbezieht, so hat Weber dafür im engeren Bereiche des musikalischen Diesseits nicht weniger bahnbrechend gewirkt. Seine literarischen Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes enthalten Anregungen, die z. T. erst in unserer Zeit Früchte getragen haben, und sein „Harmonischer Verein“ verkörpert eine Davidsbündlerschaft, die nicht nur wie die spätere Schumanns im Kopfe des Autors besteht, sondern lebhaftig ins Leben tritt. Trotzdem ist das Literarische nur eine Verbrämung des Weberschen Wesens. Die Musik ist und bleibt das Zentrum seines Künstlertums, und der jüngste Weberbiograph André Coeuroy hat recht, wenn er in seinem Helden den eigentlichen Erfüller der Romantik sieht: „Il est le véritable représentant, le plus harmonieux et le plus fécond du romantisme d'Allemagne. Sans doute, une grande partie de son oeuvre, trop attachée aux circonstances, a été caduque comme elles. Mais aussi le nom qui désigne cette époque si vivante, une des plus vivantes qui aient illustré l'histoire de l'esprit humain, ce n'est, malgré toutes leurs puissances diverses, ni Hoffmann, ni Tieck, ni Novalis, ni Schubert, ni Beethoven: c'est Weber“¹.

Durch das ganze 19. Jahrhundert in die Gegenwart hinein bis zu Hans Pfitzner läßt sich Webers Einfluß verfolgen. Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, Nicolai und Wagner (dieser auch in seinen reifsten Werken) wandeln in seinen Spuren. Die Programmmusik mit Liszt und Berlioz, die Larynmusik mit Johann Strauß verdankt ihm vieles; das romantische Chorlied zeigt Merkmale seines Einflusses, im Sololied spüren wir sie bei Loewe. Auf dem Gebiete der Klaviermusik sind Mendelssohn, Chopin und Liszt, aber auch der von der Virtuosität weniger berührte Schumann Jünger Webers.

So gilt das Urteil, das Philipp Spitta 1886 beim hundertsten Geburtstage des Meisters fällt², noch heute bei seinem hundertsten Todestage: „Ohne Zweifel hat kein Künstler die moderne Musik kräftiger und auch nachhaltiger beeinflusst als Weber: noch die unmittelbare Gegenwart spürt auf dem Gebiete der Oper, in gewissen Zweigen des deutschen Liedes, in der Männergesangskomposition, in der Technik des Klavierspiels und vor allem in der Orchestrationskunst den engen Zusammenhang mit ihm. Unberührt von seinem Geiste ist kaum eine der Kunstgattungen geblieben, welche in unserem Jahrhundert mit Erfolg gepflegt worden sind“.

Wagners Wort von Weber, dem „deutschesten“ Musiker, wird in diesen Tagen wieder die Runde machen³. So sicher jedoch dieses Meisters Musik deutsch ist wie keine andere, so schwer läßt sich ihr Deutschtum beweisen oder als rein musikalische Angelegenheit begreifen. Und Weber selbst mochte das gefühlt haben, wenn er ge-

¹ Vgl. André Coeuroy, Weber, Paris 1925.

² Vgl. Philipp Spitta, Zur Musik, 1892, S. 270. Auch Spittas bedeutender Weberartikel in Groves Dictionary muß hier erwähnt werden.

³ Einen „deutschnationalen“ Weber zeichnet Pfordten (1919), einen „internationalen“ Herbert Eulenberg (Neue Freie Presse, 8/12, 1922).

legentlich meinte, die Kunst habe nun einmal kein Vaterland. Unsere unromantisch eingestellte jüngste Musikergeneration aber stehe zu dem romantischen Meister, wie sie wolle, um eines wird sie ihn beneiden müssen: um sein Talent, für den „großen Haufen“ zu schreiben.

Friedrich Chrysanther

Von

Guido Adler, Wien

Am 8. Juli d. J. ist der hundertste Geburtstag, am 3. September der fünf- und zwanzigste Todestag Friedrich Chrysanders, eines der Begründer der modernen Musikwissenschaft. Er war ein strammer Mecklenburger, erfüllt von den Tugenden des Norddeutschen, von eiserner Energie, starkem Willen, scharfem Verstande. Sein Gemüt war vornehm, nicht weich, so schöne Züge auch sein Charakter aufwies. Seine Lebensaufgabe erfüllte er unentwegt, und vermochte mit Hilfe von Freunden, und dann wieder auf sich gestellt, das Ziel zu verfolgen, Handels Wirken und Schaffen allgemein zugänglich zu machen. Welch' Jammer, daß er die Biographie des Meisters nicht zu Ende führte! Niemand kann die Eigenart seiner Darstellung, seiner Erfassung bei der Weiterführung und Abschließung des Werkes entfalten — nicht einmal nachahmen. So aner kennenswert die Leistungen der Handelsforschung nach Chrysanders Tod sind, umso wertvoller sind sie in den Fällen, wo sich die Forscher und Verbreiter auf eigene Füße stellen — denn das Ankleistern an das Buchfragment wäre ihnen doch nicht gelungen. Die Gründe dieser Unmöglichkeit — ich wünschte, widerlegt zu werden — sind mehrfach, vorerst in der Änderung der biographischen Behandlungsweise und dann in der persönlichen poetischen Phantasie des großen Handelsforschers, die sich auch in seinen Übersetzungen offenbart. Er war einer der dichterisch begabtesten Musikgelehrten in Schrift und Rede. Diese seltene Vereinigung von kritischer Schärfe und poetischem Schwung ist ein Hauptkennzeichen seiner biographischen Schreibart. Ich bin überzeugt, daß er gleichsam mit Handel persönlich verkehrte, Äußerungen des Lieddichters erdachte und sie dann als Betrachtung des Historikers niederschrieb. So beiläufig, wie der Dramatiker sich die Dinge von den Gestalten des Dramas einflößen läßt. Chrysanther suchte sich in verschiedene Perioden und Stile der Musikgeschichte einzuarbeiten — bei keiner gelang es ihm so, wie bei dem Hochbarock. Und da neigte die Schale mehr zu Handel als zu Bach, wenig gleich er auch die Aufgaben der Bachforschung förderte. Chrysanther und Spitta standen sich als Heiligensprecher je eines dieser Meister gegenüber. Vielleicht auch, um keine Kollision der Forscherarbeit hervorzurufen. Beide waren gegenüber großen Erscheinungen ihrer Zeit teilweise zurückhaltend, in Einzelfällen absprechend. Es war die Zeit, da der Historiker noch das Recht hatte, aus Vorliebe für einen Meister gegenüber anderen liebessarm oder abwehrend zu sein. Er teilte diese Stellungnahme mit

dem schaffenden Künstler, der zu allen Zeiten das Recht für sich in Anspruch nehmen kann, je tiefer und je höher sein Wesen ist, gegenüber anderen sich ablehnend zu verhalten. Wir haben glänzende Ausnahmen, so Haydn und Mozart, aber desto schärfere Gegenbeispiele, wie Brahms und Bruckner.

Als ich den beiden Führern der Musikwissenschaft in Deutschland 1884 den Vorschlag machte, ein Zentralorgan für Forschung zu gründen — der Versuch Chrysanders mit den zwei Jahrbüchern war längst eingegangen — ein Organ, das neue Wege einschlagen und den ganzen Bereich der Musikwissenschaft umfassen sollte, trat zuerst Spitta auf meine Seite und Chrysander folgte nach. Wir schlossen den Bund, und ich als Jüngster, der die Sache in die Wege zu leiten hatte, begegnete manchen Schwierigkeiten bei der Auswahl der Mitarbeiter. Die in voller Entfaltung befindliche Berliner Schule war eines der willkommensten Quellgebiete der Mitarbeiterschaft. Chrysander hielt sich zeitlebens von persönlicher Lehre und Schülerbildung fern — er, der Vielberufene. In dem kleinen Städtchen bei Hamburg, in Bergedorf, pflanzte er Rosen, Pfirsiche und Weintrauben in seinen musterhaft geführten Gewächshäusern und suchte damit den Lebensunterhalt für sich und seine Familie zu bestreiten. Welche Anspruchslosigkeit, welche puritanische Lebenshaltung! Ich wanderte mehrere Male dahin und stärkte meine Lebensanschauung im Verkehr mit diesen trefflichen Menschen. Es war die Zeit, da die ersten Versuche gemacht wurden, in Angleichung der originalen Niederschriften und Drucke historischer Werke an die Erfordernisse der Ausführung, sagen wir direkt an die Ausführbarkeit. Die Tradition war verloren gegangen, und die vorangegangenen „Bearbeitungen“ wurden weder von Chrysander noch von Spitta anerkannt, nicht einmal die Mozartsche Einrichtung des „Messias“ (ein Paradigma der Anpassung an die Forderungen und Erwartungen seiner Zeitgenossen). Diese Einrichtungen Chrysanders waren ein harter Teil des Martyriums seines Lebens. Die Anfeindungen hätten ihm, dem heroischen Charakter, weniger anhaben können, allein die inneren Zweifel, ein gewisses Gefühl der Unsicherheit und das damit verbundene Mißbehagen begleiteten diese seine Tätigkeit. Und da sage ich frank und frei: auch von den heutigen Versuchen der Einrichtungen wäre er nicht völlig befriedigt gewesen. Über diese Mängel hebt nur eine geniale Führung und relativ vollendete Ausführung hinweg — wie damals, so heute. Jede Zeit hat das Recht auf relative Einstellung der Vorführung historischer Werke auf ihre Forderungen, Ansprüche. Die Grenze der Änderung ist beweglich. Und Chrysander fühlte dies genau. Dazu kam bei ihm eine gewisse — ich will nicht sagen: Insuffizienz — Unfertigkeit kompositorischer Arbeit, ein Schwanken künstlerischer Ein- und Ausarbeitung. Er war sich dessen bewußt, sonst hätte er nicht Johannes Brahms zur Ausführung des Basso continuo bei den Kammerduetten berufen. Dieser Ausfall mindert nicht sein hohes, unvergängliches Verdienst um die Herstellung der authentischen Texte und die praktische Einrichtung auf Grund gewissenhafter wissenschaftlicher Vorarbeiten, besonders bezüglich Kolorierung. Bilden wir uns nicht ein, der absoluten Erfüllung und Lösung der Einrichtungsprobleme um vieles näher gekommen zu sein, so erfreuliche Fortschritte auch die Forschung gemacht hat. In der Praxis sind eben jeweilige Zeiterfordernisse mitbestimmend. Man kann nicht ein für allemal fixe Aufstellungen weder bezüglich der generellen Auffassung noch bezüglich der Detailausführungen treffen. Das erstere gilt von der von Chrysander mit Geist vertretenen

Behauptung des spezifisch dramatischen Charakters der Händelschen Dratorien, die er in diesem Sinne einrichtete, änderte, kürzte. Das zweite gilt wie bei den Verzierungen, die sich sicherlich die ausführenden Künstler (die bedeutenderen) unter Anleitung des Komponisten nach ihrer Anlage, Fähigkeit und Fertigkeit zurecht gelegt hatten, ebenso von den Ausführungen des Basso continuo, die von den Akkompagnisten je nach ihrer satztechnischen Erfahrung und Geschicklichkeit improvisiert oder vorbereitet wurden. Es ist erstaunlich, wie Chrysander beim ersten Anlauf seine Versuche in Bahnen zu lenken vermochte, die immer wieder von seinen Nachfolgern beschritten werden. Auch da muß ich ein offenes Geständnis machen: der ersten Aufführung der „Deborah“ in Chrysanders Bearbeitung wohnte ich 1887 in Hamburg bei. Ich fühlte mich noch nicht berufen, über die Fragen der praktischen Einrichtung meine Ansichten auszusprechen und es trat zu meinem tiefsten Bedauern eine Erkaltung unserer Beziehungen ein. An Erfolgen seiner Bearbeitungen war dann kein Mangel, so besonders bei den Mainzer Aufführungen von „Deborah“ und „Herakles“, im Jahre 1895, denen eine große Reihe von Aufführungen in anderen Städten folgte. Welch fruchtbare Einwirkung der Chrysandersche Vorgang auch heute noch übt, konnte man bei dem mit dem Leipziger Kongreß, Juni 1925, verbundenen Händelfest erfahren, bei dem Karl Straube die Aufführungen von „Belsazar“ und „Salomo“ in diesem Sinne, bei Geltendmachung selbständiger Erfassung leitete. Und gerade die Chorwirkung im zweitgenannten Dratorium war eine außerordentliche — ein Triumph der Chorlyrik, wie ich dies an anderem Orte lange vor diesem Datum ausführte und begründete. Über die Einrichtungen der Opern Händels erübrigt sich an dieser Stelle zu sprechen, da diese außerhalb der Tätigkeit Chrysanders liegen und sich jetzt neu zu entfalten beginnen — eine mittelbare Folge von Chrysanders uner müdlicher, nie wankender Herausgeberarbeit.

Auch für die Edition von „Denkmälern der Tonkunst“ wirkte er anregend, freilich als Gefolgs- und Begleiterscheinung seiner Händel-Monumentalausgabe. Er mochte sich mit der streng philologisch sich einrichtenden Editionstechnik nicht befreunden, die zumal für ältere Musik unerläßlich ist. Meinem 1887 vorgelegten Plan einer internationalen Denkmälerpublikation (das eingehende Memorandum wurde von dem österreichischen Ministerium der Berliner Regierung übersendet) stand er wohl sympathisch gegenüber, allein seine Arbeitskraft mußte er seinen Lebensaufgaben erhalten, sie darauf konzentrieren. In der Folge wurde das Projekt zerschlagen; Österreich bereitete sich langsam, stetig vor — da erschien 1892 der erste Band der reichsdeutschen „Denkmäler“ als „Widmung“ zu der „Wiener Theater- und Musikausstellung“ — in der Kommission saßen Brahms, Chrysander, Spitta u. a. Die Österreicher erschienen 1893 auf dem Plan, in ununterbrochener Folge das Werk fortsetzend. Wir mußten getrennt marschieren. Ich glaube nicht, daß Chrysander die Ursache dieser Trennung war. Wie immer, unsere Kulturarbeit war und blieb gemeinschaftlich seit dem Inslebentreten der „Vierteljahrschrift“, die in der Folge eine ideelle Fortsetzung in den Publikationen der JMG und ihrer Nachfolger fand.

So steht Chrysander an der Wiege unserer neu umgebildeten, man kann sagen, neu gebildeten Wissenschaft. Er lenkte ihre Ziele in das Gebiet der Kulturgeschichte, wie dies in Österreich A. W. Ambros getan und Winterfeld in Preußen eingeleitet hatte. Er bildete keine bestimmte Schule mit eigener Methode, allein er wirkte nach

allen Seiten fördernd und anregend. Seine Interessen waren vielverzweigt, neben seiner „Haupt- und Staatsaktion“ kümmerte er sich auch um andere Distrikte musikalischen Schaffens und um Volksmusik. Seine folkloristischen Neigungen konnte er nicht verfolgen, desto ausgiebiger arbeitete er in fast allen mit seinem Zentralgebiet in Verbindung stehenden Materien. Sein Kreis war weit gezogen; er umfaßte fast alle geistigen Bildungselemente seiner Zeit. Und so schließe ich mit den Worten, die Fürst Bismarck, mit dem Chrysander, sein „Gutsnachbar“, eine gewisse Wahlverwandtschaft hatte, in einem Briefe 1886 an seine Gattin richtete:

„... Der liebenswürdige Chrysander ... an sich stets meine Freude wegen der tiefen und umfassenden Bildung von Geist und Herz unter der schlichten Bescheidenheit, ganz wie seine Gärtnerei!“

Carl Maria von Webers Messen, Jähns 224 und 251

Von

Bertha Antonia Wallner, München

Von des Meisters größeren Werken sind die Messen am wenigsten bekannt. Der Hauptgrund mag wohl daran liegen, daß die zeitliche Nähe von Webers „Freischütz“ einerseits die Aufmerksamkeit von den kirchlichen Kompositionen ablenkte, andererseits das Vorurteil weckte, diese seien, als zu bühnenmäßig, überhaupt nicht für die Kirche zu verwerten. Inwieweit es berechtigt ist, ließ sich schon deshalb schwer feststellen, da Aufführungen der Messen höchst selten sind, und die älteren gedruckten Ausgaben auffallend wenig auch auf gut mit Material vom Anfange des 19. Jahrhunderts bestellten Kirchenhören zu finden sind; die vorhandenen Arrangements der Esdur-Messe ferner geben nur ein ungenügendes, mangelhaftes Bild, da gerade die für Weber charakteristische Instrumentierung hier nicht zur Geltung kommt¹.

Die Kirchenmusik gehört nicht zu Webers eigentlichen Gebieten. In der Klavierkomposition, vor allem aber in den dramatischen Werken hat der Meister seine bahnbrechende Tätigkeit entfaltet. Immerhin ist es von nicht geringem Interesse, den Standpunkt kennen zu lernen, welchen er bei der Vertonung der Messe einnahm. Fremd stand er weder dem Inhalt noch der Form gegenüber. Weber war Katholik, nicht bloß infolge der Taufe nach katholischem Ritus, sondern auch aus Überzeugung. Eine gute, fromme Mutter, die leider nur allzufrüh der Tod ihm entriß, hatte ihm eine tiefe Frömmigkeit ins Herz gepflanzt, die auch sturmbewegte Jugend- und Wanderjahre nicht austilgen konnten². Wir wissen, daß Weber für seine selten glückliche Künstlerlehre mit Karolina Brandt Gottes Segen durch gemeinsamen Empfang von Fuß- und Altarsakrament erflachte³, ja daß er vorher, am 27. September 1817, als er in Dresden die Stelle als Leiter der Kirchenmusik antrat, gleichfalls zu Beichte und Kommunion ging⁴. Schon diese Tatsache allein spricht gegen die neuerdings vertretene Annahme, Webers Messen seien bloße Pflichtarbeiten gewesen, ja nur aus rein äußerlicher Auffassung der Liturgie entstanden⁵. Über die Esdur-Messe schreibt

Bemerkung: Während des Druckes dieser Abhandlung veröffentlichte Constantin Schneider Wien in Jahrg. XIV, Heft 3 u. 4, S. 33 ff., 53 ff. der Musica Divina, Wien, seine äußerst wertvolle Abhandlung über die verloren geglaubte Jugendmesse Carl Maria v. Webers. Der Verfasser hat vor nicht allzu langer Zeit in der Musiksammlung des städtischen Museums Carolino-Augusteum in Salzburg die am 2. Mai 1892 dem Fürstbischof Hieronymus Colledero gewidmete autographe Partitur aufgefunden. Schneider vermutet die Identität mit der bei Kalcher verbrannten Messe. Da leider aus drucktechnischen Gründen die Einfügung ausgedehnter Vergleiche nicht mehr möglich ist, wird auf die Ausführungen des Entdeckers nachdrücklich verwiesen. — Leider war für die Besprechung der späteren Messen eine Heranziehung der Dissertation von Heinrich Alkotte, Bonn 1913, nicht möglich.

¹ Die Druckausgaben sind genannt bei Friedr. Wilh. Jähns, Carl Maria v. Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen... Berlin 1871, S. 241, 274.

² Über Genoseva v. Weber, geb. Brenner s. Max Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild. I. Bd., Leipzig 1864, S. 39, 48.

³ Ebenda, S. 131.

⁴ Ebenda, S. 125.

⁵ Julius Kapp, Weber. (Klassiker der Musik). Stuttgart-Berlin 1922, S. 249.

der Meister selbst in zwei Briefen an seinen Freund Hinrich Lichtenstein, der Professor der Zoologie an der Universität Berlin war, folgendes¹:

(Dresden, 14. Mai 1818): . . . Viele verhaltene Geschäfte, Visiten p. t. stürzten nun auf mich ein. Viel Verdruß wurde mir bereitet, und ich war ein paarmal auf dem Punkt, meinen Abschied zu fordern. Endlich war alles redlich durchgekämpft und nun scheint alles ruhiger zu sein. In diesem Gewirre drängte mich noch die Notwendigkeit, dem Könige eine Messe zu schreiben. Eine Arbeit, die ich mit Liebe begann, erfüllt von der Größe meines Gegenstandes und im Bestreben, in dieser Gattung nichts Gewöhnliches oder Mittelmäßiges zu liefern. Anhaltende Anstrengung ließ mich diese Arbeit den 1. März vollenden, die den 8. zum erstenmale und am 14. zum zweitenmale gegeben wurde. Die allgemeine Sensation und Teilnahme, die sie erregte, war mir ein schöner Lohn, und der Brillianten-Ring, den mir der König übergeben ließ, konnte mich deshalb erfreuen, weil vor mir kein in seinen Diensten stehender Kapellmeister sich einer ähnlichen Auszeichnung zu erfreuen hatte.

(Hofterwitz nächst Pillnig bei Dresden, 8. Juli 1818:) . . . Vom Grafen Brühl muß ich es aber dankbar anerkennen, wie er jede Gelegenheit ergreift, mit mir in Verührung zu kommen und zu bleiben. Durch ihn kommt Ihr schneller dazu meine Messe zu hören, als ich es wohl mit dem besten Willen selbst hätte zu Stande bringen können, da sie Eigentum des Königs ist, und man etwas eifersüchtig auf dergleichen hier sieht. Sie wird nächstens in der Garnisonkirche gegeben werden, und Du kannst Dir ja nun mit meiner Bewilligung die Partitur einige Zeit vom Grafen Brühl geben lassen, um sie mit unsern Freunden am Clavier zu verzeihen. Der Zufall hat gewollt, daß ich sie den Holländern zu hören geben konnte. Wer wird sie wohl dirigieren in Berlin? Ich habe mit Fleiß nichts darüber geäußert . . . Wenn Ihr meine Messe hört, so gedenkt meiner in Liebe, denn sie kam ganz aus meinem Herzen und ist des Besten, was ich geben kann. Könnte mancherley drüber sagen, bin aber zu faul dazu. Hört sie!

Aus diesen Briefstellen geht hervor, daß Weber die Messenkomposition nicht als lästiges Muß empfand, daß er im Gegenteil die durch sein Amt ihm auferlegte Aufgabe mit Liebe und Freude löste.

Die ersten Eindrücke auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst dürfte Weber als zwölfjähriger Knabe in Salzburg gewonnen haben, wohin 1787 sein Vater Franz Anton Weber übergesiedelt war. Als Schüler Michael Haydns und als fürstbischöflicher Kapellknabe² hatte er zweifellos die in ihrer Gesamtheit heute nur wenig bekannte und deshalb vielfach unterschätzte Kirchenmusik seines Lehrers kennen gelernt; aber auch Johann Ernst Eberlin, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart werden ihm damals in ihren kirchlichen Schöpfungen sicherlich vertraut geworden sein. Daß Michael Haydns Einfluß auf diesem Gebiete fortwirkte, dafür wird sich der Beweis später erbringen lassen. Wir dürfen uns nicht wundern, wenn der Knabe in München als Schüler des Hoforganisten Johann Nepomuk Kalcher neben andern Werken auch eine Messe schreibt. Sie galt als mit andern Jugendwerken bei einem in der Wohnung seines Lehrers ausgebrochenen Brande vernichtet, bis sie durch das Verdienst Constantin Schneiders wieder ans Licht kam³. Die Kirchenmusik in München

¹ Briefe von Carl Maria v. Weber an Hinrich Lichtenstein, herausgegeben von Ernst Rudorff. Braunschweig 1900, S. 82, 90. — Jähns, a. a. D., S. 242. Vgl. auch Carl Maria v. Weber, Briefe an den Grafen Karl v. Brühl, hrsg. v. Georg Kaiser, Leipzig 1911, S. 16f.

² Max Maria v. Weber, a. a. D., I. Bd., S. 35 ff.

³ Max Maria v. Weber, a. a. D., I. Bd., S. 46, 48 f. — Jähns, a. a. D., S. 427.

stand damals gleichfalls unter dem Banne der Mannheimer Schule; von Peter Winter und auch von Franz Danzi, der später so nachhaltigen Einfluß auf Weber ausüben sollte, hat sich noch manches Werk in den Chorbibliotheken erhalten. Auch gelegentlich seines späteren Aufenthaltes in München 1811 erwähnt er in einem am 22. März dieses Jahres an den Theoretiker Gottfried Weber geschriebenen Briefe die treffliche Aufführung einer Messe Danzis¹. Die Studienzeit in Wien ließ den jungen Weber wieder neue Eindrücke auf kirchenmusikalischem Gebiete gewinnen. Johann Georg Albrechtsberger und Joseph Haydn werden ihm da vor allem Anregungen geboten haben, noch mehr aber sein Lehrer Georg Joseph Vogler. Vogler war gleich Webers früherem Lehrer Michael Haydn einerseits Vertreter des instrumental begleiteten „sinfonischen“ Kirchenstils, andererseits aber auch wieder auf dem Gebiete strenger vokaler Musik tätig². Als Schüler Padre Martinis und Ballottis war er in seiner Jugend auch mit den Werken klassischer Vokalpolyphonie bekannt geworden. Er ist einer der ersten, die als Vorbereiter der Renaissance- und Reformbestrebungen genannt werden müssen. Wir gehen nicht fehl mit der Annahme, daß Vogler wiederum seinen Schülern neue Ideen hinsichtlich der Kirchenmusik vermittelte. Gerade Webers Wiener Freund und Mitschüler Johann Baptist Gänsbacher hat sich ihr später fast ausschließlich zugewandt. Auch der Aufenthalt in Breslau, November 1804 bis Herbst 1806, wo damals der Begründer der „Breslauer Schule“, Joseph Schnabel, wirkte, mag nicht ganz ohne Anregung auf dem Gebiete der Musica sacra geblieben sein. Auch wurde damals unser Meister mit Johann Sebastian Bachs Werken durch Professor Schummel und Friedrich Wilhelm Berner näher bekannt³. Als nach dem Stuttgarter Abenteuer Weber und sein Vater in Baden eine Zufluchtsstätte fanden, zog ihn in Heidelberg Justus von Lhibaut, der berühmte Rechtslehrer und Kenner alter Musik, in sein Haus⁴. In Darmstadt traf er wieder mit seinem Lehrer Vogler zusammen. Daß sich Carl Maria von Weber damals mit dem Requiem und den Pastoralmesssen seines Lehrers befaßte, die soeben aufgeführt wurden, beweisen Briefe vom 15. April und 26. Juni 1810 an seinen Freund Gottfried Weber⁵. Damals erfolgte auch die von Carl Maria besorgte Ausgabe der zwölf Choräle Johann Sebastian Bachs in der Bearbeitung Voglers⁶. Vogler hat ihm die Liebe für diesen Meister weiter vertieft, dem er auch später noch eine kleine biographische Notiz in der Enzyklopädie von Ersch und Gruber widmete⁷. Bieweit die folgenden Reisen Weber auf kirchenmusikalischem Gebiete förderten, ließe sich nur bei eingehender Lokalkennntnis der berührten Orte feststellen. Des Münchener Aufenthalts von 1811 haben wir früher gedacht, und auch die Aufführung der Danzischen Messe erwähnt. Die kirchenmusikalischen Reformen des Eттschen Kreises, zu welchem

¹ Max Maria v. Weber, a. a. D., S. 264.

² Über das Nebeneinandergehen beider Richtungen vgl. Otto Ursprung, Restauration und Palästrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik, Augsburg 1924. — Über Voglers Stellung zur klassischen Vokalmusik, ebenda, S. 8.

³ Max Maria v. Weber, a. a. D., I. Bd., S. 92 f.

⁴ Ebenda, S. 183.

⁵ Ebenda, S. 198, 208.

⁶ Ebenda, S. 209. — III. Bd., Leipzig 1866, S. 10 ff. — Sämtliche Schriften von Carl Maria v. Weber, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin-Leipzig 1908, S. 229 ff.

⁷ Max Maria v. Weber, a. a. D., III. Bd., S. 224 ff. — Webers Schriften hrsg. von Kaiser, S. 341 ff.

auch die ehemaligen Schüler Michael Haydn's Karl Neuner und Georg Schinn gehörten, sollten erst einige Jahre später einsetzen. Ähnlich mochten auch die Verhältnisse in Berlin gelegen sein, die Gründung des königlichen Instituts für Kirchenmusik durch Karl Friedrich Zelter erfolgte erst später. In Prag fand Weber wieder ein ungemein reiches kirchenmusikalisches Leben vor. Weber trat dort in Fühlung mit dem Kirchenkomponisten Johann Anton Kozeluch, Kapellmeister am Dome zu St. Veit¹. Bieweit der Meister durch seinen Berliner Aufenthalt 1814 weitere Eindrücke für die heilige Musik empfing, entzieht sich unserer Kenntnis. Hingegen hatte ihn während seines Verweilens in München Sommer 1815 die Aufführung eines Te Deum in der St. Michaelshofkirche anlässlich der Befreiung Deutschlands so ergriffen, daß er den Plan zu seiner Kantate „Kampf und Sieg“ faßte². Vermutlich war es eine Komposition seines Lehrers Vogler, welche ihn damals begeistert hatte, da er am 20. August 1815 ein Te Deum dieses Meisters an seinen Freund Gottfried Weber schickte³. Im Volkshor „Herr, Gott, Dich loben wir“ am Schlusse der bald nach der Rückkehr nach Prag vollendeten Kantate hatte sich Weber wieder der religiösen Musik zugewandt. Doch sollte es noch einige Zeit dauern, bis er seine Kunst in den Dienst der eigentlichen Musica sacra stellen durfte.

Bereits gelegentlich der durch den Hofmarschall Graf Bizthum geführten Verhandlungen wegen der Übernahme des Amtes eines königlichen Kapellmeisters in Dresden hatte der Graf in einem an Weber gerichteten Briefe (Dresden-Pillnitz, 8. August 1816) den Wunsch ausgesprochen, dieser möchte die Stelle sowohl für den Kirchendienst als für die deutsche Oper annehmen⁴. Am 13. Januar 1817 trat Weber sein an Enttäuschungen aber auch an idealen Erfolgen reiches Amt an. Neben der Direktion der deutschen Oper hatte er mit Morlacchi den Dienst an der katholischen Hofkirche zu teilen⁵. Da aber dieser vielfach abwesend war, hatte Weber meist das anstrengende Amt zu seinen übrigen zahlreichen Verpflichtungen in vollem Umfang zu versehen⁶.

Auch die Dresdener katholische Hofkirche besaß trotz ihres wenig mehr als hundertjährigen Bestehens eine Tradition in der Musik beim Gottesdienste. Johann Sebastian Bach hatte für sie die H-moll-Messe und andere Werke geschrieben; die uns von ihm überlieferten fragmentarischen Messen sind nur ein kleiner Bruchteil dessen, was der Meister an katholischer Kirchenmusik geschaffen hatte. Ein anderer Künstler, der mehrere Jahre in Dresden wirkte, und dessen Ruhm als kirchlicher Tonsetzer fortbauerte, war Antonio Lotti. Endlich ist noch ein Dritter zu nennen, dessen Bedeutung nach langer Verkanntheit sich wieder klarer zeigt, Johann Adolf Hasse. Als Weber die Leitung der Kirchenmusik in der Dresdener Hofkirche übernahm, waren noch die Werke Johann Gottlieb Naumanns die beim Publikum beliebtesten, daneben die der Kirchenkompositeure Joseph Schuster und Ignaz Seydelmann, alle drei hatten in Italien ihre Ausbildung empfangen. Als offizieller Kirchenkomponist war Franz Anton

¹ Max Maria v. Weber, a. a. O., S. 402.

² Ebenda, S. 483.

³ Ebenda, S. 491.

⁴ Ebenda, S. 539.

⁵ Friedr. Wilh. Jähns, E. M. v. Weber, Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen, Leipzig 1873, S. 19, 22.

⁶ Über den Kirchendienst zu Dresden s. Max Maria v. Weber, a. a. O., II. Bd., S. 125.

Schubert angestellt. Auch Webers Rivale Francesco Morlacchi hatte auf dem Gebiete geistlicher Tonkunst gearbeitet und trat auch hier als Konkurrent des deutschen Meisters auf. Am 27. September 1817 eröffnete Weber seine Tätigkeit in der Kirche mit einer Litanei von Raumann und einem Salve Regina von Schuster¹.

Weber war sicher nicht ganz unvermittelt auf das infolge äußerer Verhältnisse ihm seit seiner Kindheit fernliegende Gebiet gekommen, als die Verpflichtung an ihn herantrat, selbst sich der Messenkomposition zu widmen. Der Meister hat in zwei Briefen an seinen Freund Gänsbacher, der eine Messe für Dresden zu schreiben beabsichtigte, einige Richtlinien festgelegt, welche auch für ihn maßgebend waren². Er schreibt am 24. Dezember 1818:

Vor allem mache sie so kurz als möglich und vergiß nicht, einige ausgeführte Sopransolos für unsern vortrefflichen Kastraten Caffaroli. Du mußt ihm aber Freiheit lassen, auch in sehr breitem Maße für unsere Kirche schreiben, da sie entschädlich widerhallt und alle schnelle Rückungen sich verwirren, auch Trompeten und Pauken sparsam angewendet sein wollen. Man liebt zwar sehr das Galante hier bei Hofe, daran wirßt Du Dich aber ebenso wenig wie ich kehren, in so fern es unwürdig dem erhabenen Orte und Worte würde; und das Herz gibt ja auch von selbst Lieblichkeit.

Am 26. Dezember schreibt er wieder an Gänsbacher:

Vergiß nicht, daß uns're Kirche sehr groß ist und ungebührlich schallt, kleine Figuren sind undeutlich, ein langer Vorschlag frißt die Hauptnote. Cherubinische, Beethoven'sche Musik, die schnell moduliert, die Stimmen sehr verschränkt und sehr harmoniewechselnd ist, würde bei uns einem Kazengeheule gleichen. Große breite Figuren! Alles in Massen, aber auch wieder einzelne (breite) Töne eines Blasinstrumentes wirken sehr. Die Sänger sind Italiäner, also nie recht fest, daher alles so sangbar, wie nur möglich. Der Altist ist ein Hund. Sopran (Caffaroli) vortrefflich in großartigem Gesang; Athem wie ein Pferd. Vergiß nicht, ihn ein *f* oder *g* ad libitum aushalten zu lassen. Von *g* bis *a* "h" bewegt er sich am besten. Lichtige Fugen sind wir gewohnt.

Einige Ideen über Kirchenmusik im allgemeinen und Messenkomposition im besonderen hat Carl Maria von Weber auch in den beiden Rezensionen über das Te Deum und die emoll-Messe seines Freundes Gottfried Weber niedergelegt³. Letztere Abhandlung wird uns gelegentlich der Analyse der Messen des ersteren noch in ihren Einzelheiten beschäftigen.

Webers „Missa sancta N. I. in Es“ (Jähns Nr. 224) wurde am 4. Januar 1818 begonnen und am 23. Februar 1818 vollendet. Sie war zur Feier des Namensfestes König Friedrich August I. von Sachsen bestimmt. Bei der Erstaufführung am 8. März war der Hof nicht anwesend. Auf Veranlassung des musikverständigen Prinzen Anton fand am 24. März eine Wiederholung vor dem königlichen Hause und zahlreicher Zuhörerschaft statt, welche Weber die zu Anfang erwähnte Auszeichnung eintrug. Wie einem Brief Webers an seinen Freund Lichtenstein entnommen werden kann, war das Werk nicht ohne Mühe unter drückenden Amtsgeschäften und lästigen Verdrießlichkeiten entstanden, welche aber des Meisters Erfindungskraft in keiner Weise

¹ Ebenda, S. 125.

² Jähns, Weber in seinen Werken, S. 242. — Weber hatte Gänsbacher als Dirigenten der Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche an seiner Stelle vorgeschlagen.

³ C. M. v. Webers Schriften hrsg. von Kaiser, S. 190 ff., 254 ff.

lähmten¹. Webers Esdur-Messe ist für vier Solostimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, vierstimmigen, im Sanctus achtförmigen gemischten Chor geschrieben, im Orchester finden sich zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte, zwei Trompeten, zwei Pauken, zwei Violinen, Violen, Violoncell (im Benedictus Violoncello solo), Kontrabaß und Orgel (Basso continuo)². Das Orchester in voller Besetzung findet sich aber nur in Gloria, Credo und Sanctus.

Im Kyrie fallen Trompeten und Pauken weg. Die Grundform ist durch die Dreiteilung des liturgischen Textes bedingt, der auch Weber restlos gefolgt ist: 1. Kyrie: Adagio ma non troppo, Esdur, C. Christe: Andante, Asdur (nicht eigens vorgezeichnet), $\frac{3}{4}$; 2. Kyrie: Tempo I, erst modulierend, dann Haupttonart, C. In der oben erwähnten Rezension der Messe Gottfried Webers schreibt Carl Maria u. a.:

Gleich am Eingange ergreift das Kyrie den Betenden mit ernster Heiligkeit und bereitet durch einen erhabenen schreitenden Gesang . . . den Geist zu dem großen Gedanken der Gegenwart Gottes.

Ähnliche Ideen mögen ihm auch bei der Vertonung des ersten Satzes seiner Esdur-Messe vorgeschwebt sein. Wichtige Schläge (*f*) des Hauptdreiklangs in scharf punktiertem Rhythmus von Chor und ganzem Orchester gebracht eröffnen sie, der Eindruck des Feierlichen, Pathetischen ist damit geweckt. Eine fast Mozartische Piano-stelle des Chors, begleitet von Streichern und den alternierenden Holzbläsern, folgt und leitet zu einem neuen Gedanken mit punktiertem Rhythmus über, welcher im Verlaufe bald in den einzelnen Vokal- und Instrumentalstellen wechselnd, bald auch unisono auftretend die Eckfäße des Kyrie beherrscht. Ein kleines, konventionelles Sätzchen für den Solosopran, wahrscheinlich mit Rücksicht für den Liebling des Publikums Saffaroli³, den Weber als Mensch, wie als Künstler sehr hochschätzte, fügt sich stilistisch unvermittelt zwischen die von obstinatem punktiertem Motiv durchwebten Teile; in Erinnerung an den Beginn setzt es wieder im Tutti *f* nach dem Zwischensätzchen des Soprans ein und erfährt eine verdichtete Weiterführung, welcher eine in Streichern und Fagotten und Flöten auftretende Gegenmelodie in Sechzehnteln ein neues rhythmisches Moment zuführt. Schließlich bricht das Tutti ab und es folgt ein feines, fast elegisches Ausklingen von Chor und Streichern, wobei Klarinette, Fagott und Hörner nur vereinzelt „Lichter“ aufsetzen; das rhythmische Motiv ist bereits verschwunden, dafür sind aber die Mittelstimmen von Chor und Orchester fein durchgearbeitet in einer Art wie sie uns auch in der Kirchenmusik von Webers Lehrer Vogler bisweilen begegnet. Es ist ein älteres Werk, das Weber für diese Stelle wieder verwertet hat; die letzten sechs Takte des ersten Adagio der Trauermusik für den am 11. Juni 1811 zu München verstorbenen Schauspieler Max Heigel wurden für den Abschluß des ersten und zweiten Kyrie der Esdur-Messe eingefügt und zwar

¹ Max Maria v. Weber, a. a. D., II. Bd., S. 153 ff.

² Hinsichtlich der Anfänge der einzelnen Teile, der Bibliographie, Chronologie der Komposition und der Aufführungen, Berichte der Zeitgenossen usw. s. Jahns, C. M. v. Weber in seinen Werken, S. 239 ff. Nr. 224 1818; s. f. S. 4. — Vgl. auch Max Maria v. Weber, a. a. D., II. Bd., S. 152 ff.

³ Max Maria v. Weber, a. a. D., II. Bd., S. 171. — Sowohl das Sopranolo als die vorhergehende Stelle sind freie, wohl als Gedächtnisreste zu erklärende Wiederholungen aus dem Kyrie der Jugendmesse. Vgl. Schneider a. a. D., S. 3.

mit außerordentlichem Geschick und vorzüglicher Wirkung¹. Weniger günstig war die Verwendung des Andante aus der gleichen Trauermusik für das Christe. Die weiche, einschmeichelnde Tenormelodie, der auch die einleitenden Weisen der Bläser entstammen, würde auf der Bühne edel wirken, ist aber in der Kirche nicht ganz einwandfrei; dasselbe gilt auch von den *pp* dazwischen deklamierten Chorstellen. Hervorzuheben ist bei dem Mittelsatz die klangschöne, aber äußerst maßvolle Anwendung der Bläser. Das zweite Kyrie beginnt nun nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, mit der strikten Wiederkehr des Anfangsatzes, sondern mit einer Durchführung, wobei das punktierte Kyriemotiv zunächst im Tutti *ff* in der Mollunterdominante (as moll) einsetzt, welche sechs Takte lang unter Beibehaltung des Motivs in verschiedenen Stimmen und Instrumenten festgehalten wird. Auf enharmonischem Wege wird die Dominantdominante (F7) erreicht, die Haupttonart aber erst nach weiteren chromatischen und enharmonischen Ausweichungen, wobei eine vorübergehende Steigerung des Tempo (*Stringendo un poco crescendo*) erfolgt. Eine Eigentümlichkeit sind hier auch die Quinten (verminderte in reine) zwischen Sopran und Alt. Auch die durchsichtige und rhythmisch unter sich selbst gegensätzliche Behandlung der Bläser muß hervorgehoben werden als besondere Eigenart Webers. Der letzte Takt dieses echt romantisch modulierenden Durchführungsteiles ist dem Chöre und den Bläsern zugeteilt, wiederum eine neue Klangwirkung. Die Streicher führen ein kleines Zwischensätzchen aus, ebenfalls mehrmals in den Weberschen Messen vorkommend, von der Bühne, aber in wohl berechtigter Weise, für die kirchliche Musik übernommen. Dann setzt die Wiederkehr ein. Sie bringt die ersten und letzten sieben Takte des ersten Kyrie zwanglos durch einen Zwischensatz verbunden, erstere wörtlich, letztere nur wenig verändert; die Bläser sind reicher behandelt. Am Schlusse ist noch den Streichern, Klarinetten und Horn ein kurzes Nachspiel *pp* zugeteilt. Weber wollte offenbar im Kyrie durch die feinere Durchbildung der Chorstimmen, die sich notwendigerweise auch auf die des Orchesters überträgt, dem kirchlichen Stile mehr gerecht werden, was ihm auch vorzüglich hier gelungen ist; die durchgearbeiteten, sowie die pathetischen Stellen des Kyrie wiegen die ariosen weit auf. Originell ist dessen Form; die Durchführung und Wiederkehr geben ihm fast den Charakter der Sonatenform, die aber durch das Andante unterbrochen wird. Da aber Durchführung und Ripresa eng aneinander gerückt sind und auch ihr Gesamtumfang dem des ersten Teils entspricht, ist durch diese formale Unterteilung die liturgische Dreiteilung des Textes nicht im mindesten gefährdet. Weber hat im Gegenteil hier wieder eine neue Art der Kyriekomposition geschaffen.

Das Gloria, Allegro maestoso, C, Cdur, weist die volle Besetzung des Orchesters auf. Im Berichte über die Messe von Gottfried Weber bedauert der Verfasser, daß gerade am Tage der Aufführung das Gloria aus liturgischen Gründen wegiel. „Vorzüglich wegen des verlorenen Kontrastes, welcher so sehr hebt.“ Das Orchester allein beginnt *ff* mit einem fünftaktigen Vorspiel, doch tritt das Tutti erst mit dem Einsatze der Singstimmen ein. Das gebrochene Akkordmotiv des Anfangs

¹ Über die in der Esdur-Messe verwandten älteren Werke s. Jähns, a. a. O., S. 242 f. — Trauermusik für Heigel, ebenda, S. 114 Nr. 116, 1811.



durchzieht den *ff* ganzen Teil des Satzes und kehrt am Schlusse wieder. Da es in den verschiedensten Beleuchtungen stets bei den Stellen erscheint, in welchen der Grundgedanke des Gloria zum Ausdruck kommt, kann es als Leitmotiv bezeichnet werden. Weber hat dieses, wie wir sehen werden, in seinen Messen mehrmals angewandt. Das Gloriamotiv tritt stets in der Begleitung auf; es ist von ausgesprochen instrumentalem Charakter. Weber hat den Anfang der Textworte vertont. Die musikalische Notwendigkeit bei der instrumental begleiteten Messe eine Wiederholung eintreten zu lassen, wurde erst unlängst untersucht¹. Ein zwingender Grund sie vom liturgischen Standpunkte aus abzulehnen besteht nicht. Bei der Textwiederholung der Gloriantonation begleitet das Leitmotiv. Der folgende Nachsatz ist unter Anwendung strikter Umkehrung motivisch durchgebildet, eine kleine klangliche Reminiszenz, die hohen gehaltenen Töne des Soprans (bei Weber dazu der Alt eine Oktav tiefer) mahnen in ihrer Gegenüberstellung zu dem bewegten motivischen Gesang der Unterstimmen an Händels Halleluia im „Messias“. Auch das nach einer Generalpause plötzlich *piano* in gleichmäßigen halben Noten eintretende, nur von den Bässen der Streicher und der Orgel begleitete Et in terra erinnern etwas an das gleiche Vorbild. Das Gloriamotiv kehrt bei Laudamus te wieder; die Singstimmen setzen hierzu nacheinander ein. Die Stelle Adoramus te ist unisono vertont; die Streicher spielen dazu eine rollende Achtelbegleitung gleichfalls unisono. Bei Glorificamus te geht diese Begleitung in Tremolo über; die Stimmen sind affordlich vierstimmig. Allmählich treten die Bläser hinzu. Bei Domine Deus tritt mit dem Leitmotiv in den Bässen wieder das Tutti ein. Im Verlaufe wird es unter Zugrundelegung anderer Harmonien den Geigen übertragen. Chor und Bläser bilden mit ihren gehaltenen Tönen hierzu einen gegensätzlichen Komplex. Das Leitmotiv wechselt sodann wieder nach der Tiefe. Bei Domine fili tritt Beruhigung im Rhythmus ein; die Streicher verstärken nur den Chor. Von hervorragender Schönheit ist hier der Aufbau der Bläser. Die Stelle leitet zu dem zweiten Hauptteil des Gloria, der Bitte über. Weber hat ihn nur durch Änderung der Stimmung, der Themen und Instrumentierung, nicht aber durch Takt- oder Tempowechsel abgegrenzt. Im Gegensatz zu andern Meistern, namentlich zu Mozart, behält er in seinen Gloria- und Credosätzen, das anfangs festgelegte Tempo einheitlich bis zum Schlusse bei, wodurch diesen bei aller Abwechslung des Inhalts eine ungemein geschlossene Form verliehen wird. Weber setzt sich hiermit in Widerspruch zu den auch auf andern Gebieten hervortretenden formalen Freiheiten der Romantiker. Das Qui tollis ist dem Solosopran zugeteilt. Es ist eine Kantilene altitalienischer Art, wie sie Weber einst in der Schule Valesis² in München kennen gelernt hatte. Edel, vornehm, innig, in weitgeschwungenem Bogen sich bewegend, mahnt die getragene Weise an längstvergangene Tage. Und doch wohnt ihr etwas

¹ Neues Beethovenjahrbuch, II. Jahrg., begründet und herausgegeben von Adolf Sandberger, Augsburg 1925, S. 124 f.; B. A. Wallner, Beethovens E dur-Messe op. 86 als kirchliches Werk.

² Max Maria v. Weber, a. a. O., I. Bd., S. 45.

von Webers sprichwörtlich gewordener Melodik inne, deren Wurzeln vielleicht nicht ausschließlich auf deutschem Boden liegen; ähnlich verhält es sich ja auch bei der Johann Sebastian Bachs. Die Begleitung dieser schönen Melodie erfolgt gleichfalls nach alter Art durch das Portamento der Geigen und Bratschen, während den Bässen gehaltene Töne zugeteilt sind; wir kennen diese Klangwirkung von Bach und Händel und älteren Meistern her. Es ist bei dieser musikalisch bedeutenden Stelle nur zu bedauern, daß Weber wohl infolge eines Gedächtnisfehlers das zweite Qui tollis wegließ. Da er Gloria und Credotexte sonst vollständig bringt, und es sich hier bloß um einige Worte handelt, ist nur diese Erklärung für ihr Fehlen möglich. Beim letzten Miserere setzt der Chor ein; das Sopransolo schwebt über ihm, eine prächtige, und gleichfalls von Bach her vertraute Klangwirkung. Der dritte Teil, die Huldigung, beginnt mit einem Forteeinsatz des Chors, dem das Fortissimo-Tutti folgt. Zu der Fuge Cum Sancto Spiritu verwandte Weber das Thema der zweiten unter der Obhut Michael Haydns zu Salzburg 1798 komponierten sechs Fughetten¹; der Rhythmus, ursprünglich $\frac{3}{4}$ -Takt, ist verändert. Der ersten Durchführung in E-dur folgt die zweite in G-dur; das Thema wird sodann in verschiedenen Tonarten gebracht, schließlich homophon in E-dur; paarige Einsätze und ein homophoner folgen, dann eine breite Wendung zur Kadenz und zum Abschluß das Leitmotiv des Anfangs. Mit dieser Fuge hat Weber eine Erinnerung an seinen einstigen Lehrer Michael Haydn wachgerufen, nicht nur in der Wahl des Themas, sondern in der Art des bei diesem so häufig auftretenden Abschlusses des Gloria.

Auch das Credo, Andante (con moto, Zusatz von Webers Hand in der Abschrift der preussischen Staatsbibliothek in Berlin), A-dur, $\frac{3}{4}$, ist für das volle Orchester geschrieben. Auch hier durchzieht ein Leitmotiv das Ganze, vor allem ist es an die Spitze der drei Hauptteile gestellt. Zu Anfang begegnet es uns in etwas vergrößerter Gestalt, im späteren Verlaufe um eine Achtelnote verkürzt, auch dieses Motiv taucht je nach Inhalt der Worte in verschiedener Beleuchtung, sogar mit rhythmischer Veränderung auf. Ihm zur Seite steht auch der unisono-Ruf des Chors Credo, der gleichfalls an verschiedenen inhaltlich besonders wichtigen Stellen wiederholt wird. Die Instrumentalbegleitung desselben wird mit Ausnahme des Schlusses größtenteils von Doppelgriffen der Streicher bestritten, zu denen bisweilen auch Bläser treten. Das Leitmotiv beginnt fortissimo unisono in den Streichern. Dann folgt der Credoruf in ganztaktigen Noten. Das Zwischenspiel der Violinen und Violen ist zu Anfang eine Umkehrung des in den Bässen in seiner verkürzten Form auftretenden Leitmotivs, zu welchem eine synkopierte Bewegung einsetzt, bzw. das Motiv um ein Sechzehntel in der zweiten Geige verschoben erscheint.

Andante con moto.

B. 1 u. 1.

ff Cel., Ob., Org.

Die Singstimmen deklamieren zu Anfang ihrer nacheinander erfolgenden Einsätze und werden imitierend weitergeführt. Der Credoruf schließt den ersten Teil ab. Das Zwischenspiel wird vom Leitmotiv eröffnet. Der Christologische Teil beginnt in den

¹ Jähns, a. a. D., S. 35f. 1—6, 1798.

Singstimmen mit einem streng imitierend einsetzenden Motiv; die Achtelbewegung läßt es als umgekehrte Weiterführung des Leitmotivs erscheinen; sachtechnisch haben wir eine der besten Stellen vor uns. Leider aber teilt Weber jetzt den Text unter die einzelnen Singstimmen auf, ein Verfahren, das etwas an die berüchtigten Missae breves erinnert, wenn auch der Meister Sinnlosigkeiten, wie wir sie dort häufig antreffen, vermieden hat. Der Credorus schließt wiederum diesen Teil ab. Ihm folgt ein Zwischenspiel der Streicher mit dem Leitmotiv, dann die wiederum imitatorisch mit neuem Thema, und mit der Textaufteilung diesmal glücklicher behandelte Fortsetzung der Christologie. Zum erstenmale setzen hier die Bläser ein. Bei Qui propter tritt noch einmal das Leitmotiv in der Begleitung auf. Das Descendit ist wieder in strenger Nachahmung eines nach einem Oktavsprung in die Höhe absteigenden Motivs gebildet. Nochmals erschallt das Credo. Ein Zwischensatz von Geigen, Bratschen und Oboen leitet zu dem von Menschwerdung und Erlösung handelnden Teile über. Im Berichte über die Messe seines Freundes nennt Weber das Et incarnatus est „eine Lichtstelle des ganzen Werkes“¹. Die Lichtwirkung wird durch den Eintritt der Solostimmen mit Begleitung von Flöten, Klarinetten und Fagotten erzielt, sogar die Orgel schweigt. Auch diese Stelle ist imitatorisch. Weber hat hierzu das durch den Sertensprung so ausdrucksvolle Thema der sechsten seiner Salzburger Fughetten unter Voraussetzung einer Achtelnote verwendet. Noch ist die lichte Stelle nicht ganz verklungen, da setzen pianissimo in hämmern den Achteln die Streicher ein, mit ihnen Orgel und Oboen; ein leiser Donner rollt wie von ferne in der Pausen. Der Chor deklamiert das Crucifixus vierstimmig in charakteristischem, punktiertem Rhythmus; die aufschreiende Sexte des Soprans bei nobis hebt sich grell ab. Bei passus et sepultus est tritt Akkordchromatik ein, die Singstimmen auf taktlangen Werten; Flöten und Klarinetten klagen in tiefen Terzengängen. Ganz unvermittelt bricht mit dem Et resurrexit das Leitmotiv herein, zum erstenmale in den Singstimmen. Die Viertelbewegung des Tenors bildet hierzu einen rhythmischen Kontrast. Die folgenden Stellen gestalten sich deklamierend; eine Steigerung im Fortissimo bildet noch das Sechzehntelmotiv. Auch hier ist die Bläserbehandlung glänzend durchgeführt. Beim Credo des Chors am Schlusse des Abschnittes, diesmal von Akkordgängen begleitet, setzt das bis hierher versparte Tutti ein. Auch dieser Teil bricht jäh ab. Das Leitmotiv mit Synkopenbegleitung leitet den dritten ein. Der Chor bringt wieder die deklamierenden Einsätze mit folgender strenger Nachahmung; neu ist die begleitende Sechzehntelfigur der ersten Geigen, die auch zum Leitmotiv kontrastiert. Auch dieses wird in die Imitation hereinbezogen, ferner ein neues als Umkehrung wie vorne wirkendes Thema. Bei Et vitam venturi saeculi tritt das Leitmotiv wieder in Tenor und Baß verstärkt von Oboen und Fagotten auf, dann im Sopran und Tenor mit Flöten, Oboen und Klarinetten; die Parallelbewegung der Stimmen ist eine neue Steigerung. Polyphon durchgearbeitete und dann harmonische aber durch Sechzehntel der Geigen figurierte Takte leiten zum letzten abschließenden

¹ Zu dem unlängst in Heft 4 laufenden Jahrgangs erschienenen Artikel von Alfred Schnerich, Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern sei bemerkt, daß das Et incarnatus est in keiner Weise mit der Lehre von der Immaculata Conceptio im Zusammenhang steht. Bei ersterem handelt es sich um die Menschwerdung Christi, bei dem Dogma um die Freiheit der Gottesmutter von der Erbsünde seit dem ersten Augenblick ihres Daseins.

Credo, für welches Weber das Tutti neuerdings aufgespart hatte. Einheitlichkeit der Form, dabei aber feine thematische und imitatorische Durchbildung sind die Vorzüge dieses Satzes. Trotz einiger Textinterpretationen wollte Weber hier die Grundstimmung der Glaubensfreudigkeit schildern. Warum er nicht die exegetische Art der Beethovenschen E-dur-Messe wählte, hat er in dem Briefe an Gänsbacher begründet.

Das Sanctus ist trotz des kürzeren Textes dreiteilig, Adagio, Andante maestoso, Fuga Allegro, E-dur, C. In den ersten beiden Sätzen ist der Chor achttimmig, wozu im ersten noch ein Sopransolo tritt. Auch hier verknüpft das spätere Thema der Hofannafuge, welches der ersten der sechs Fughetten aus der Lehrzeit bei Michael Haydn entstammt, wieder leitmotivisch das Ganze¹. Dieses Motiv ist an die Spitze gestellt und Oboen, Klarinetten und Fagotten in tiefer Lage piano zugeteilt, zu welchen sich dann die Hörner gesellen. Nach einer Fermate setzen zum Pizzicato der Bässe, leisen Schlägen der Pauke und unisono der Orgel mit Pausen die vier Männerstimmen in gehaltenen Noten pianissimo ein. Nach einer weiteren Fermate gesellt sich ihnen eine Altstimme zu, nach einer dritten beim dritten Sanctus die zweite. Die Instrumente halten, bzw. markieren erst den Ton C als Baß, während den Stimmen Harmoniewechsel zugeteilt ist, E-dur-Dreiklang, a-moll-Dreiklang, Sextakkord auf as (Mollsubdominante). Nach weiterer Pause folgt bei Dominus (c-moll 3, g-moll 6) eine Sopranstimme, Instrumente G, Quartsextakkord auf B von E-dur, die andere folgt bei Deus, Quintsextakkord vom verminderten Septakkord a, c, es, fis, dazu Instrumente wieder auf C. Es folgt der Quartsextakkordvorhalt, Dominant und Tonika, wobei die Instrumente endlich Baßcharakter annehmen. Dem schon früher hinzutretenden Fagott gesellen sich noch Hörner und Trompeten bei. Die Stärke ist allmählich zum Fortissimo angewachsen. Als letzten Klangeffekt läßt Weber noch den Solosopran auf das Wort Sabaoth erst über die Singstimmen zur höchsten Höhe schweben, dann im E-dur-Dreiklang herabgleiten. Sicher eine Klangwirkung von höchster Schönheit. Vom philologischen Standpunkte ist diese Interpretation nicht einwandfrei, da es sich lediglich um den sogenannten Genetivus constructus handelt, auf dem zwar der Hauptton ruht, der aber hier in einer Weise hervorgehoben wird, daß das Attribut zur Hauptsache wird². Das Andante maestoso ist gegenüber dem durch Pausen und Fermaten rhythmisch freieren ersten Teil geschlossener. Zu Anfang bringen die Baßinstrumente das Leitmotiv. In der Begleitung dialogisieren hohe und tiefe Streicher und Orgel in Achtern, Bläser und Singstimmen bilden Akkordsäulen. Der Satz ist ein glänzendes Tutti. Ein zweimaliges Pleni, forte und tutti zwischen dem Piano der Hörner und Trompeten bildet die Überleitung zur Hofannafuge. Weber hat hier dem Thema einen Auftakt vorangeschickt.

¹ Dasselbe begegnet uns auch etwas verändert als zweites Thema der Tripelfuge des Hofanna der Jugendmesse. Schneider a. a. D., S. 54.

² In der für unsere Untersuchungen zugrundeliegenden Partitur aus der Kirchenchorbibliothek St. Peter in München, welche mit großer Sorgfalt anscheinend nach dem Dresdner Widmungsexemplar gefertigt ist, wurde das Sopransolo wohl aus dem erwähnten Grunde beseitigt und durch eine Solo-Oboe ersetzt. Auch die englische Textunterlegung von H. G. Coraine in dem bei Novello erschienenen Klavierauszuge vermeidet in dem ausnahmsweise beim Sanctus wörtlich übernommenen Texte den Interpretationsfehler, während er sich im beigebrachten Urtexte findet. Sonst ist diese Unterlegung äußerst willkürlich.

Adagio.

Ob. Klar.

Allegro.

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Dadurch daß die Weiterführung des Themas stets streng beibehalten wird, und die Einsätze nur in Abständen von einem Takte erfolgen, tritt von vornherein Engführungscharakter zutage. Der ersten Durchführung folgt die in der Parallelmolltonart a moll, dann in d moll, hierauf Einsätze auf verschiedenen Tönen, schließlich Zwischensatz in Achteln und Vierteln. Der Bass führt zu all diesem eine Kontrapunktierende Bewegung in Achteln aus, welche er auch noch in der folgenden Durchführung beibehält, die zum Orgelpunkte auf der Dominant G überleitet. Das Thema baut sich über ihm auf, zunächst mit Weiterführung im Tenor allein, dann wie in imitierenden Einsätzen, der Hauptsache nach in Gdur. Zu einer unisono-Gegenmelodie der Streicher erscheint das Thema ums Doppelte vergrößert im Sopran, dann im Bass im ursprünglichen Werte. Zum Schlußtutti wird das Thema nochmals unisono von Singstimmen und Instrumenten gebracht um in eine rauschende Achtelbewegung überzugehen. Zu Anfang der Fuge verstärken nur die Streicher die Singstimmen; die Bläser werden sparsam im Verlaufe nur als „Lichter“ angewendet, selten thematisch. Erst mit dem Orgelpunkt beteiligen sie sich vollwertig. Das Sanctus ist hinsichtlich der formalen Anlage, der Durcharbeitung des Satzes (Fuge) und der Disposition der instrumentalen Mittel eine Meisterleistung. Für den praktischen Gebrauch in der Kirche dürfte es etwas lang sein. In der öfter erwähnten Rezension tadelt Weber die nicht vollständige Durchführung der Hosanna-Fuge. Er wollte in seiner Esdur-Messe diesen Fehler formaler Art beseitigen. Beethoven hat in der Eedur-Messe hier mit Rücksicht auf die kurze Dauer des ersten Teils des Kanon nur ein kurzes Fugato geschrieben und damit liturgisch das Richtige getroffen.

Das Benedictus, Larghetto (non troppo lento Mf. B. B.), $\frac{6}{8}$, Gdur, zwei Hörner, zwei Fagotte, zwei Violoncelli, bzw. Solo und Violoncell als Bassinstrument, Kontrabaß und Orgel, dazu Sopransolo und Chor. Es ist eine Sopranarie mit echt Weberscher Melodie von hervorragender Schönheit und Innigkeit, dreiteilig mit Instrumentalvorspiel, im Dakapo-Teil etwas verändert. Das Sopransolo ist ganz auf die Gesangstechnik *Cassariolis* berechnet, leidet aber dadurch musikalisch keine Einbuße. Der in gehaltenen Tönen sich ergebende Chor ist nur Hintergrund für das einschmeichelnde Solo, das im Schlußteil bescheidenen Gebrauch von Koloratur und Verzierungskunst macht. Das Orchester ist mit aller Feinheit behandelt, das obligate Violoncell¹ duettiert mit der Singstimme, erst später sind Fagotten und Klarinetten selbständige Gänge zugeteilt. Die Rückung des Mittelsatzes nach dem terzverwandten

¹ Auch im Benedictus der Jugendmesse findet sich das obligate Violoncell. Schneider a. a. D., S. 54.

Es dur, übrigens der Haupttonart der Messe, bietet eine prächtige klangliche Abwechslung. Das Benedictus ist einer der tiefempfindensten Sätze Webers und kann dem Gebet und der Kavatine im „Freischütz“ an die Seite gestellt werden, in deren Stimmungssphäre es einzureihen ist; es soll aber nicht im mindesten damit der Vorwurf des Bühnenmäßigen in der Kirchenmusik erhoben werden; es handelt sich nur um Webers ureigenste Tonsprache. Die Hosanna-Fuge folgt wörtlich nur nach zweitaktiger Einleitung. Es ist auch hier die vollständige Wiederholung des ausgedehnten Stückes von etwas zu langer Dauer.

Das Agnus Dei, Largo, c moll, C, Dona Andante, Es dur, $\frac{2}{4}$, besitzt wiederum kleines Orchester: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte, zwei Violinen, zwei Violen, Violoncell, Kontrabaß, Orgel. Ein Baßsolo mit weitgeschwungener Melodie von altitalienischem Charakter eröffnet den Satz. Auch der martellierende Rhythmus der Streicher, dazu das Portamento der Orgel, von den Alten Tremolo genannt, paßt sich ihrem Charakter vorzüglich an. Das zweite Agnus ist nur eine Weiterführung, bzw. teilweise Wiederholung des ersten, an der sich erst Solo-Alt und Tenor, dann der Baß und zuletzt der Chor beteiligen. Das Portamento pianissimo wird von Klarinetten und Hörnern übernommen; hierzu treten forte absteigende Gänge der Streicher. Das rasch anschwellende Fortissimo bricht jäh ins Pianissimo ab. Weber hat leider das dritte Agnus nicht vertont, sondern bringt unmittelbar das Dona nobis pacem. Erst tragen es Bläser und Solisten vor, dann Streicher und Chor, die Geigen mit Sechzehntelmotiv, wozu allmählich die Bläser treten; nach einem Forteanruf folgt ein kurzes Vokalsätzchen der Solo-Oberstimmen, dann wieder Chor und Orchester, das beinahe zum Tutti anwächst bis zu der Wiederkehr des ersten Dona-Einsatzes des Chors, der aber pianissimo erfolgt. Nach dem Dona-Ruf forte kehrt das Solovokalsätzchen wieder. Dann setzt der Chor nochmals piano ein, Vokal- und Instrumentalbässe führen eine diatonische Sechzehntelbewegung abwärts aus. Das früher den Geigen zugeteilte begleitende Sechzehntelmotiv erscheint sodann in Bratschen und Violoncelli zu einem Einsätze von Sopran und Alt. Beim letzten Pianissimo-Ausklängen des Chors kehrt der martellierende Rhythmus der Begleitung des ersten Agnus Dei wieder. Die Bläser sind ungemein duftig angewandt, abwechselnd in ihrer Klangfarbe. Während dem ersten und zweiten Agnus Dei würdevoller Ernst, ja fast etwas wie alter Dratorienstil innewohnt, ist der Grundzug des Dona Lieblichkeit; auch etwas wie idealisierter Finalecharakter mit romantischen Einschlag wohnt ihm inne. Carl Maria v. Weber hat ebenfalls in dem öfter angeführten Aufsätze über Gottfried Webers Messe seine Gedanken über die Vertonung des Agnus Dei niedergelegt:

Manche Kunsttrichter werden zwar gerade der Lieblichkeit wegen, welche in diesem Agnus Dei vorherrscht, dasselbe aus der Kirche verweisen wollen, als nicht dem strengen Kirchenstil angemessen. Allein mit Unrecht. Warum soll nicht das Lamm Gottes den Menschen in einer kindlich freundlichen Gestalt erscheinen. Warum sollen wir immer vor der Gottheit niederfallen, vor ihrem Glanze geblendet. Warum nicht auch vertrauend ihre zur menschlichen Gestalt gebrochenen Strahlen anblicken und näher mit ihr Umgang pflegen, wie ja die Bibel auf jeder Seite lehrt? Die Größe beten wir an, ihr Abstand ist unermesslich, und sie wirft uns als Würmer des Staubes zu Boden, aber die Liebe können wir erreichen durch Wiederlieben, und sie macht uns der Gottheit gleich und des Himmels fähig. In diesem Geiste ist

das Agnus Dei Gottfried Webers komponiert, liebend, freundlich und beruhigend schwebt das Lamm Gottes hernieder und entläßt den Beter vertrauter mit der Gottheit aus dem Tempel.

Die hier angeführten Gedanken hat der Verfasser in dem Dona nobis pacem der Esdur-Messe und auch im Agnus Dei der in Gdur selbst verwirklicht.

Weber hat zu der Esdur-Messe noch das Offertorium Gloria et honore, Allegro, Esdur, C, komponiert, wie bei Gloria, Credo und Sanctus ist das volle Orchester angewandt, dazu Sopransolo und vierstimmiger Chor. Der Text ist dem Commune unius Martyris non pontificis, primo loco entnommen. Da für diese Arbeit es nicht mehr möglich war die in der Sammlung von Jähns in der preussischen Staatsbibliothek in Berlin, befindliche autographe Partitur heranzuziehen und Wiedergaben fehlen, muß auf die Ausführungen dieses Forschers und die Max Maria v. Webers verwiesen werden¹. Der Meister hat das für Saffaroli bestimmte, mit brillanten Passagen versehene Sopransolo wieder über den in längeren Noten gehaltenen Chor gestellt in der Art wie wir sie beim Benedictus sahen, nur bedeutend virtuoser und weniger dem kirchlichen Stile entsprechend. Die klangliche Wirkung muß auch hier vortrefflich sein.

Der Sommer 1818 und der folgende Herbst und Winter führten Weber mehr denn je auf das Gebiet der Gelegenheitskomposition. Mehrere Feste und Gedächtnistage des Sächsischen Hofes boten den Anlaß. Dem fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August I. verdanken wir Jubelkantate und Jubelouverture²; die Festmesse zu diesem Anlasse war Morlachi anvertraut worden. Statt des von dem Leipziger Thomaskantor Johann Gottfried Schicht für diese Feier geschriebenen Te Deums wurde das bei derartigen Gelegenheiten übliche von Hasse aufgeführt. Für die am 17. Januar 1819 stattfindende Jubelhochzeit des Königs-paares war nun die Reihe an Weber die Vertonung der Messe zu übernehmen. Direkten Auftrag hierzu hatte er zwar nicht erhalten, doch hatte er mit dem Werke etwas mehr Glück als mit der Jubelkantate: während diese beim erstgenannten Feste vom Programm abgesetzt wurde, fand die Aufführung der Messe wirklich am 17. Januar 1819 in der katholischen Hofkirche zu Dresden statt. Die Missa Sancta Nr. II in G³ entstand wie ihre Schwester unter schwierigen Umständen. Hatte er die erste unter dem Drucke von unangenehmen Dienstverhältnissen und überhäuft von Arbeit geschaffen, so drückte ihn während des Werdens der zweiten die Sorge um die von schwerer Krankheit heimgesuchte Gattin. In einem Briefe an Lichtenstein berichtet er wieder⁴:

(Dresden, 8. Februar 1819) . . . Das war eine harte Periode für mich, in der für mich alles tot war, außer meiner nächsten Umgebung und Pflicht . . . Wenn ich dann so bis 11—12 Uhr an meiner Frau Krankenbette den Schmerz in mich gezogen hatte, mußte ich noch in meine Arbeitsstube und arbeiten. Den 17. und 24. Januar wurde meine neue Missa mit Erfolg aufgeführt. Seit jener Zeit bin ich aber gänzlich abgesspannt.

¹ Jähns, a. a. D., S. 244 Nr. 226, 1818. — Max Maria v. Weber, a. a. D., S. 154.

² Jähns, a. a. D., S. 261 ff. Nr. 244, S. 265 ff. Nr. 245, 1818. — Max Maria v. Weber, a. a. D., II. Bd., S. 175 ff.

³ Jähns, a. a. D., S. 272 ff. Nr. 251, 1819, vgl. hier betr. Bibliographie. Manuskripte und Drucke, Chronologie, Aufführungen, Briefe usw. S. f. Max Maria v. Weber, a. a. D., II. Bd., S. 183 ff.

⁴ Webers Briefe an Lichtenstein, hrsg. von Rudorff, S. 92. — Jähns, a. a. D., S. 274 f.

Webers Tagebuch bringt den ersten Eintrag über diese Messe am 25. Oktober 1818. Die Vollenbung erfolgte am 4. Januar 1819. Die Gdur-Messe ist für vier Solo- und Chorstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß geschrieben. Im Orchester finden sich zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, vier Hörner (im Sanctus, sonst zwei), zwei Fagotte, zwei Trompeten, zwei Pauken, zwei Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß und Orgel. Aus Anlaß ihrer Entstehung und wohl in Anlehnung an den Namen der vorerwähnten zeitlich benachbarten Kompositionen wird sie gewöhnlich „Jubelmesse“ genannt. Trotz der äußeren Verhältnisse, welche während der Arbeit schwer auf dem Meister lasteten, ist das Werk voll Licht und Sonne. Weber kennzeichnet selbst es nach dieser Hinsicht in einem Briefe an Kochly¹:

(Dresden, 16. Oktober 1818) . . . Ich fange an wieder an einer neuen Messe zu schreiben, die ich Ihrer Majestät der Königin, der Jubelhochzeit zu Ehren, schreiben will. Habe ich in der ersten ganz meiner Überzeugung und dem tiefen Gefühl der Größe des Gegenstandes mich hingegeben, so will ich jetzt mir eine froh und fröhlich kindlich bittend und jubelnd zum Herrn betende Schar denken.

Jähns schreibt über den stilistischen Unterschied der beiden Messen:

Die große Charakterschiedenheit . . . ist ein neuer Beweis für den großen Reichtum an Erfindungskraft in Weber, eine Eigenschaft, die ihm, wie selten einem Künstler bis zu seinem Tode nicht nur verblieb, ja sich sogar zu mehren schien. Ungachtet eben dieser Verschiedenheit beider Werke, und obwohl die Vorliebe des Königs Friedrich August I. zum heiteren Stile selbst in der Kirchenmusik, bei Komposition der Messe in G bei Weber maßgebend sein mußte, hat er die Würde des „Ortes und Wortes“ zu wahren verstanden, wie er dies so schön in der Stelle des Briefes an Gänsbacher ausspricht.

Diese stilistische Verschiedenheit wird bei Untersuchung der einzelnen Teile sich zeigen, aber es finden sich auch wieder gemeinsame Eigentümlichkeiten, die Webers Messen von denen anderer Meister unterscheiden.

Das Kyrie, Moderato, Gdur, C, besigt kleineres Orchester: Zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte, zwei Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß und Orgel. Die vier Solo- und Chorstimmen sind beschäftigt. Zu ersteren tritt vorübergehend eine zweite Tenorstimme. Eine lichte allgemein religiöse Stimmung herrscht schon zu Anfang, „Güte und Menschenfreundlichkeit“, dieses Paulinische Wort kennzeichnet sie vielleicht am besten. Bald tauchen auch schon im Sopran Webers weitgeschwungene melodische Bögen auf. Auch seine ihm eigene Verteilung der orchestralen Mittel, die dynamischen Kontraste sind hier wieder zu bewundern. Ungemein schmiegsam und lieblich bittend ist ein zweimal auftretendes Motiv, besonders beim Ausklingen des letzten Kyrie vor dem Christe, zu welchem ein kurzes Zwischensätzchen der Streicher in gehaltenen Tönen überleitet. Zwei in Terzen geführte Solotendöre mit verdoppelten Fagotten beginnen; dann setzt das Soloquartett ein, hierauf der Solosopran. Die Sprünge, noch mehr aber die Akkordgänge der Melodie, lassen sie nicht gerade streng kirchlich erscheinen. Sicher steht das Christe weit hinter dem vorhergehenden Teil zurück. Nach einem weiteren Zwischensätze des vollen Orchesters, in welchem sogar die Mannheimer Akkordrakete zweimal ansteigt, beginnt das zweite Kyrie als Ripresa, welche nur von ganz kurzer Dauer ist. Ein

¹ Ebenda, S. 274.

viertaktiges Zwischensätzchen von Alt- und Basssolo leitet zu einem E-dur-Tutti, dem eine Vorkadenz folgt, an die sich eine zweite anschließt, worauf erst der endgültige Ganzschluß eintritt. Ein ausdrucksvolles Nachsätzchen *pianissimo*, mit schöner Melodie im Sopran (Septimsprung aufwärts) ist am Ende beigefügt. Auch hier fällt vor allem die Behandlung der Bläser auf, die Weber häufig den Singstimmen in Gegenfaze zu den begleitenden Streichern verdoppelnd beordnet. Auch dynamische Effekte wie in der E-dur-Messe sind häufig; der Satz ist von außerordentlichem Wohlklänge.

Das Gloria, *Allegro vivace*, D-dur, $\frac{3}{4}$, zeigt wieder die von Weber für diesen Satz ausdrücklich verlangte Wirkung des Kontrastes. Das Orchester beginnt *piano* mit einem wogenden Sechzehntelmotiv in den Geigen, welches den Satz wiederum leitmotivisch durchzieht und durch den Wechsel der Harmonie verschiedenen Charakter annimmt.



Die Bässe bringen hierzu einen Achtelrhythmus auf D; die Bläser haben gehaltene Töne, wobei den Hörnern ihre tiefste Note D zugeteilt ist. Das Piano wächst zum Forte an beim Einsatz des Chors; es ist das berühmte Mannheimer Crescendo, welches Weber hier an die Spitze seines Gloria gestellt hat. Der Gloraeinsatz des Chors wirkt fanfarenartig, das begleitende Orchester nimmt sinfonischen Charakter an; auch die Akkordrakete steigt in den Bläsern empor. Das Leitmotiv kehrt wieder, diesmal abklingend als Übergang zum *Et in terra pax*, das mit einer Akkordmelodie des Solobasses beginnt und von den andern Solisten fortgesetzt wird; die Begleitung ist nur den Streichern anvertraut; der Chor fährt im Verein mit den Holzbläsern *piano* fort. Bei *Laudamus te* ertönt das Tutti, dann das Leitmotiv, das in den Streichern sich bei *Adoramus te* nach *g* moll wandelt. Bei *Glorificamus te* setzt sich dasselbe in einer Akkordrakete fort, unterstützt von den gleichfalls in Akkorden ansteigenden Klarinetten und Oboen. Wiederum folgt das Tutti mit Skalengängen in Gegenbewegung in Singstimmen und Orchester. Das Leitmotiv, abnehmend an Stärke, dient zur Überleitung für das dem Solosopran zugeteilte *Gratias agimus*. Die Ariosomelodie wird nur von den Streichern begleitet, beim Einsatz des Chors treten die Bläser hinzu. Die Bässe, einschließlich der Fagotte, führen mehrfach wiederholte Akkordraketen aus. Harmonisch wirksam ist die Rückung nach D-dur und zurück zur Dominant der Haupttonart. Dem Fortissimo-Abschlusse des ersten Teils, des Lobgesangs, schließt sich nochmals das Leitmotiv an. Ein Klarinettensolo mit starkem „Freischütz“-Anklang, Kyrie der Agathe bzw. Ouvertüre¹, leitet zum bittenden Teile über und ertönt nochmals zu dem folgenden Tenorsolo *Qui tollis*. Das Motiv ist rhythmisch und auch harmonisch etwas verändert.

¹ Jahns, a. a. O., S. 275, 309. Die Komposition der Agathenarie in E-dur fällt auf den 28. August 1818, die des Gloria zwischen 25. und 31. Oktober desselben Jahres.

der Hauptsache nach deklamierend, läßt ihn aber von Streichern und Bläsern melodisch umspielen. Das Leitmotiv tritt in Flöten und ersten Geigen als Zwischenspiel auf. Der Text der Christologie wird erst vom Tremolo der Streicher, dann von lebendiger Achtelbewegung derselben begleitet unter feiner Anwendung der Bläser einzeln und insgesamt. Wieder bildet das Leitmotiv in erster Geige und Flöte den Zwischenatz zu den Worten Qui propter nos homines. Der Chor greift die Weise des Patrem omnipotentem wieder auf. Während derselben ertönt das Leitmotiv weiter fortgesponnen in Affordgängen in der Soloklarinette. Dann ergänzt es variiert als Nachspiel in den ersten Geigen das Descendit de coelis. Horn und Fagott in die sich Geigen und Bratsche mischen, leiten das Et incarnatus ein. Dieses und das Crucifixus sind dem Solosopran anvertraut, in langsamen, gehaltenen Tönen, mehr rezitierend als arios. Die Melodie beginnt in *b*moll, wendet sich nach *D*dur und kehrt wieder nach *b*moll zurück. Die Begleitung wird meist in langen Werten von den Streichern, Hörnern, Fagotten und der Orgel, *tasto solo*, bestritten, nur ein kurzes rhythmisches Motiv tritt bisweilen dazwischen. Bei Pontio Pilato finden sich nur Viertelgänge der Bässe und Orgel *unisono*. Weber hat Menschwerdung und Erlösung mit außerordentlicher Meisterschaft in einen musikalischen Gedanken zusammengefaßt. Die Stelle zählt zu den wertvollsten der Messe und zu den besten Vertonungen dieses Teils des Credo überhaupt. Merkwürdigerweise hat hier der Dramatiker Weber einen ruhig objektiv berichtenden Ton, man möchte fast sagen den des Chronista eingeschlagen, der aber ungemein kirchlich wirkt und dabei doch von tiefstem Ausdrucke ist, und noch gehoben durch die wundervoll abgetönte Instrumentalbegleitung. Beim Et resurrexit tritt wieder das Tutti ein; Leitmotiv und der Oktavsprung des Soprans dienen als Wortmalerei. Auch beim Ascendit bringen die Geigen einen aufsteigenden Skalenlauf. Die Tonarten wechseln rasch: *D*dur, *c*moll, (*A*sdur), *E*sdur, *D*dur. Beim Et iterum venturus est finden wir Streichertremolo mit gehaltenem Fagott, Orgel *tasto solo*, bei mortuos einen Afford der Bläser mit Paukenwirbel dazu. Die Stelle ist dramatisch. Um so strenger wirkt wieder das kleine Fugato bei Cuius regni non erit finis. Bei Et in Spiritum sanctum knüpft Weber als Erinnerungsmotiv, wie schon früher einmal, an das Patrem omnipotentem an, in beiden Fällen können wir von auß musikalische Gebiet übertragener Dogmatik sprechen; bei Weber als strenggläubigem Katholiken sind derartige Tonsymbole durchaus erklärlich. Auch Beethoven hat in der *E*dur-Messe von dieser Symbolik Gebrauch gemacht, vgl. den Beginn des Mozartschen Ave verum beim Et incarnatus und Benedictus in Beethovens op. 86. Die lebendige Bewegung des dritten Teils des Credo hält an, die Stimmen deklamieren. Das Leitmotiv tritt bei Et unam sanctam catholicam ecclesiam ein. Das Fugato bei Et vitam venturi saeculi greift thematisch auf das bei Cuius regni zurück, wiederum eine absichtliche musikalische Verknüpfung des Inhalts. Die Instrumentalbegleitung hat hier aber gegen früher eine gewaltige Steigerung erhalten. Beim Amen beginnt jedoch erst das Tutti, auch das Leitmotiv ist hierbei verwertet. Zweimal erschallt im vierstimmigen Chor der Ruf Credo. Das Leitmotiv *unisono* in sämtlichen Streichern und den Flöten bildet den Schluß, dasselbe hebt sich gegen Bläserakkorde ab. Formal ist dieser Credoatz noch geschlossener als derjenige der *E*sdur-Messe. Auch die Verwendung von Leit- und Erinnerungsmotiven ist noch feiner durchdacht. Das Et incarnatus und Cruci-

fixus ist gleichfalls dem früheren durch seine Originalität überlegen. Webers Instrumentierung ist hier seiner würdig; die Verwendung von Fagotten und Hörnern, sowie der Orgel *tasto solo* muß besonders hervorgehoben werden.

Das Sanctus, *Andante maestoso*, Hosanna, *Allegro*, *D*dur, *C*, verstärkt die Hörner noch auf vier. Ihnen und der wirbelnden Pauke ist in punktierten Noten, neben den Bässen die Begleitung des ersten Sanctus des Chors übertragen. Die Solisten erwidern *pianissimo*, nur von den Bässen der Streicher und der Orgel getragen. Chor und Hörner setzen wieder *fortissimo* ein. Ein *Pianissimo* der Bläser leitet das Hosanna ein. Zwei rauschende Tuttisätze umschließen einen rhythmisch gleichförmigen Mittelteil mit Chor in halben Noten, dessen Begleitung von Unisono-Achtelfiguren der Streicher gebildet ist; Klarinetten und Oboen laufen hier mit den Singstimmen. Dieser Mittelteil ist ferner durch Verbindung terzverwandter Dreiklänge gebildet. Auch der Akkordakete begegnen wir wieder. Die Wirkung des Hosanna ist sinfonisch.

Das Benedictus, *Andante*, *A*dur, (*D*dur ist wegen des folgenden, wiederholten Hosanna vorgezeichnet), *C*, wird von kleinerem Orchester begleitet: zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte, zwei Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Orgel. Es wird ausschließlich vierstimmig vom Soloquartett gesungen. Das Thema fällt durch seine Verwandtschaft mit einer der berühmtesten „Freischütz“-Weisen auf.

Andante. Solo.

*G*dur-Messe,
Benedictus.

Be - ne - dic - tus

Adagio.

Freischütz-Szene
Nr. 8. Agathe.

Lied er - schal-le

Weber gibt in seinem Tagebuche für das Benedictus den 21. November und 19. Dezember 1818, für die Szene der Agathe im „Freischütz“ den 9. Dezember 1819 an¹. Das Benedictus enthält somit die erste Fassung. Das Thema, den Flöten zugeteilt, von Klarinetten und Fagotten begleitet, ist vorangestellt; dann erst setzen die Singstimmen imitierend mit demselben ein. Drei solche motivische Durchführungen von kleinen ausdrucksvollen Nachsätzen gefolgt, sind vorhanden. Am Schluß setzt nochmals das Motiv verkürzt als Nachklang in den Einzelstimmen an. Diese sind überwiegend real behandelt, und der Satz ist infolgedessen einer der bestdurchgeführten Webers überhaupt. Es ist die Kunst der alten Meister der Vokalpolyphonie in die Sprache der Romantik übertragen. Infolge der motivischen Gleichheit mit dem Gebet in der Agathenszene wird man bei Unkenntnis der zeitlichen Reihenfolge versucht sein Weber den Vorwurf zu machen, er hätte Opernmusik für die Kirche verwendet; gerade das Umgekehrte trifft zu. Beim Benedictus ist den Streichern in der Hauptsache die Begleitung zugeteilt. Anfangs bloß stützende Noten ausführend, folgen sie bald dem imitatorisch behandelten Singstimmen. Flöte und Fagott beteiligen sich

¹ Jähns, a. a. D., S. 275, 309.

an den Motiven erst von der dritten Durchführung an; auch sind hier die Hörner in tieffter Lage und mit gehaltenen Tönen wirksam angewandt.

Das Agnus Dei, Gdur, Andante con moto, $\frac{6}{8}$, (Dona) Andante quasi allegretto, $\frac{2}{4}$, besteht aus zwei gegensätzlichen Teilen. Im ersten herrscht edler Ausdruck vor, im zweiten wollte der Meister wiederum das Liebliche betonen. Die Besetzung des Orchesters entspricht der des Kyrie. Ein viertaktiges Vorspiel der Streicher, des Generalbassinstruments und der Fagotte als Melodieträger geht voran. Dann setzt der Alt ein. Die Melodie ist vornehm, kavatenartig in feiner Linienführung mit ausdrucksvollen Sprüngen in Quint, Sext, ja sogar einmal in die kleine Sept abwärts; sie besißt romantischen Charakter. Die Begleitung ist Streichern und Orgel anvertraut; einmal bringt der Fagott das Motiv des Vorspiels wieder, am Schluß ferner gehaltene Töne. Die Harmonik ist gewählt. Nebenseptakkorde und abspringende Vorhalte verleihen ihr größeren Reiz. Auch hier hat Weber nur das erste und zweite Agnus vertont; nach dem letzteren setzt das Dona unmittelbar ein. Solosopran und Chor alternieren. Am Schlusse dominiert dieser über dem Chor. Die Tuttistellen mit dem Chor treten im Gegensatz zu den Solostellen, bei denen die Bläser in sorgfältiger Disposition den Streichern beigeordnet sind. Auch dynamische Kontraste, namentlich am Schlusse wirken vortrefflich. Doch steht das Dona melodisch nicht auf der Höhe des ersten Teils. Hinsichtlich der Erfindung ist es der schwächste der Messe, mag aber dem Dresdener Publikum wohl am besten zugesagt haben.

Weber hat zu der Jubelmesse noch ein Offertorium geschrieben In die solemnitatis, Tempo giusto, $\frac{3}{4}$, E dur¹. Der Text des Offertoriums der Feria quinta post Pascha, der sich inhaltlich für das Jubelfest eignete, liegt demselben zugrunde. Die Besetzung der Orchesters entspricht der des Gloria und Credo der Gdur-Messe. Auch hier ist der brillant behandelte Solosopran dem einfallenden Chore gegenübergestellt. Von dem Offertorium besitzen wir ebenfalls keinerlei Druckausgaben; es sind ferner außer der autographen Partitur keine handschriftlichen Wiedergaben bekannt. Auch hier war es nicht mehr möglich sie zu benutzen; es sei deshalb wieder auf die Ausführungen von Jähns und Max Maria von Weber verwiesen. Beim Jubelfeste kam das Offertorium nicht zum Vortrage; es wurde durch eines von Morlacchi ersetzt.

Die Gdur-Messe ist in der Durchführung der Sätze kürzer und auch meist weniger kompliziert wie ihre Schwester. Man hat sie die kleine, die Esdur die große Webers-Messe genannt. Man möchte aber keine der beiden im Gesamtschaffen des Meisters missen. Es sei noch bemerkt, daß Weber seinen Freund Rochlitz auch zur Begutachtung der Komposition heranzog². Die Tagebuchnotiz vom 29. Dezember 1818 lautet:

Rochlitz kam zu uns, ich ging mit ihm meine neue Messe durch, erfreute mich seines Scharfblickes und Mitgeföhls, änderte auch Einiges nach seiner Meinung.

Noch einmal hat Weber einen Messenteil vertont, doch nicht um eine kirchliche Komposition handelte es sich bei dem Agnus Dei für Frauenstimmen (zwei

¹ Jähns, a. a. D., S. 271 Nr. 250, 1818. — Max Maria v. Weber, a. a. D., II. Bd., S. 184, 193.

² Jähns, a. a. D., S. 275.

Soprane und Alt), zwei Flöten, zwei Hörner, zwei Klarinetten, zwei Fagotte¹. Es war eine Bühnenmusik zum Trauerspiele Carlo des Grafen Georg von Blankensee. Ihre Wirkung soll nach den Ausführungen von Jähns auf der Anwendung der Bläser beruhen.

Weber hat in seinen Messen den von Beethoven in der E-dur-Messe und in der Missa solemnis eingeschlagenen Weg nicht weiter verfolgt. Die Gründe lagen hauptsächlich an der Akustik der Dresdener Hofkirche, welche Einzelschilderungen der Worte und feine Untermalungen nicht zur Geltung kommen ließ. Auch war der Meister vielfach durch Verpflichtungen als Hofkomponist den Solisten gegenüber gebunden; daraus erklären sich einige „brilliante“ Stellen. Er war keine ringende Augustinusnatur, wie Beethoven, sondern froh im ererbten Glauben und kindlich in seiner Gottesliebe. Trotzdem hat er Neues geboten. Vor allem fällt die geschlossene Form der Gloria- und Credosätze auf. Weber hat das Leitmotiv in der Messe zuerst in besonders ausgiebiger und sinnvoller Weise angewandt und sich gelegentlich des Erinnerungsmotivs bedient. Vor allem aber hat er seine einzigdastehende Bläserbehandlung, besonders die des Horns und des Fagotts, die er sich im Verkehr mit Vogler und Franz Danzi aneignete, auf den kirchlichen Stil übertragen. Falsch wäre es die Messen Webers als theatralisch abzulehnen. Sie bieten soviel des Schönen, daß ihre Wiederverwendung in der Kirche nur zu begrüßen ist.

¹ Ebenda, S. 294 Nr. 273, 1820.

Glucks Reisen nach Paris

Von

Georg Kinsky, Köln a. Rh.

Spät erst erreichte Glucks Lebensbahn den steilen Aufstieg zur Höhe: der Schöpfer des *Orpheus* und der *Alceste* war ein Sechzigjähriger, als er dem Rufe nach Frankreichs Hauptstadt folgte. Die Pariser Jahre 1774—1779 bilden den Gipfel seines Lebens und die Krönung seines Schaffenswerkes, sie verliehen seinem Namen europäische Geltung und rückten ihn in den Brennpunkt der geistigen und künstlerischen Bestrebungen der Zeit. Die „innere“ Geschichte dieser bedeutamen Jahre hat Robert Sondheim an dieser Stelle bereits aufgehellert; sein ergebnisreicher Aufsatz¹ schildert die Grundlagen der musikalischen Einstellung der Pariser vor Glucks erstem Auftreten, den Verlauf des Parteienstreits, den eigentlichen Anlaß zu *Piccinnis* Berufung und die abzustreitenden Wirkungen von Glucks Reformwerk auf die spätere Entwicklung der Oper: „Gluck ist der Sieg eines schöpferischen Einzelgeistes. Er steht als musikdramatisches Genie im Mittelpunkt der Operngeschichte, aber er ist eine Vollendung, nicht zukünftig oder zeitbestimmend wie Weber.“

Der folgende Überblick setzt sich ein bescheideneres Ziel und beschränkt sich auf eine bloße Kärnerarbeit; er bietet eine im großen und ganzen wohl endgültige Feststellung der genauen Daten der fünf Reisen, die der Meister in den 1770er Jahren von Wien nach Paris unternommen hat. In dieser Hinsicht darf der Aufsatz als ein Baustein zu einer künftigen, nach Möglichkeit erschöpfenden Lebensbeschreibung des großen Neubildners des Musikdramas gelten, zumal für eine Reihe von Einzelheiten noch unbekannte Briefe und andere, z. T. unbeachtet gebliebene Quellenzeugnisse verwertet sind, die manche bisherige Irrtümer der Gluckforschung — von Schmid bis Lierjot und Arend — berichtigen. Nach dem Hinweis eines der besten Kenner dieses Gebiets, Stephan Wotzmann², sind ja die literarischen Quellen für Glucks Lebensgang recht eigentlich in dem gesamten schöpferischen Schrifttum seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu suchen: „genauer ausgedrückt kommt nicht nur alles Musikwissenschaftliche, sondern auch ein großer Teil der Universal-, Kultur- und Literaturgeschichte, zahlreiche Lebenserinnerungen und Briefsammlungen und vor allem die unübersehbare Flut gelegentlicher Zeitungsnotizen dafür in Betracht.“

* * *

Frankreichs Boden hatte Gluck zum ersten Male 1745 betreten, als er in Begleitung seines Gönners, des kunstsinigen Fürsten Ferdinand Philipp v. Lobkowitz³, auf der Reise von Italien (Turin und Mailand) nach London sich einige Monate in Paris aufhielt und nachhaltige Eindrücke von Rameaus Meisterwerken empfing. Von diesem ersten Pariser Aufenthalt ist so gut wie nichts überliefert⁴; auch die

¹ „Gluck in Paris“ (ZfM V, S. 165f.)

² Die deutsche Gluck-Literatur (1914), S. 20.

³ Die Widmung des *Teorbuch* zum *Ippolito* ist an dessen Oheim, den Feldmarschall Fürst Georg Christian v. Lobkowitz, gerichtet, der 1743—46 den Oberbefehl über die österreichischen Truppen in der Lombardei führte.

⁴ Féris' Angabe (Biogr. univ. III, 30), daß Gluck während [!] seines Londoner Aufenthalts nach Paris gereist sei, um dort Rameaus Opern zu hören, ist nicht zureichend, ebenso Krehšmars Annahme (Peters-Jahrbuch 1903, S. 66), daß der Rückweg von London über Paris geführt habe. Gluck kehrte — schon im Mai 1746? — über Hamburg nach Deutschland zurück und schloß sich dort der reisenden Opertruppe der Brüder Mingotti an.

Echtheit eines angeblich während dieser Zeit von einer Malerin Cécile verfertigten Selbstbildnisses des jungen „Professors“ ist zum mindesten stark anzuzweifeln¹. — Den Anlaß zu Glucks zweiter Pariser Reise bot seine Beteiligung an den Festlichkeiten zu der für das Frühjahr 1764 vorbereiteten Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König. Der Direktor der Wiener Hoftheater, Graf Jacob Durazzo, „der selbst mit nach Frankfurt ging, beordnete Gluck, den Kastraten Quadagni², mich und noch zwanzig Personen von der kaiserlichen Hofkapelle zu dieser großen Feierlichkeit“, erzählt Dittersdorf im 14. Kapitel seiner Lebensgeschichte. Die Verzögerung des Festes benutzten Durazzo und Gluck Ende Februar zu einer Reise nach Paris, um die von dem Lustspielbucher Favart recht lässig betriebene Angelegenheit des Sticks der Orfeo-Partitur endlich zu einem Abschluß zu bringen. Glucks Anwesenheit in Paris wird durch einen Tagebuchvermerk des bekannten Kupferstechers Johann Georg Wille bezeugt³, dem der „berühmte Komponist“ in Gesellschaft des Hofdichters Coltellini⁴ am 9. März in seinem am Quai des Augustins gelegenen Hause einen Besuch abstattete. Die durch Goethes ausführliche Schilderung im 5. Buche von ‚Dichtung und Wahrheit‘ bekannte Krönungsfeier fand am 3. April statt. Über die musikalischen Veranstaltungen des Frankfurter Festes hat Otto Bacher jüngst berichtet⁵ und nachgewiesen, daß die bisher allgemein übliche Annahme einer bei dieser Gelegenheit erfolgten Aufführung von Glucks ‚Orfeo ed Euridice‘⁶ unter Leitung des Komponisten und Mitwirkung Guadagnis auf einem Irrtum beruhen muß.

Neun Jahre vergingen, ehe Gluck wieder nach Paris kam. Der von ihm erbetenen Vermittlung seiner ehemaligen Schülerin Marie Antoinette hatte er es zu danken, daß die Leiter der Großen Oper ihre zögernde Haltung aufgaben und sich zur Annahme seines eigens für Paris bestimmten neuen Werkes, ‚Iphigénie en Aulide‘, entschlossen. „Die Dauphine hob alle Schwierigkeiten, erteilte den Direktoren der Akademie der Musik die nötigen Befehle und lud Gluck ein, mit seiner Partitur nach Paris zu kommen, wo er sich ihres ganzen Schutzes erfreuen würde“, sagt Anton Schmid. „Gluck begab sich demnach mit seiner neuen Oper schon im Spätsommer des Jahres 1773 nach dem seit Jahren ersehnten Ziele seines Strebens . . . Seine Gemahlin und seine Adoptivtochter und Nichte Marianna und eine Menge von Empfehlungsbriefen begleiteten ihn“⁷. Schmid's vielfach übernommene Angabe „im

¹ Allg. deutsche Biographie, 9. Bd. (1879), S. 245 (Felix Bamberg). Vgl. G. Desnoiressteres, Gluck et Piccinni (2 1875), S. 71, Fußn. 2; E. Vogel im Peters-Jahrbuch 1897, S. 14.

² Gaetano Guadagni, der Darsteller des Orfeo bei der Wiener Uraufführung am 5. Oktober 1762.

³ „M'est venu voir M. le chevalier Gluck, ce fameux compositeur, si connu par toute l'Europe, où la bonne musique est estimée; c'est un fort brave homme d'ailleurs, il a resté plusieurs heures avec moi. Il est au service de l'impératrice. Il étoit accompagné de M. Goldelini [!], poète, aussi au service de la maison d'Autriche“. (G. Duplessis, Mémoires et Journal de J.-G. Wille Graveur du Roi, 1857; I, 249.)

⁴ Marco C., der Bearbeiter des Textes zu Glucks ‚Telemacco‘ (Wien 1765) und — nach Angabe Ch. Bracks, des französl. Übersetzers von Burneys Reisetagebuch — der Verfasser der bedeutsamen Vorrede zur Partitur der ‚Alceste‘ (1769).

⁵ ZfM VIII, 100.

⁶ Die Quelle hierfür ist Burneys Reisetagebuch (deutsche Ausgabe II, 212). Der Engländer hat Gluck anscheinend mißverstanden, da dieser unmdglich behauptet haben kann, die Oper sei bei Gelegenheit der Krönung zuerst aufgeführt worden!

⁷ Anton Schmid, Chr. W. Ritter v. Gluck (1854), S. 181 u. 194.

Spätsommer“ ist jedoch nicht zutreffend; der Antritt der Reise fällt erst in die letzten Oktober- oder ersten Novembertage. Am 26. Oktober war Gluck noch in Wien, wie es der an diesem Tage an Padre Martini gerichtete Brief beweist, in dem die bevorstehende Abreise erwähnt wird: „... sono ora sulle mosse per andare à Parigi nell' intenzione di produrvi l'ultima di esse [composizioni], cioè l'Ifigenia en Aulide sul gran teatro dell' opera . . .“¹ Eine weitere Bestätigung liefern die Briefe Riedels an den badischen Hofrat Friedrich Dominicus Ring². Der seit 1773 in Wien lebende satzsam bekannte Schriftsteller, k. k. Hofrat und Akademieprofessor Friedrich Justus Riedel (der „verkommene Klopianer“!), zählte zu Glucks Freundeskreis und war von ihm für die Dauer seiner langen Abwesenheit zum Hausverwahrer bestellt worden. „Sie sind in Carlsruh“, schreibt Riedel am 12. September an Ring, „— und ich ziehe im Oktober nach Glucksruh, einem angenehmen Garten und Hause des Ritters von Gluck, meines hiesigen verehrtesten Freundes, welchen Denis³ den liebergewaltigen Seelenschmelzer nennt.“ Dann am 23. Oktober: „... der Ritter von Gluck berührt vielleicht auf seiner Reise nach Paris auch Ihr Carlsruh; ich . . . bitte Sie, ihn und sein Weib und seine adoptierte Tochter so aufzunehmen, wie ich . . . hoffe, daß Sie mich aufnehmen würden, wenn ich mit Weib und Kind zu Ihnen käme . . . Sollte der Herr von Gluck nicht über Carlsruh gehen, so wird er Ihnen ohne Zweifel diese Zeilen von einer benachbarten Post zuschicken . . . Die bevorstehende Gluckische Abreise . . . hindert mich, mehr zu schreiben . . .“ Aus Riedels bedauerndem Brief vom 4. Dezember⁴ ergibt sich, daß Gluck und die Seinen die badische Residenz auf der Hinreise nicht berührt haben; die Ungeduld des Meisters an sein Ziel zu kommen ließ ihn unterwegs jeden verzögernden Aufenthalt vermeiden. Wie aus den Briefen an Franz Kruthoffer (s. u.) hervorgeht, beanspruchten Glucks Reisen von der Donau nach der Seine in der Regel drei Wochen; die Ankunft in Paris wird also etwa am 20. November 1773 erfolgt sein⁵.

Nach dem Almanach musical de 1775 wohnte Gluck im „petit Hôtel des Deux-Ponts, vis-à-vis la rue de Gaillon“⁶, dem in der Rue neuve St. Augustin gelegenen ehemaligen Hôtel de la Vallière, das der lebensfrohe Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken, der vertraute Freund Ludwigs XV. und der Marquise de Pompadour, 1767 gekauft hatte⁷ und während seines alljährlichen Pariser Aufenthalts

¹ Abdruck bei Schmid, S. 474, mit deutscher Übersetzung auch in L. Nohls Musiker-Briefen (2 1873), S. 19 f.

² Auszüge aus Rings brieflichem Nachlaß in Heinrich Funck's Aufsatz „Glucks zweimaliges Zusammenreffen mit Klopstock . . .“ in der Zeitschrift „Euphorion“, 1. Bd. (1894), S. 790 f.

³ Der Dichter und Bibliograph Michael Denis (1729—1800).

⁴ „Ich ärgere mich, daß Gluck . . . nicht zu Ihnen gekommen ist. Sie hätten gerade drei Personen kennen lernen, die ich unter allen Söhnen und Töchtern der Erde . . . am meisten hochachte und liebe . . .“

⁵ J. Tierfots irrthümliche Angabe (Gluck, 4 1919, S. 104): „Au commencement de janvier 1774, il arriva à Paris“ ist wohl darauf zurückzuführen, daß Gluck in den Mémoires secrets (VII, 110) erst am 17. Januar erwähnt wird („... le Sr. Gluck a jugé à propos d'arriver; et comme il a l'honneur d'être connu de Madame la Dauphine, on espère qu'il aura assez de protection pour faire jouer son opéra [l'Iphigénie de Racine]. Cette princesse lui a donné ses entrées chez elle à toute heure“). Auch J. G. Prod'homme, der in dem Gluck-Abschnitt seines Buches „Ecrits de Musiciens“ (3 1912, S. 376 f.) durchaus unzutreffende Zeitangaben über die Pariser Reisen bringt, setzt die erste Ankunft in Paris in den Januar 1774.

⁶ J. B. Weferlin, Nouveau[x] Musicians (1890), S. 353.

⁷ Comte d'Aucourt, Les anciens hôtels de Paris (2 1890), S. 25.

in den Wintermonaten bewohnte. Die Einladung des Fürsten, in seinem Palais abzuftigen, hatte Gluck gern angenommen. Sein Zimmernachbar war dort der junge Zweibrückeofer Maler Christian v. Mannlich. Zwischen der Gluckschen Familie und ihrem gefälligen deutschen Landsmann entspann sich bald ein herzlicher Verkehr, von dem der Künstler in seinen bekannten Lebenserinnerungen¹ ein anschauliches Bild entwirft. Diese Aufzeichnungen bieten eine Fülle von Einzelheiten aus Glucks Leben und Treiben während des Jahres 1774, sind aber wie alle stark persönlich gefärbten Memoirenwerke nur mit Einschränkung als geschichtliche Quelle zu verwerten; überdies ist die Niederschrift erst 1813/14, also volle vierzig Jahre nach den dargestellten Ereignissen frei aus dem Gedächtnis erfolgt. Trotz diesen Vorbehalten ist Nob. Sondheimer der Ansicht, daß wir bei Mannlich „die spannendste Milieuschilderung“ finden, „und die Persönlichkeit Glucks wird uns vielleicht nirgends so nahe gebracht als in diesem Fluidum von herzlicher Intimität, Verehrung und doch distanzierter Beobachtung“. Wesentlich ungünstiger lautet Max Arends Urteil; ihm „erwecken die Aufzeichnungen in den nicht nachprüfbaren Dingen vielfach Verdacht, weil sie eine Beleuchtung geben, die fremd ist und den Schlüssen widerspricht, die wir aus den uns bekannten Tatsachen ziehen müssen“. Ein Mittelweg dürfte wohl auch hier die richtige Fährte weisen!

Am 19. April 1774 kam ‚Iphigénie en Aulide‘ zur ersten Aufführung. Die lebhafteste Spannung, mit der ganz Paris diesem künstlerischen Ereignis entgegensah, verrät u. a. ein am selben Tage geschriebener Brief des Grafen Mercy-Argenteau, des österreichischen Botschafters am französischen Hofe und Vertrauten Maria Theresias, an den Geheimsekretär der Kaiserin, Baron Remy:

„Notre célèbre maître de chapelle, le sieur Gluck, donne aujourd' hui la première représentation de son opéra d' Iphigénie en Aulide, à la quelle Mme la dauphine assistera. Cette musique a eu le plus grand succès aux répétitions qui ont été faites, et on prévoit qu' elle fera une époque pour la réformation de l' harmonie française, qui est, comme vous le savez, très-insipide et monotone“².

Am 2. August folgte ‚Orphée et Euridice‘ in der neuen, den Anforderungen der französischen Bühne angepaßten Bearbeitung. Die junge Königin Marie Antoinette ehrte den gefeierten Komponisten durch Verleihung eines Jahrgeldes von 6000 Livres — ein Betrag, der freilich nach Glucks eigener Angabe nur seine Reise- und Aufenthaltskosten decken würde — und erwirkte ihm eine Vergütung in gleicher Höhe für jede neue Oper³. Auch zeigen Glucks Briefe an den Grafen Mercy-Argenteau⁴, daß schon damals ernsthaftere Verhandlungen schwebten, ihn dauernd an Paris zu fesseln:

¹ Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen ... Nach der franzöf. Originalhandschrift hrsg. v. Eugen Stollreither (1910), S. 253 ff. Auszüge aus dem auf Gluck bezüglichen Abschnitt sind früher bereits von F. M. Rudhardt (1864) und E. Th. Heigel (1881) mitgeteilt worden.

² A. d'Arnet h. u. M. A. Geoffroy, Marie Antoinette. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le Comte de Mercy-Argenteau ... (1874), II, 131¹).

³ „Le Chevalier Gluck ne partira point, comme ses partisans le craignaient. La Reine ... lui a fait avoir 6000 Livres de pension annuelle, et à chaque opéra qu' il fera jouer, on lui en donnera autant“, berichteten die Mémoires secrets (VII, 209) am 27. August. (Diese von dem 1771 verstorbenen Schriftsteller Louis Bachaumont begründeten, in London erschienenen Jahrbücher sind bekanntlich eine der wichtigsten zeitgenössischen Quellen für Glucks Pariser Zeit.)

⁴ Briefe v. 11. u. 16. August, abgedruckt in La Revue musicale S. I. M., Juni 1914, S. 1 u. 2.

Versuche, die am Wiener Hofe, der den Meister nicht freigeben wollte, Mißstimmung erregten und durch Glucks Ernennung zum „wirklichen kaiserl. königl. Hofkompositeur“ mit einem Gehalt von 2000 Gulden beantwortet wurden¹. Das häufig abgedruckte, „allerhuldreichste“ Anstellungsdekret² trägt das Signatum: „Wien, am 18. Montags tag October des 1774. Jahres“ und die Unterschrift des k. k. Obersthofmeisters, Fürst Joseph Khevenhüller-Metsch.

Wenige Tage vorher — gegen Mitte des Monats — hatte Gluck Paris verlassen. (In dem von ihm „à la veille de son départ pour Vienne“ aufgesetzten, undatierten Vertragsentwurf³ mit der „Académie royale de musique“ ist eine seit dem 8. Oktober fällige Ratenzahlung erwähnt.) Der Grund zur Abreise war offenbar, daß der ihm als kaiserl. Kapellmeister bewilligte einjährige Urlaub zu Ende ging; auch Mannlich betont, daß Gluck zu einem bestimmten Zeitpunkt in Wien eintreffen mußte. In Paris hatten Gluck und die Seinen ein freudiges Wiedersehen mit dem Gesangslehrer Mariannens, dem ausgezeichneten Sänger und Komponisten Gioseffo Millico, gefeiert, der auf die falsche Nachricht von Glucks plötzlichem Tode aus London herbeigeeilt war; er schloß sich ihnen auf der Heimfahrt an. In Mannlichs Vaterstadt Zweibrücken brachten sie einige angenehme Tage zu, und auch in Mannheim wurde ein kurzer Aufenthalt genommen. „Von der Ankunft des berühmten Komponisten wußte bald der Hof und die ganze Stadt“, schreibt Mannlich. Die ansässigen Musiker — an ihrer Spitze Holzbauer, Wendling und Cannabich — machten ihm ihre Aufwartung; tags darauf empfing ihn der Kurfürst Carl Theodor in seinem Lustschloß zu Schwetzingen⁴, dem „pfälzischen Versailles“, mittags veranstaltete der Hofkapellmeister Holzbauer ihm zu Ehren ein mit einem Konzert verbundenes Festmahl, an dem neben Loësch und Fränzl auch Wendlings Gattin Dorothea mit ihrer Tochter Auguste (Mozarts „Gusti“) teilnahmen⁵, und für den Abend ließ ihn der Kurfürst in das reizende Schloßtheater einladen. Der übermüdete Meister vermochte aber der Vorstellung nur geringe Aufmerksamkeit abzugewinnen. Nach Mannlich wurde die italienische Oper ‚L'amore vincitore‘ gegeben, ein einaktiges Pastorale von Johann Christian Bach, das dort zuerst im August 1774 aufgeführt und seitdem einige Male wiederholt worden war⁶. — Am nächsten Morgen wurde die Reise fortgesetzt, und Mannlich, dem wir als einzigem Gewährsmann die Schilderung dieser in der frohlichen Pfalz verlebten Tage verdanken, nahm bedrückten Herzens Abschied von der Gluckschen Familie — Abschied für immer.

¹ „On écrit de Vienne que l'Empereur s'est piqué d'émulation envers le Chevalier Gluck; qu'il ne veut pas que ce musicien distingué quitte sa cour, et que pour l'y attacher il lui fait aussi deux mille écus de pension; mais en même temps, pour ne pas le priver des avantages qu'il retire en France, il lui permet d'y venir tous les ans faire exécuter quelqu'un de ses ouvrages“. (Mémoires secrets VII, 232.)

² Die Urschrift wurde im Juni 1912 bei H. E. Henrici in Berlin versteigert (Aukt.-Kat. X, Nr. 49).

³ „Pro memoria“: Abdruck in La Revue S. I. M., Juni 1914, S. 16; Übersetzung in G. R. Kruses Opernbuch zu ‚Orpheus und Eurydike‘ (Neclam 4566), S. 23. — Der Vertrag kam bekanntlich nicht zur Ausführung.

⁴ Die von Mannlich (f. Stollreither, S. 305) erzählte Anekdote von dem Fuder Rheinwein fällt jedoch schon in das Jahr 1759. Nach Burneys Reisetagebuch (II, 212) spielte sie sich nach der in Schwetzingen erfolgten ersten Aufführung von Glucks komischer Oper ‚Cythère assiégée‘ ab.

⁵ Der ganze uns aus Mozarts Mannheimer Aufenthalt 1777 so vertraute Kreis!

⁶ Fr. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälz. Hofe (1898), S. 142.

Es zeugt für Glucks Pflichtbewußtsein, daß er sich als Hofbeamter den bestehenden Vorschriften fügte und keine eigenmächtige Urlaubsüberschreitung begehen wollte. Denn anscheinend war er nur nach Wien zurückgekehrt, um persönlich einen weiteren Urlaub von Maria Theresia zu erbitten. Gern entsprach die Kaiserin diesem Wunsche ihres neu ernannten Hofkompositors und übergab ihm am 11. November das folgende Schreiben an ihren französischen Botschafter:

„Comte de Mercy, Gluck ayant été reçu dans notre service avec deux mille florins d'appointements, m'a demandé la permission de retourner pour quelque temps à Paris, ce que j'ai bien voulu lui accorder, et je l'ai même chargé de cette lettre pour vous, n'en voulant donner hormis des cas particuliers à personne pour ma fille, pour ne pas la mettre dans le cas de se mêler de quelque affaire particulière. Au reste je vous laisse l'entière liberté de prêter la main au porteur de cette lettre, autant que vous jugeriez pouvoir influer dans ce qui concerne ses intérêts“¹.

Im nächsten Briefe an Graf Mercy vom 15. November erörtert die Kaiserin ihren Plan, bei dem im künftigen Sommer erwarteten Besuche ihres Sohnes, des Erzherzogs Ferdinand, und seiner jungen Gemahlin², ihre Wiener Gäste und den Kaiser durch eine Aufführung der ‚Iphigénie en Aulide‘ mit den Sängern der Pariser Großen Oper zu überraschen. Die Verhandlungen sollten geheim bleiben, „...et quoique je suis d'avis que vous pourriez en parler à Gluck, il faudra y mettre quelque réserve, parce que je ne me fie pas trop à sa taciturnité“³. In seiner ausführlichen Antwort vom 19. Januar 1775⁴ weist Graf Mercy nach erfolgter Rücksprache mit Gluck auf die großen Schwierigkeiten und die sehr erheblichen Kosten des geplanten Unternehmens hin. Die Kaiserin mußte die Berechtigung dieser Gründe anerkennen und verzichtete daher auf ihr Vorhaben. Sie schreibt am 4. Februar:

„Comte de Mercy, Ensuite des informations que vous me mandez sur le pied où sont à Paris les acteurs de l'opéra d'Iphigénie, je trouve que l'idée de les faire venir ici serait aussi embarrassante que dispendieuse; il n'en sera donc plus question. Hors que Gluck puisse en emmener un couple pour donner une idée de ce spectacle pour le mois de juin jusqu'à octobre, mais je ne voudrais y mettre ni dépense ni me charger de trop de personnel“⁵.

Mitte November 1774, nur einige Tage nach der Audienz bei der Kaiserin, hatte Gluck mit Gattin und Nichte zum zweiten Male die Reise von Wien nach Paris unternommen. Der schon vor Jahresfrist beabsichtigte Besuch in Karlsruhe wurde diesmal ausgeführt⁶; offenbar war es die Anwesenheit Klopstocks, die Gluck hierzu

¹ v. Arneth-Geffroy, Marie Antoinette II, 251 (1774, Nr. LXXI).

² Erzherzog Ferdinand (1754—1806), der in Mailand residierende Statthalter der Lombardei, war mit der Prinzessin Maria Beatrix von Modena vermählt.

³ v. Arneth-Geffroy II, 253 (1774, Nr. LXXII).

⁴ Ebenda S. 286 (1775, Nr. V).

⁵ Ebenda S. 293 (1775, Nr. IX). Auch der Plan, Gluck mit der Anwerbung französischer Sänger zu Wiener Aufführungen komischer Opern zu betrauen, kam nicht zu stande; s. den Brief der Kaiserin v. 4. März (ebenda S. 305; 1775, Nr. XV).

⁶ „Freund Gluck ist Bringer dieses Briefleins an Freund Ring“, beginnt Niedels kurzes Einführungsschreiben v. 11. November. Vgl. auch Niedels Hinweis in seinem Buche ‚Ueber die Musik des Ritter's v. Gluck‘ (1775), S. VIII: „... indem ich dieses schreibe, wird vielleicht Herr Klopstock zu Carlsruhe den Meister selbst hören ...“

bewog, hatte ja der von ihm hochverehrte Dichter im Spätherbst jenes Jahres der Einladung des Markgrafen Carl Friedrich zur Übersiedelung an seinen Hof Folge geleistet. „Eine empfindliche Freude für Klopstock war es, daß er den Ritter Gluck und dessen Nièce etliche Stücke aus der Hermannsschlacht und seiner Lieder, von Gluck und [C. Ph. Em.] Bach vortrefflich in Musik gesetzt, meisterhaft spielen und singen gehört“, schreibt der spätere Hofdiakonus Georg Wilhelm Petersen an den ihm befreundeten, durch seine engen Beziehungen zu Goethe bekannten Darmstädter Kriegsrat Johann Heinrich Merck am 9. März 1775 aus Straßburg¹. Aus Ort und Datum dieses Briefes ist von Anton Schmid und seinen Entlehnern gefolgert worden, die Zusammenkunft zwischen Gluck und Klopstock habe Anfang März 1775 in Straßburg stattgefunden. Die Berichtigung dieses Irrtums ist Heinrich Junck zu danken, der in seinem schon genannten Euphorion-Aufsatz feststellt: „Ehe Petersen gegen Ende des Jahres 1774 nach Straßburg, wo er den fraglichen Brief schrieb, übersiedelt war, hatte er einige Zeit in der badischen Residenz sich aufgehalten, und von dem dortigen Zusammensein des großen Komponisten mit dem Dichter des Messias ist in seinem Briefe an Merck die Rede“. Auch über Einzelheiten dieses Besuchs sind Aufzeichnungen vorhanden; ihr Verfasser ist Kiedels Freund Fr. D. Ring, der als Augenzeuge — er war damals Prinzenzerzieher am badischen Hofe — auf Grund alter Briefe und Notizen 1786 eine Denkschrift „Klopstock in Carlsruhe“ aufgesetzt hat². Die Karlsruher Tage spielten sich in der zweiten Hälfte des November 1774 ab. Über ihren Verlauf erhielt Kiedel sowohl von Ring wie auch von Frau Gluck Nachricht, worauf er Ring am 10. Dezember aus „Glucksruh“ antwortete:

„Das weiß Gott, liebster Freund, daß mir Ihr Brief eine wahre Seelenspeise war . . . Er war mir besonders interessant, weil er von meinen Freunden handelt. Daß diese bei Ihnen wohl aufgenommen werden würden, hatte ich Ihnen prophezehet, und daß meine Prophezehung erfüllet worden, hat mir die Frau von Gluck bereits gemeldet . . . Es freut mich auch, daß das Deutsche Mädchen [Marianne] Ihren Beifall hat . . . Sie sagen mir nichts von Madame Gluck; vermuthlich haben sie sich nicht viel mit ihr unterhalten können. Sie ist wirklich an Weisheit und Verstand ein Salomo unter den Weibern . . . Klopstock und Gluck hätte ich wohl mögen zusammen sehen; vielleicht sehe ich sie noch einmal; denn ich habe es nicht verredet, wenn Gluck etwa in ein paar Jahren wieder nach Paris gehet . . ., ihn dahin zu begleiten . . .“

Ring erwähnt in seiner Denkschrift, daß der Chevalier Gluck mit seiner Frau und Nichte „mit fürstlichen reichen Präsenten begnadigt von uns nach Paris gingen“. Dort werden sie in der ersten Dezemberwoche 1774 eingetroffen sein. Nach den Geschäftsbüchern des Malers Joseph Vernet hatten sie diesmal im Hôtel de l'Empereur, rue de Grenelle St. Honoré, Wohnung genommen³.

In seinem Bericht an die Kaiserin vom 19. Januar 1775 schreibt Graf Mercy über seine Unterredung mit Gluck, er habe ihm vorgeschlagen, sogleich ein neues Werk

¹ Karl Wagner, Briefe an und von Joh. Heinrich Merck (1838), S. 51.

² Abdruck — noch ohne Namensangabe des Schreibers — in D. Fr. Strauß' Kleinen Schriften biographischen . . . Inhalts (1862), S. 32f., dann in Erich Schmid's Charakteristiken (I, 1886), S. 160f.: „Ein Höfling über Klopstock“.

³ L. Lagrange, Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle (1864), S. 447. Es sind dort auch die Wohnungen anderer Pariser Musiker verzeichnet, z. B. von Grétry, Rigel, Dupont, Bachon und Boyer.

zu komponieren, das nur zweite Kräfte erfordere, die im Bedarfsfalle die für die ‚Iphigénie‘ benötigten ersten Sänger ersetzen könnten. Dieses Werk, an dem Gluck bereits arbeitete¹, war die neue Fassung von ‚Cythère assiégée‘ (s. u.). Auch war er damals mit der Umarbeitung seiner schon 1759 für Schönbrunn geschriebenen einaktigen komischen Oper ‚L'arbre enchanté‘ (‚Der Zauberbaum‘) beschäftigt, „mis en vers et en ariettes par M. Moline“. Das Stück kam bei dem großen und kostspieligen Fest, das die beiden Brüder des Königs zu Ehren der Anwesenheit des jüngsten Bruders Marie Antoinettes, des Erzherzogs Maximilian, in Versailles veranstalteten², am 27. Februar 1775 durch die Mitglieder der Comédie italienne zur Aufführung. Der Erfolg war nur lau: „on veut qu'il n'ait pas eu le succès que son auteur et ses partisans s'en promettaient“, schrieben die Mémoires secrets (XXIX, 294). „So groß der Geist Glucks im Tragischen ist, so arbeitete er doch zuweilen auch mit Glück im komischen Stile; nur hält es seine Riesenseele nicht lange in der Harlekinsjacke aus“, urteilt Schubart³ treffend!

Kurze Zeit nach diesem Versailler Fest — etwa zu Beginn der zweiten Märzwoche⁴ — wurde die Rückreise angetreten. Sie führte Glucks Familie nochmals nach Karlsruhe und mit Klopstock zusammen. „Als sie nach einiger Zeit [im März 1775] von dort [Paris] zurückkamen, lud sie, sowie sie ankamen, der Minister von Edelsheim zu sich zur Mittagstafel . . .“, erzählt Ring und schildert dann in seiner gespreizten und überheblichen Art die Tischunterhaltung, bei der Marianne ihn zum Schiedsrichter in einem zwischen ihr und dem Dichter entstandenen Wortstreit über die Lebenswürdigkeit der französischen Nation angerufen habe. Einige Tage später ging es gemeinsam nach dem nahen Rastatt; hier wurde am 17. März von Klopstock der bekannte Vertrag mit der lebenswürdigen Sängerin, „Bezauberin des heil. römischen Reichs“, aufgesetzt, der von allen Anwesenden unterzeichnet werden mußte. Noch bei Reichardts Besuch im Sommer 1783 erinnerte sich Gluck gern dieser anregenden Tage am badenschen Hofe⁵.

Gegen Ende März 1775 traf der Meister mit seinen „Weibern“ wieder in Wien ein; der Dendichter Lorenz Leopold Haschka begrüßte ihn mit einem Gedicht „Willkommen aus dem Frankenlande“. Am 1. April schreibt Marianne im Auftrage des unpäßlichen Papa Gluck an einen ihrer treuesten Pariser Freunde, den Abbé Arnaud. Der Brief — wohl das einzige erhaltene Schriftstück ihrer Hand⁶ — beginnt: „Vous serais [serez] étonné de recevoir une lettre de la petite chinoise, mais comme papa a été indisposé et obligé de se faire saigner, il m'a chargé de vous écrire . . .“ Auf diesen Brief blieb Gluck ohne Antwort. „Nous sommes tous étonnez“, teilt er am 12. Mai dem Abbé mit, „que vous n'avez pas donnez une réponse à la lettre de la fille, est-ce que Gretri auroit-il pris ma place dans votre cœur? . . .“⁷

¹ „ . . . Ce nouvel ouvrage, auquel Gluck travaille déjà, le mettra peut-être dans le cas de rester ici quelques semaines de plus que ne porte sa permission . . .“ (v. Arneth-Geffroy II, 286).

² Näheres hierüber in Graf Merzys Brief v. 20. Februar (v. Arneth-Geffroy II, 300) und in den Mémoires secrets XXIX, 292f.; vgl. auch Desnoiresletterés, S. 121 1).

³ Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1806), S. 226.

⁴ Nicht schon im Januar, wie Prod'homme (a. a. D. S. 376) angibt!

⁵ „Es wurde zuerst viel von Klopstock und dem Markgrafen von Baden gesprochen, bei welchem die beiden großen Dichter und Künstler sich kennen, lieben und verehren lernten“, berichtet Reichardt. (Allg. musik. Zeitung XV, 669.)

⁶ Urschrift im Heyer-Museum zu Kdin.

⁷ La Revue S. I. M., Juni 1914, S. 2.

Die Muße der nächsten Monate war eifrigster Arbeit gewidmet; sie galt der schon in Paris begonnenen Umgestaltung zweier älterer Werke: der zu einer dreiaktigen Ballettoper erweiterten ‚Cythère assiégée‘ v. J. 1759 und der ‚Alceste‘ auf Grund der französischen Übertragung des Bailli du Roussel, die zu einer wesentlichen Umarbeitung der italienischen Partitur zwang. Für den Sommer hatte Gluck zur Vorbereitung der ‚Cythère‘ an eine neue Reise nach Paris gedacht; „... je le mettrai sur la Scène moi-même à mon arrivée à Paris“, schreibt er am 1. Juli an du Roussel¹. Ein schweres Erkältungsfieber, das ihn bald darauf aufs Krankenbett warf und dessen Nachwirkungen ihm noch mehrere Monate zu schaffen machten², vereitelte den Plan, und so wurde die Ballettoper — zum Schaden ihrer Wirkung — in seiner Abwesenheit einstudiert. Die erste Aufführung fand am 1. August³ statt; das Werk enttäuschte und brachte es nur auf 21 Wiederholungen. „Herkules verstand besser die Keule als den Spinnrocken zu handhaben“, lautete die witzige Kritik des Abbé Arnaud.

Um einem Rückfall seiner Krankheit zu entgehen, entschloß sich Gluck die Abreise bis zum nächsten Frühjahr aufzuschieben. „... je suis encore très foible“, schreibt er am 14. Oktober an du Roussel, „... je ne pourrai partir d'ici que sur la fin de Mars, ou au commencement d'Avril, car si je partiroit pendant l'hiver, je gagnerai infailliblement un[e] autre fois mon Rhume qui m'a quitté...“⁴ In den nächsten Wochen machte die Genesung Fortschritte, so daß er im Briefe vom 22. November seine Ankunft schon für Mitte März versprechen konnte, „temps suffisant pour donner Alceste après Pâque“⁵. Ebenso schreibt er am 29. November an Kruthoffer: „... Ich hoffe längstens bis künftigen halben März Sie... umarmen zu können“. Die Briefe an Franz Kruthoffer, der als Privatsekretär in Diensten des Grafen Mercy-Argenteau stand, liefern neue und sehr ergiebige Aufschlüsse über die Pariser Zeit. Gluck hatte an dem stets willfährigen Wesen des feingebildeten jungen Sekretärs Gefallen gefunden; er blieb mit ihm, so oft er wieder nach Paris kam, in freundschaftlichem Verkehr, der in der Zwischenzeit und auch in den folgenden Jahren durch einen regelmäßigen, bis zum Sommer 1783 währenden Briefwechsel aufrecht erhalten wurde⁶.

Am 31. Januar 1776 teilt Gluck dem Abbé Arnaud mit, er werde seine Ankunft beschleunigen, sobald es die Jahreszeit gestatte („... mon arrivé[e] à Paris, que je presserai autant que la saison me permettra...“⁷). Da aus dem Februar keine Briefe vorhanden sind, ist anzunehmen, daß er um die Mitte des Monats abgereist und, wie er es Kruthoffer versprochen, in der zweiten Märzwoche in Paris eingetroffen ist. Gluck war diesmal allein gereist; die Gattin war zur Pflege der

¹ La Revue S. I. M., S. 3.

² Ebenda S. 9, Brief v. 13. Dezember an du Roussel („... étant malade pendant 4 mois...“).

³ Mémoires secrets VIII, 129 f.; also nicht erst am 11., wie es die gestochene Partitur besagt!

⁴ La Revue S. I. M., Juni 1914, S. 6. (Der Brief ist nicht, wie dort angegeben, an Abbé Arnaud, sondern ohne Frage an du Roussel gerichtet!)

⁵ Ebenda S. 8.

⁶ Von den erst 1911 aufgefundenen 45 Briefen Glucks an Kruthoffer ist der größte Teil (38 Stk.) in den Besitz des Heyer-Museums zu Köln gelangt. Eine Veröffentlichung sämtlicher Briefe wird in einem Wiener Verlage bald erfolgen.

⁷ La Revue S. I. M., Juni 1914, S. 12.

schwer erkrankten Marianne zurückgeblieben. Am 22. April erlag die arme Kleine den tödtlichen Blattern; schon am nächsten Tage — dem Tage der ersten Aufführung der ‚Alceste‘ — wurde sie in der Gruft bei St. Stefan beigelegt. Die Nachricht von dem jähen Tode des geliebten Mädchens erschütterte Gluck aufs tiefste und veranlaßte ihn zur sofortigen Rückkehr. „In Wien, wohin ich zurückzureisen im Begriffe bin, werde ich Ihrer Antwort mit Sehnsucht entgegensehen“, sagt er in dem ergreifenden Klagebrief, den er am 10. Mai unter dem unmittelbaren Eindruck der Trauerbotschaft an Klopstock richten ließ¹. „Le Chevalier Gluck“, melden die *Mémoires secrets* (IX, 114) am 19. Mai, „mécontent du peu d'accueil qu'on fait à son ouvrage, regardé ailleurs comme son chef-d'oeuvre, est parti le coeur navré de douleur d'avoir perdu sa nièce dont il a appris la mort: c'était un sujet doué des plus rares talents pour la musique et le chant“. Kurz nach Anfang Juni war Gluck bereits wieder daheim; sein erster Gang wird ihn an den Grabhügel der für immer verstummten „kleinen Nachtigall“ geführt haben . . .

Anton Schmid berichtet, daß nach Mariannens Tode die nun vereinsamte Frau Gluck ihrem Manne nach Paris gefolgt sei, „um mit ihm vereint den großen Verlust zu beweinen und sich in der großen Seinestadt einigermaßen zu zerstreuen“. Worauf sich diese Angabe stützt, ist nicht bekannt, ihre Richtigkeit erscheint aber zweifelhaft. Bei der Reisedauer von drei Wochen hätte Frau Gluck kaum vor dem 15. Mai in Paris anlangen können, und es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß sie nur zu dem Zwecke die beschwerliche Reise unternommen haben soll, um ihren Gatten auf der sofort angetretenen Rückfahrt zu begleiten. Glucks übereilte Abreise — nur zwei Monate hatte er diesmal in Paris zugebracht — läßt vielmehr vermuten, daß er gerade den Zerstreungen der großen Stadt entfliehen wollte, um sich ungestört seinem Schmerze hingeben zu können.

Bis zur nächsten Reise nach Paris verging ein volles Jahr, das Gluck zu angestrebter Arbeit an zwei neuen Werken auf alte, für Lully verfaßte Texte Quinaults benutzte: ‚Roland‘ und ‚Armide‘. Auf die Kunde von der Berufung Piccinnis vernichtete er seine Entwürfe zum ‚Roland‘ und schrieb an du Rouillet jenen „geharnischten Brief“, der zwar angeblich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, dennoch aber alsbald in der Zeitschrift *Année littéraire* (VIII, 322) erschien². Piccinni war am 31. Dezember 1776³ in Paris eingetroffen. Am 15. Jänner 1777 bittet Gluck Freund Kruthoffer, ihm „eine sichere Auskunft zu geben, warum, wegen wem und wegen was der Piccini auf Paris ist gerufen worden und was er vor Gehalt empfängt“, und setzt hinzu: „Ich hoffe auch, sobald die Wege werden gut werden, Sie persönlich embrassiren zu können“. Im kürzesten Schreiben des gesamten Briefwechsels, im Briefe vom 30. März, hofft er, ihn „im Monat April oder Anfangs Mai mit Gottes Hilfe gewiß zu embrassiren“; die Ankunft in Paris verzögerte sich jedoch bis Ende Mai 1777.

¹ Die (von Gluck nur unterzeichnete) Handschrift dieses bereits 1839 in H. Schmidlins Klopstock-Ausgabe (I, 347) gedruckten Briefes ist erst ganz kürzlich wieder aufgetaucht; s. Nr. 645 im Versteigerungsverzeichnis CVII (Februar 1926) von K. E. Henrici-Berlin.

² Zur Datierung dieses meist falsch eingeordneten Briefes vgl. die Fußnote zu S. 178 in Tiersots Gluck-Buch (4 1919).

³ In H. Aberts Mozart I, 694 ist die Jahreszahl verdruckt (1778!)

Nach einer Zeitungsmeldung der *Nouvelles de Paris et de Versailles*, die von den *Mémoires secrets* (IX, 214) übernommen ist, soll Gluck am 14. September 1776 bei der auch von Marie Antoinette besuchten 38. Vorstellung seiner ‚Alceste‘ zugegen gewesen sein¹. Diese Nachricht ist fraglos auf einen Irrtum zurückzuführen: wie es auch die Briefe an Kruthoffer beweisen, hat Gluck nach seiner Rückkehr im Juni Wien während des ganzen Jahres 1776 nicht verlassen.

Erst am 29. Mai² 1777 traf das Ehepaar wieder in Paris ein. Die Ankunft wurde im *Journal de Paris* am 31. Mai wie folgt angezeigt: „M. le chevalier Gluck, auteur des opéras d’Orphée, Iphigénie et Alceste, est arrivé avant-hier soir; sa demeure est rue des Fossoyeurs, l’avant-dernière porte cochère, à gauche, en entrant par Saint-Sulpice“³. Der Name seiner Gastgeberin wird zwar im *Journal* verschwiegen, aber ein Adressenvermerk des Malers Bernet verrät ihn⁴: „M. Gluck, rue des Fossoyeurs chez mademoiselle Levasseur“. Es war die Sängerin Rosalie Levasseur, die als Geliebte des einflussreichen Grafen Mercy-Argenteau sich Glucks besonderer Gunst erfreute. Sie war die Nachfolgerin der Sophie Arnould und die erste Darstellerin der Alceste, Armide und taurischen Iphigénie; in ihrem Hause hatte das Ehepaar schon beim letzten Pariser Aufenthalt gewohnt⁵. — „Les directeurs . . . redonnent Iphigénie [en Aulide] pour célébrer l’arrivée du Chevalier Gluck“, zeigten die *Mémoires secrets* (X, 145) am 5. Juni an.

Die mißlichen Erfahrungen mit der zu kurz bemessenen Vorbereitungsdauer für ‚Alceste‘ hatten Gluck in seinem Briefe an du Roulet veranlaßt, für ‚Armide‘ auf eine Probezeit von wenigstens zwei Monaten zu bestehen. Zu seinen Bedingungen gehörte, „ . . . qu’on me donnera au moins deux mois, quand je serai à Paris, pour former mes acteurs et mes actrices; que je serai le maître de faire faire autant de répétitions que je croirai nécessaires . . .“ usw. Die Proben zur neuen Oper begannen Anfang Juli. Der jetzt offen ausgebrochene Parteienkampf bereitete dem Meister soviel Verdruß, daß er sogar eine Abreise erwog: „Der Ritter Gluck habe sich wegen der unverschämten Angriffe der Pariser Gelehrten [Marmontel und Laharpe] entschlossen, dieses seiner Fähigkeiten unwürdige leichtsinnige Volk zu verlassen und nach Wien zurückzukehren“, meldete Forkels musikal.-krit. Bibliothek (II, 390) unter den „Musikalischen Neuigkeiten“ des Sommers 1777. Es blieb indes bei dieser Drohung; die Proben nahmen ihren Fortgang, und am 5. September fand die erste Hauptprobe⁶, am 23. September die erste Aufführung der ‚Armide‘ statt. Wie bei der ‚Alceste‘ wirkte das Kühne, Ungewohnte dieser Musik zuerst bestrebend, und erst allmählich errang das Meisterwerk den ihm gebührenden Erfolg.

„Je suis au desespoir de ne pouvoir pas encore partir à cause du mauvais chemin, ma femme a trop de frayeur“, schreibt Gluck am 16. November an die

¹ *Desnoires terres*, a. a. D. S. 345²) u. S. 148. (Auf S. 143 gibt D. an, Gluck sei bis Mitte September 1776 in Wien geblieben!)

² Also nicht schon im März, wie Tierlot im Vorwort der Pelletan-Partitur zu ‚Echo et Narcisse‘ (S. III) annimmt, oder erst gegen Ende des Sommers, wie Prod’homme (S. 377) meint!

³ *Desnoires terres*, S. 215²). (Rue des Fossoyeurs ist die jetzige Rue Servandoni.)

⁴ L. Lagrange (s. Fußnote³, S. 557), S. 449.

⁵ *Mémoires secrets* IX, 93 (26 Avril 1776): „ . . . on saura que la Dlle. Rosalie est maîtresse de M. le Comte de Mercy . . ., qu’elle le mène avec le plus grand empire, que le Chevalier Gluck est logé chez cette courtisane . . .“ usw.

⁶ *Mémoires secrets* X, 215.

Gattin seines Wiener Bankiers, die Baronin Anna v. Fries geb. d'Escherny¹. Erst im Februar des nächsten Jahres konnte die Rückreise ermöglicht werden. „Le Chevalier Gluck . . . est parti pour Vienne“, berichteten die Mémoires secrets (XI, 72) am 13. Februar 1778, und am 1. März traf das Ehepaar nach einer Abwesenheit von zehn Monaten wieder in Wien ein. „Gestern Nachmittag seind wir glücklich allhier angekommen, nachdem wir viel Ungemach auf dieser Reise haben ausgestanden, die Post und Räder zerbrochen in Schnee gesteckt, und alles übrige Unheil probirt“, heißt es im Brief an Kruthoffer vom 2. März.

Ein eigenartiger Zufall ist es, daß Mozarts Aufenthalt in Frankreichs Hauptstadt gerade in die Zeit von Glucks Abwesenheit fiel: Wolfgang kam am 23. März 1778 nach Paris und verließ die Stadt, die ihm die Mutter geraubt und ihm als Künstler nur Enttäuschungen bereitet hatte, am 26. September, zwei Monate vor Glucks Wiederankunft. Des Vaters sicherlich gut gemeinte Warnung vor Glucks Umgang² — eine Mahnung, die im Briefe wohl auch schärfer klingt als sie beabsichtigt war³ — erwies sich somit als überflüssig.

In Wien hatte Gluck sogleich nach seiner Rückkehr mit der Vertonung der beiden neuen Opernbücher begonnen, die den Abschluß seiner Künstlerlaufbahn bilden sollten: Guillaards ‚Iphigénie en Tauride‘ und v. Tschudis ‚Echo et Narcisse‘. Wie es der für den Dramatiker Gluck überaus bezeichnende Brief an Nic. Franç. Guillard vom 17. Juni 1778⁴ erweist, war er Mitte Juni schon bis zum Ende des dritten Iphigenie-Aktes gelangt. Dann trat eine Stockung ein; die von ihm empfundenen Mängel des Textes erforderten Rücksprachen mit dem Verfasser: „... je ne pourrai finir mes deux opéras à Vienne; il faut que je me rapproche aux poètes, car nous ne nous comprenons pas bien de loing“, schreibt er am 15. Juli dem Abbé Arnaud⁵. In dem Briefe an Guillard kommt auch der schon 1774 aufgetauchte Plan einer dauernden Übersiedlung nach Frankreich zur Sprache, da der gealterte Meister die ständigen Reisen zwischen Wien und Paris immer mehr als starke Beschwerde empfand. Bereits Ende 1775 hatte er an du Rouillet geschrieben:

„... je croi[s], qu'il sera difficile de me pouvoir fixer à Paris, car il faudroit surmonter beaucoup des obstacles de conveniance que se rencontreront si le projet doit réussir, depuis que je suis à Vienne je [= j'ai] taché de vendre mon jardin, mais jusqu'à présent je n'en trouvé personne qu'y veut en mordre, les choses vont jamais comme on les désire“⁶.

¹ Erstdruck 1814; f. Desnoiresterres, S. 217²). Vgl. auch Nr. 2391 im Katalog der Autographensammlung B. Fillion (IX/X, S. 194).

² „... Sollte Gluck, Piccini da sein, so wirst Du ihren Umgang möglichst meiden, und so auch mit Gretry keine Freundschaft machen. de la politesse, et pas d'autre chose . . .“ (Brief Leopold Mozarts v. 9. Februar 1778).

³ „Den Sohn von Gluck und Piccini fernzuhalten, möchte wohl aus dem Grunde geschehen, ihn nicht ins Parteigetriebe geraten zu lassen“, bemerkt L. Schiedermair (Die Briefe Mozarts III, 397).

⁴ Nachbildung der Urschrift in der Pelletan-Partitur zu ‚Iphigénie auf Tauris‘ (1874).

⁵ E. Charavay, L'amateur d'autographes III (1864), S. 24. (Desnoiresterres, S. 249/50).

⁶ Brief v. 22. November 1775 (La Revue S. I. M., Juni 1914, S. 7. Vgl. auch dort S. 6 den Brief v. 14. Oktober).

Diesmal schien Gluck mit seinem Vorhaben Ernst machen zu wollen; er schrieb an Guillard „sur l'affaire de mon établissement à Paris“:

„... faites en sorte que la reine me demande seulement pour un temps indéterminé, pour quelques années afin de me débarrasser d'ici avec bienséance: mais que la reine fasse cela d'abord sans perdre de temps, parce que je ne veux plus voyager en hiver. Je partirai au commencement de septembre. Mais il faut que je le sache un couple de mois d'avance, pour vendre mes meubles et arranger mes affaires.“

Auch in dem Briefe an Abbé Arnaud vom 15. Juli spricht Gluck von seiner Abreise im September: „... Je compte de partir d'icy au mois de settembre, si M. de Vismes¹ me peut procurer de l'impératrice la permission de me rendre à Paris. Sauf d'elle, je ne pourrois pas partir, M. le Bailly [du Roulet] vous dira les raisons ...“, ebenso im Briefe an Kruthoffer vom 29. Juli: „... wann aber M^r: de Vismes mir die Erlaubnis von der Kaiserin nicht auswirkt, so bleib' ich zu Hause ...“ — Im August blieb der Reiseplan noch in der Schwebe, und als Graf Mercy-Argenteau auf eine baldige Abreise drängte, ließ ihm Gluck durch Kruthoffer am 26. September seine Bedenken mitteilen, bei der vorgerückten Jahreszeit noch das Wagnis der Reise einzugehen; er wollte sie erst im nächsten Frühjahr antreten.

„... je me trouve dans l'impossibilité de faire aucun voyage dans ce moment, il me faudroit 4 semaines pour faire arranger mon [!] carosse de voyage et tous mes affaires domestiques, on a trop différé pour m'en donner part, ni ma femme ni moi pourroient soutenir sur la fin d'Octobre les incommodités d'un si long voyage, je me reserve de revenir à Paris le printemps prochain ...“

Auf Wunsch Maria Theresias mußte sich der Meister aber trotz allen Bedenken noch im Spätherbst zur Reise entschließen: „Die Kaiserin hat mir sagen lassen, daß ich könnte auf Paris reisen, weiln solches zum amusement der Königin contribueren könnte, besonders wann ein dauphin auf die Welt käme²“, lautet der Anfang des Briefes an Kruthoffer vom 1. November 1778. „Ich habe also keine Ausflucht mehr aufzuschreiben. Daher bitte ich Sie, sich alsobald umzusehen, mir ein honnetes logement zu procuriren ... ich gedenke ungefähr den 20ten einzutreffen ... Ich freue mich von Herzen Sie bald embrassiren zu können, wir wollen wiederum ... rechtschaffen plaudern und uns divertirren ...“ — Auch auf dieser letzten Fahrt war Frau Marianne die treue Begleiterin ihres Gatten.

Trotz der späten Jahreszeit muß Gluck diesmal besonders günstiges Reisewetter angetroffen haben, denn nach den Mémoires secrets (XII, 168) soll er schon am 19. November in der Seinestadt angelangt sein³. Im Gegensatz hierzu nennt das Journal de Paris den 28. als Ankunftstag; es meldete am 29.: „Le chevalier Gluck est arrivé hier en cette ville. Il apporte avec lui deux opéras, dont l'un est

¹ A. P. Jacques de Vismes du Valgay (1745—1819), der neue Generaldirektor der Pariser Oper.

² Das am 19. Dezember 1778 geborene erste Kind des Königspaares war ein Mädchen: Prinzessin Marie Thérèse Charlotte, die spätere Herzogin v. Angoulême († 1851).

³ „21 Novembre. Le Chevalier Gluck est arrivé de Vienne avant hier: il apporte avec lui deux opéras nouveaux et travaille à un troisième ...“

la tragédie d'Iphigénie en Tauride; il loge hôtel de Valois, rue de Richelieu“¹. Der Widerspruch zwischen beiden Angaben ist vielleicht so zu erklären, daß Glucks Ankunft in der Tat früher als im Journal angezeigt erfolgt ist, auf Anraten seiner Freunde aber zunächst geheim gehalten wurde. Den Grund hierfür gibt ein Schreiben du Roulllets an Kruthoffer vom 11. November, in dem der Bailli dem Empfänger strengstes Stillschweigen über die bevorstehende Ankunft des Meisters anempfiehlt, um die auf de Bisines' Rücktritt abzielenden Verhandlungen der Mitglieder der Großen Oper nicht ungünstig zu beeinflussen.

Nach sorgsamster Vorbereitung kam ‚Iphigénie en Tauride‘ am 18. Mai 1779 mit überwältigendem Erfolge zur ersten Aufführung. Schon im Juni begannen die Proben zu ‚Echo et Narcisse‘, „un opéra d'été“, wie das neue Werk in den *Mémoires secrets* (XVI, 82) genannt wird. Aber die „anmutige, anakreonitische Musik“ dieser letzten Gabe von Glucks Muse predigte tauben Ohren: ‚Echo‘ erfuhr am 24. September eine so gut wie völlige Ablehnung, zu der das schwache Buch des Barons v. Tschudi erheblich beitrug. Auch die auf Betreiben des Textdichters im nächsten Jahre vorgenommene Umarbeitung² verschaffte dem Werke keine freundlichere Aufnahme, die sich erst beim dritten Versuche im Sommer 1781 einstellte.

Erbittert über den unerwarteten Mißerfolg seiner letzten Schöpfung entschloß sich Gluck, die „undankbare“ Stadt sofort und für immer zu verlassen. Die Abreise erfolgte am 7. Oktober: „M. le Chevalier Gluck est reparti hier à midi pour retourner à Vienne“, zeigte das *Journal de Paris* am 8. Oktober an³. Die Absicht in Paris seinen Lebensabend zu verbringen hatte er endgültig aufgegeben, obwohl ihn Marie Antoinette noch in der Abschiedsaudienz umzustimmen suchte: „Le chevalier Gluck . . . sur le point de partir pour Vienne, est allé prendre les ordres de la Reine et n'a point dissimulé à S. M. sa douleur et son projet de ne plus revenir. La Reine voulant le détourner de ce dessein, lui a fait donner la place de maître de musique des enfants de France et lui a permis de partir seulement pour l'arrangement de ses affaires, avec injonction de revenir pour toujours se fixer ici.“⁴ — Eine Einladung des Mannheimer Intendanten, des Freiherrn W. Heribert v. Dalberg, auf der Rückreise nach Mannheim zu kommen, war von Gluck bereits am 8. Juni abgelehnt worden: „. . . da meine hiesigen Geschäfte mich schon über die bestimmte Zeit hier aufgehalten haben, so werde ich nach deren Beendigung durch den kürzesten Weg meine Rückkehr nach Wien antreten müssen . . .“ In demselben Briefe⁵

¹ *Desnoiresterres*, S. 253. — Die aus Forkels musik.-krit. Bibliothek III, 342 (6) von Schmid und seinen Nachschreibern entnommene Angabe des 30. November als Ankunftsstag erweist sich als irrig.

² Vier hierauf bezügliche Briefe v. Tschudis an Kruthoffer, die ebenfalls im Heyer-Museum vorhanden sind, harren der Veröffentlichung.

³ Prod'homme berichtet (S. 377) über ‚Echo et Narcisse‘: „Gluck avait déjà quitté pour toujours Paris, vers le 10 août [!], sans en attendre la représentation. Il regut à Vienne [!] la nouvelle de cet échec“. Trotzdem teilt Prod'homme auf S. 426 seines Buches den in Paris am 3. Oktober geschriebenen Brief des Meisters an die Opernfängerin Dupuis mit.

⁴ *Mémoires secrets* XIV, 204 (9 Octobre 1779).

⁵ Es ist die Antwort Glucks auf Dalbergs Anerbieten zur Vertonung des Textes zur Oper ‚Cora‘, ein Vorschlag, den der Dichter 1778 auch Anton Schweiger und Mozart unterbreitet hatte. Die beiden Briefe Glucks an Dalberg sind zuerst in der *Süddeutschen Musikzeitung* 1854 (S. 179) abgedruckt. Über Einzelheiten vgl. auch Th. Hänlein, „Aus Dalbergs Briefwechsel“ in den *Mannheimer Geschichtsblättern* V (1904), Sp. 223 f.

bekundet Gluck seine Absicht, bei der Durchreise in München dem Intendanten Graf v. Seeau einen Besuch abzustatten, um die dortigen Sänger und „die Eigenschaft ihrer Stimmen“ kennen zu lernen. Wie aus dem zweiten Briefe an Febr. v. Dalberg vom 19. Januar 1780 hervorgeht¹, ist es bei diesem Vorhaben geblieben.

Ende Oktober 1779 war der Meister wieder in Wien². Im Gegensatz zur letzten Heimfahrt im Februar 1778 konnte er am 31. Oktober Kruthoffer mitteilen: „Wir haben die schönste Reise von der Welt gehabt.“ Dem Briefwechsel mit dem Freunde ist auch zu entnehmen, daß der Pariser Violoncellist Joseph Janson [l'aîné] (1742 bis 1803) die Reise mitgemacht hat. Er ließ sich in Wien mehrmals öffentlich hören und kehrte im März 1780 nach Paris zurück.

Und Gluck selbst? „Il paraît décidé qu'on ne jouira point cette année de la présence du Chevalier Gluck“, ist in den Mémoires secrets (XV, 182) am 12. Juni 1780 zu lesen. Aus seiner Erbitterung über die Pariser und ihr Klickenwesen macht er in seinen Briefen an Kruthoffer kein Hehl: „Daß ich aber selber wiederum auf Paris kommen sollte, da wird nichts daraus, so lang man annoch die Wörter: Piccinist-Gluckist wird in Gebrauch haben, denn . . . ich mag keine Galle mehr in Paris speien“, „ . . . schwerlich werde ich mich bereben lassen, wiederum auf das Neue das Objekt der Critique oder des Lobs der französischen Nation zu werden, denn sie sind veränderlich wie die roten Hähne“, „Ich wünschte, daß einer käme, der mich ablöste und dem Publico mit seiner Musik gefallen möchte, damit man mich in Ruhe ließe . . .“, schreibt er im Frühjahr 1780. Ebenso im nächsten Jahre (am 11. Mai 1781): „Ne croyez point tous les bruits qui courent sur mon prochain retour à Paris; à moins que des ordres supérieurs ne m'y attirent, je n'irai point en cette ville, jusqu'à ce que les François soient d'accord sur le genre de musique qu'il leur faut . . .“³ Dennoch spielt er auch in seinen letzten Lebensjahren immer wieder mit dem Gedanken einer Rückkehr⁴ nach der Stätte seiner größten Triumphe, die trotz der letzten schweren Enttäuschung eine zauberische Anziehungskraft auf ihn ausübte . . .

Die folgende Übersicht der einzelnen Reisen bietet eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse:

1. Abreise von Wien kurz vor oder nach dem 1. November 1773, Ankunft in Paris etwa am 20. November. (Iphigénie en Aulidé: 19. April 1774; Orphée et Eurydice: 2. August 1774.) Abreise gegen Mitte Oktober 1774; Aufenthalt in

¹ „ . . . J'ai lu avec plaisir l'opéra . . . , mais comme je ne connois point les Sujets qui pourroient l'exécuter, je ne saurois me charger d'y composer la Musique . . .“ — „Gluck ist mächtig im Versprechen, und gering im Halten . . .“, schreibt der Hofkammerrat D. H. v. Gemmingen, der als Mozarts Gönner bekannte Dichter der ‚Semiramis‘, aus Schwetzingen am 21. August 1781 an Dalberg (Mannheimer Geschichtsblätter V, 226).

² Also nicht erst Ende November, wie von Tiersot, oder erst 1780, wie in Riemanns Musiklexikon angegeben!

³ Mémoires secrets XVII, 197. (Auszug aus einem Briefe an einen ungenannten Empfänger.)

⁴ Sie wurde für Oktober 1782 sogar in sichere Aussicht gestellt; s. Mémoires secrets XXI, 71 (24. August): „ . . . le chevalier Gluck, entièrement rétabli de sa maladie, s'est déterminé à se mettre en route pour la France et doit arriver à Paris au mois d'octobre . . .“ usw. (Eine Widerlegung dieser Nachricht in Cramers Magazin der Musik I, 238.) Näheres hierüber bei Desnoires, S. 340f.

Zweibrücken, Mannheim und Schwetzingen. Ankunft in Wien in der ersten Novemberwoche.

2. Abreise von Wien: Mitte November 1774; Aufenthalt in Karlsruhe. Ankunft in Paris in der ersten Dezemberwoche. (*L'arbre enchanté*: Versailles, 27. Februar 1775.) Abreise etwa am 5. März 1775; Aufenthalt in Karlsruhe und — am 17. März — in Rastatt. Ankunft in Wien gegen Ende März.

3. Abreise von Wien gegen Mitte Februar 1776, Ankunft in Paris in der zweiten Märzwoche. (*Alceste*: 23. April 1776.) Abreise schon gegen Mitte Mai, Ankunft in Wien kurz nach Anfang Juni 1776.

4. Abreise von Wien in der zweiten Maiwoche 1777, Ankunft in Paris am 29. Mai. (*Armide*: 23. September 1777.) Abreise etwa am 10. Februar 1778, Ankunft in Wien am 28. Februar.

5. Abreise von Wien in den ersten Novembertagen 1778, Ankunft in Paris am 19. [?] November. (*Iphigénie en Tauride*: 18. Mai 1779, *Echo et Narcisse*: 24. September 1779.) Abreise am 7. Oktober 1779, Ankunft in Wien gegen Ende Oktober.

Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1925

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann, Berlin

Die mit * bezeichneten Werke sind im Eitnerschen Quellenlexikon nicht angegeben.

I. Autographe.

- Berger, Wilhelm: op. 80 Zweite Symphonie. Part.
- Blake, Ernest: Alastor or the spirit of solitude, a translation of Shelley's poem in the form of a symphony. Part.
- Dippe, Gustav: Hans der Fahnenträger; Die Liebe höret nimmer auf; Magdalena; Mondfinsternis. Opern-Part.
- Freundenberg, Wilhelm: 10 Opern. Part.
- Herzogenberg, Heinrich v.: III. Symphonie. Part.
- Kulenkampff, Gustav: Opern: Der Page, Der Mohrenfürst, Die Braut von Cypern, Annemarei; Streichquart., Klav.-Trio. Part.
- Liszt, Franz: 8 Briefe.
- Lorzing, Albert: Regina. Oper. Part.
- Meyerbeer: Eigenhändige Niederschrift des Textbuches zum „Propheten“ und Abänderungen des Textbuches zur „Afrikanerin“.
- Nicolai, Otto: 9 Briefe an Frä. Kemnis 1834/7.
- : Katalog meiner Kompositionen (40 S.).
- Pfizner, Hans: op. 32 9 Gefänge.
- Schjelderup, Gerhard: 21 Briefe.
- Spohr, Louis: op. 77 Doppel-Quartett. Part.
- : op. 78 3. Sinfonie. Part.
- : op. 86 Sinfonie. Partie p. la direction.
- Strauß, Richard: Drei Lieder aus der Jugendzeit.
- Wolf, Hugo: Briefe, vor allem an seine Mutter.
- Wurm, Mary: Die Mitschuldigen, Oper; Klavierkonzert; Lustspiel-Ouvertüre. Part.

II. Handschriften.

- Liturg. Chorgesangbuch a. d. 15. Jahrh. mit mehrst. Gesängen.
- Erben, Robert: Wifingerfahrt. Symphon. Tongemälde [um 1900]. Part.
- Falconius, Placidus: Introitus et Alleluia per omnes festivitates totius anni [bisher nur in Bologna u. im Brit. Museum].
- Ghin, Francesco: 1. Sinfonia (d). Part. [um 1900].
- Levandowsky, Max: Symphonie (c). Part. [um 1900].
- Lorzing, Albert: Konzert f. Waldhorn. Part.
- *Marcello, Bened.: Magnificat (G) 3 v. c. Org. — Messa (C) a 3 v. Part. Hdsf. a. d. 1. Hälfte des 19. Jahrh.

- Neufomm, Siegmund: Der Ostermorgen. Cantate von Liedge. Part. [bisher nur in Wien, Ges. der Musikfreunde u. in Bibl. Wagener].
- Oberleithner, Max: Symphonie (F). Part. [um 1900].
- Officium festi corporis et sanguinis domini Jesu Christi. Perg.-Hds. aus dem Ende des 13. Jahrh.
- *Partenio, Gio. Domenico: Missa pro defunctis. Komp. 1696. Part. Hds. a. d. 1. Hälfte des 19. Jahrh.
- Platt, Richard: Suite (G) f. Streichorch. Part. [um 1900].
- *Polaroli, Dratio: Isacco figura del redentore a 5 interlocutori; parole del Metastasio. Part. 1741.
- Processionale cum hymnis scriptum a me Euseb. Ris. 1807.
[Tractatus de musica plane]. 15. Jahrh. 14 Bl.
- Willemsen, H. Am St. Gotthard, Symphon. Dichtung. Part. [um 1900].
- Zarembo, Eigm.: op. 50 Sphynx. Poème musical p. Orch. Part. [um 1900].

III. Ältere Drucke.

- Agus, Giuseppe: op. 4 6 Nocturnos f. 2 V. and Vc. Welcker, London [bisher nur Bibl. Wagener].
- *——: op. 9 Sei Trio p. 2 V. e Basso. Paris.
- *Arison, Charles: op. 1 Six Sonatas f. 2 V. & a Bass [bez.] Johnson, London.
- *Bachem, F. C. A.: Trois Quatuors concert. p. 2 V., Alto et Vc. Livr. 3. H. Lemoine, Paris.
- Bertin, L.: Le jugement de Paris. Pastorale héroïque. Paris 1718 [bisher nur in Wien u. außerdeutschen Bibl.].
- *Bezzoffi [Besoffi], Carlo: op. 3 6 Sonates à 2 V. et Basse, Le Clerc, Paris; op. 7 Sei Sonate a tre p. 2 V. o Oboi et Vc. Paris.
- : op. 4 6 Sonatas f. 2 V. & a th. B. Walsh, London [bisher nur Brit. Mus. u. Bibl. Wagener].
- Blake, Benj.: Six Duos for a V. and Tenor, London; op. 2 A second sett of six Duos... [bisher nur Brit. Mus.].
- Blasius, Friedr.: op. 8 6 Duos p. 2 V. Imbault, Paris [bisher nur Brit. Mus.].
- *Bruni, Bartolomeo: Six Sonates p. le V. (avec accomp. d'un II. V.), Livre 1. 2, Imbault, Paris; op. 2 Six Duos faciles p. 2 V. Leduc, Paris; op. 38 Six Sonates p. le V. ac. II. V. Janet, Paris.
- Bühler, Franz: op. 20 Missa pastoritia. Locher, Augsburg [bisher nur in München].
- Campioni, Carlo Antonio: op. 1 6 Sonatas f. 2 V. with a th. B.; op. 2 desgl.; op. 7 6 Sonates à 2 V. e Vc. [bisher nur in London, bzw. Paris].
- *Cardon, Louis: 6 Trio à gr. Orch. Paris.
- *Chiesi, Melchiorre: Sei Trio p. 2 V. e Basso, Welcker, London; op. 1 desgl., Denier, Paris.
- *Claudel, C.: op. 1 3 grands Duos p. 2 V. Sieber, Paris.
- *Comi, Gaudenzio: op. 3 6 Simphonies en Trio p. 2 V. et Basse. Paris.
- *Cygnus terrestris. Alaudae coelesti obstrepens hoc est Alaudae coelestis pars III [Sammlwerk] Ulmae 1709; leider ohne Viola II und Organo.
- Desaubry, John Philipp: 8 Sonatas f. 2 V., Vc. & a th. B. Johnson, London [bisher nur Bibl. Wagener].
- Dolphin: op. 1 6 Trios à 2 V. et Basse. Sieber, Paris [bisher nur Bibl. Wagener].
- Felton, W.: op. 3 8 Suits of easy lessons for the Harpsichord. Johnson, London [bisher nur Brit. Museum].

- *Fiorillo: op. 2, sowie op. 11 6 Trios p. 2 V. et Basse. Sieber, Paris; op. 13 3 Duetti concertanti p. 2 V. Artaria, Vienne.
- *Fodor, Anton: op. 2 3 Sonates p. le Clavecin. Berlin.
- *Galeotti, Et.: op. 3 Sei Trio p. 2 V. e Basso [bez.]. Paris.
- Gasparini: 6 Trii p. 2 V. e Vc. Johnson, London [bisher nur Brit. Mus.].
- Giardino, F. de: op. 10 Sei Duetti p. 2 V. Bailleur, Paris [bisher nur Paris, Bibl. Nat.].
- Giordani, Tommaso: op. 23 A 2. Set of 6 Concertos f. the Harpsichord. Longman, London [bisher nur Brit. Mus.].
- Groneman, Antoine: op. 2 Six Sonates à V. seul et Basse [bez.]. Paris [bisher nur in Siepmannsohns Antiquariat].
- *Guerini, Franc.: op. 6 6 Trio à 2 V. et la Basse. Hummel, Amsterdam.
- *Gyrowetz, A.: op. 41 3 Sonates p. le Pfte., V. et Vc. André, Offenbach.
- *Hemberger, F. A.: op. 4 6 Trios concert. p. 2 V. et Basse. Paris.
- *Hoffmeister, F. A.: op. 13 6 Duets for a V. and Tenor. London.
- Humphries, J. S.: op. 1 XII Sonatas f. 2 V. Walsh, London [bisher nicht in Deutschland].
- Jackson, William: op. 4 12 Songs; op. 9 12 Canzonets f. 2 Voices; op. 13 A II set of 12 Canzonets ... [bisher nur in London].
- *Insulari, P. C.: op. 1 Six Duo concert. p. V. et Alto. St. Paul, Paris.
- Jadin, Hyacinthe: op. 3 Quatuors p. 2 V., Alto et Vc. Paris [bisher nur Nat.-Bibl. Paris].
- *Kammel, Anton: op. 1 Six Trios p. 2 V. et Basse. Paris; op. 6 desgl.; op. 7 6 Duos p. 2 V. Paris; op. 18 6 Duettos f. 2 V. London; op. 23 6 Trios p. 2 V. et Basse. Paris; op. 25 6 Notturme p. 2 V. et Basse.
- *Leoni, Pietro: op. 1 Sonate a tre, 2 V. e Basso. Paris 1765 u. op. 1 (!) desgl. 1768.
- Liste, Ant.: Grande Sonate p. le Pfte. Naegeli, Zürich [bisher nur Bibl. Wagener].
- *Lorenziti [Antonio]: op. 3 u. 10 je 6 Duo p. V. et Alto. Paris.
- Martyn, Wendall: 14 Sonatas f. 2 V. with a B. Walsh, London [bisher nur in Cambridge u. Bibl. Wagener].
- Morigi, Angelo: 6 Sonatas f. 2 V. with a thorough B. [bisher nur Brit. Mus. u. Bibl. Wagener].
- *Naschi, Michele: op. 1 Sei Trietti p. 2 V. e B. Paris.
- *Naumann, Joh. Gottlieb: 6 Ariettes avec l'accompagnement de la Harpe ou du Pfte. Hilscher, Dresden.
- Nicolai, Valentin: op. 11 6 Sonates p. Clavec. av. V. Paris [bisher nur Brit. Mus.].
- *Nofferi, Giov. Batt.: Sei Sonate a 2 V. Paris.
- *——: op. 7 6 Sonatas f. 2 V. and Bass. Bremner, London.
- *Prot, Félix Jean: op. 2 6 Duos dialogués p. V. et Alto. Paris.
- Pugnani, Gaetano: op. 1 u. 2 Sei Trio f. 2 V. and B. Paris [bisher nur in andrer Ausg. im Brit. Mus.].
- *——: op. 11 Sei Trio f. desgl. Paris.
- *Punto, G.: 6 Trios f. a German flute, V. and Bass. London.
- Raimondi, Ignazio: op. 5 6 Trios à 2 V. et Vc. Hummel, Berlin, u. op. 15 3 Sonates f. Pfte. V. u. Vc. Lavinn, London [bisher nur Brit. Mus.].
- *Richter, Frz. Xaver: op. 2 Six Simphonies à 2 Viol., Taille et Basse [bez.], 2 Hautbois et 2 Cornes de chasses; les quatre dernières parties ad lib. Amsterdam, Hummel [Londoner Ausg. bekannt].
- *Rives, Bernard: op. 1 Six Sonates à Viol. seul et Basse. Napier, London.
- Saint-Germain: 6 Sonatas f. 2 V. with a Bass. Walsh, London [bisher nur Brit. Mus.].
- *Schmit[t], [Josef le jeune]: op. 2 6 Duo p. V. et Alto. Paris.
- Schneider, Geo. Abr.: op. 44 3 Duos p. V. et Alto. Paris [bisher nur in Andrésscher Ausg. in Lübeck].

- Schneider, Lorenz: Lieder zum Singen am Clavier u. Fortepiano. Gös, Mannheim [bisher nur in München].
- *Stamiß, Karl: op. 17 Trois Sonates p. le Forte Piano avec V. ad lib. Paris; op. 19 6 favor. Duets f. V. and Tenor. Paris.
- *Thiemé, Frédéric: 6 Sonates à V. seul av. un accompagn. obl. p. le même instr. Castagnéri, Paris.
- *Tromliß, Joh. Geo.: Tre Sonate p. il Pfte. e Flauto ovvero Viol. con Basso. Leipzig, Selbstverl.
- Bella, [P. da]: op. 1 Sei Sonate à 3 V. col B. Hugard, Paris [bisher nur Brit. Museum; falsch bei Eitner].
- *Wagenfeil, Christoph: 6 Sonatas f. 2 V., Vc., Harpsichord. London.
- Walter, Ignaz: op. 5 3 Quatuors p. 2 V., Alto et Vc. André, Offenbach [bisher nur in Wien, Ges. der Musikkfreunde].
- *Westphal, Wilhelm: op. 7 Tre Sonate per il Clavicembalo o Pfte con accompagn. di Viol.; op. 9 Deux Sinfonies p. le Pfte. av. accomp. de Viol. Streuber, Rinteln.
- *Wraniski [Wranigky], P.: op. 10 6 Quatuors concert. Paris; op. 11 3 Quintetti p. 2 V., 2 Altos et Basse. Paris.

IV. Gedruckte Musikalien der Neuzeit.

Die Neuerscheinungen des deutschen Musikalienverlags sind mit ganz geringen Ausnahmen vorhanden, ferner viele Werke aus dänischen, englischen, französischen und italienischen Verlagen. Hier seien nur folgende Werke angeführt:

- Judy, Vincent d': op. 70 3^o Symphonie. Part. Nouart, Lerolle & Cie., Paris.
- Liszt, Franz: Sämtliche Originalausgaben der Klavierwerke, f. 3. gesammelt von F. Busoni (70 Bde.).
- Marx, Josef: Herbstsymphonie. Part. Univers.-Edit., Wien.
- Mascagni, P.: Iris. Part. Ricordi, Milano.
- Pedrell, F.: Cancionero musical popolare español. 4 Bde. 1908—22.
- Puccini, Giacomo: La fanciulla del West. Part. Ricordi, Milano.
- Schreker, Franz: Irelohe. Oper. Part. Univers.-Edit., Wien.

Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien

Von

Robert Haas, Wien

A.: Autograph, Hf.: Handschrift, P.: Partitur(en), St.: Stimmen, *: in Citners Quellenlexikon nicht genannt.

- Album-Beethoven. Dix Morceaux brillants pour le piano. Vienne, Pietro Mechetti. (1845, zu Gunsten des Beethovendenkmals in Bonn.) 101 S. M.S. 8313.
- Carl Almenröder. Des Hauses letzte Stunde. Lied. Hf. 5 Bl. S.m. 2263.
- *Amusement des Dames ou nouveau recueil de chansons choisies. A la Haye, aux Depens de la Compagnie 1756. 360 S. M.S. 7538.
- *P. Edmund Angerer. Operettchen. (Die Probe der Gratulation.) Hf. St. Bl. 1. u. 2. 22 Bl. S.m. 2261.
- Antiphonale Cisterciense. Parisiis, Petrus Joannes Mariette 1737. Fol. 648 S. M.S. 8285.
- Zwei Hf. Antiphonarien a. d. 18. Jahrh. Proprium de Tempore, S.m. 2130 (86 Bl.) und Proprium Sanctorum, S.m. 2131 (58 Bl.).
- Jgnaz Aßmayr. Saul und David. Dramatisches Oratorium. Wien. Tobias Haslinger. P. Großfol. 399 S. M.S. 8252.
- Daniel François Esprit Auber. Der Maurer und der Schlosser. Wien, Thadé Weigl. Kl.-A. o. T. Vignette v. M. v. Schwind, lithogr. gez. „v. S.“ 72 S. M.S. 8876.
- *Giovanni (Johann Christian) Bach. Concertino a piu Strumenti obligati o sia Notturmo. In Es. Hf. P. 24 Bl. S.m. 2401.
- Selmar Bagge. Trauer Marsch zur Erinnerung an die in Wien am 13. März 1848 Gefallenen. Wien, Tobias Haslingers Witwe und Sohn. 3 S. M.S. 8974.
- Josef Bayer. Vorspiel zur Operette „Die goldene Zeit“. A. P., datiert 14. August 1891, 6 Bl. S.m. 2267.
- Max Josef Beer. Auferstehung. A. P. 39 Bl. S.m. 2132.
- Ludwig van Beethoven. Trauer-Kantate auf den Tod Joseph des Zweiten. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven. Hf. P. 72 Bl. S.m. 2133.
- Kantate auf die Erhebung Leopold des Zweyten zur Keyserwürde. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven Hf. P. 74 Bl. S.m. 2134.
(Die beiden Kaiserkantaten sind aus dem Besiz der früheren Fideikommissbibl. übernommen.)
- Wellingtons Sieg oder die Schlacht bey Vittoria. Für das Pianoforte. Wien, S. A. Steiner und Comp. Nr. 2361. 29 S. Gestochener Titel. M.S. 8985.
- Georg Benda. Medea. Drama mit musicalischen Accompagnements. Hf. Soufflierspart. 19 Bl. S.m. 2236.
- Carl Bendl. Die Gratulanten. Walzer für das Piano-Forte. 52. Werk. Wien, Tobias Haslingers Witwe & Sohn. 11 S. M.S. 8986.
- Karl Bendl. Práni milencü. Lied. A. 1 Bl. S.m. 2152.
- *Domenico Bettoni. Messa Piena e breve 1766. Hf. P. 39 Bl. S.m. 2402.
- Rudolf Bibl. Kirchenmusikalischer Nachlaß. S.m. 2301—2334. A. P. zu den Messen: in C Dur, 1850 (47 Bl., S.m. 2301), Caecilienmesse in C Dur op. 55 (40 Bl., S.m. 2302), Missa Solemnis in g, 1. 3. 1862 (58 Bl., S.m. 2307), Missa Solemnis in

- emoll, 1868 (32 Bl., S.m. 2305), Missa in D Nr. 6, 1871 (36 Bl., S.m. 3204), Missa in E Nr. 7, Feber 1876 (46 Bl., S.m. 2303), Missa brevis in f (29 Bl., S.m. 2306), Missa choralis op. 77 (54 Bl., S.m. 2308), Messe für Männerst. in E op. 91 (8 Bl., S.m. 2309), Vokalmesse in E, gem. Ch. a cap. (20 Bl., S.m. 2310), zu den beiden Requiems in emoll, 1895 (32 Bl., S.m. 2312) und d moll, op. 84, 1898/9 (46 Bl., S.m. 2313), sowie zu Gradualien und Offertorien, zum Orgelkonzert in d, op. 68, 1891 (41 Bl., S.m. 2329), zur 2. Orgelsonate in e, op. 89 (8 Bl., S.m. 2330), zu den theoretischen Studien bei Sechter 1848—1851 (111 Bl., S.m. 2331) u. a. m.
- Anton Bruckner. Generalbassstudien bei Sechter. 2 Bl. N. S.m. 2124.
- Requiem in d moll. N. P. beendet am 14. März 1849, 1893 neu durchgesehen. 70 Bl. (Dazu 129 Bl. Stimmenmaterial.) S.m. 2125.
- * Leonard de Call. Variations pour la Mandoline ou le Violon et la Guitarre. Œuvre VIII. Vienne, Bureau d'Arts. Nr. 141 3. S. M.S. 8834.
- Duo facile pour deux Guitarras op. 20. ebenda Nr. 302. 3 S. (1. Guit.) M.S. 8835.
- Johann Cappis Musikalisches Wochenblatt. Einzelne Nummern. M.S. 7532.
- Luigi Cherubini. Ave Maria. Hf. p. 8 Bl. S.m. 2269.
- Elise. Klavierauszug, Leipzig, Breitkopf (1803). 128 S. M.S. 7650.
- Faniska. N.-N. Wien, Chem. Druckerei Nr. 198. 201 S. M.S. 8873.
- Emanuel Chvábka. Anička malická. Slovakisches Volkslied. N. 1 Bl. S.m. 2152.
- Muzio Clementi. Quatre Sonates pour le F. P. et un Duo pour deux F. P. Œuvre XII. Paris, Bailleur. 43 S. — Sonate pour le F. P. Offenbach, J. André. Nr. 1058. (Nr. 96 du Journal de musique pour les Dames). 9 S. M.S. 7520.
- Adolf Cohn. Die Geheimnisse des Olymps. Komische Oper. N. P., Textbuch in deutscher Übersetzung Cohns nach Emerich Wáňhy, N., und Anfänge einer Umarbeitung durch Richard Genée in dessen N. 279 Bl. Musik und 35 Bl. Text. S.m. 2126.
- Julius Cornet. Notizen zum Hamburger Stadttheater 1849. N. 16 Bl. S.m. 2344.
- Johann Baptist Cramer. Schule für das P. F. Vienne, Jean Cappi Nr. 1137. 27 S. M.S. 7528.
- Carl Czerny. Graduale „O Deus amor meus“. Hf. p. 4 Bl. S.m. 2270.
- Anlaß zum Wohlthun. Impromptu f. d. Piano-Forte. 761. Werk. Für die durch Brand verunglückten Bewohner Sieverings. Wien, Tobias Haslingers Witwe. 11 S. M.S. 8312.
- Premier Grand Rondeau pour le P. F. Œuvre V. Vienne, Cappi et Diabelli. Nr. 480. 19 S. M.S. 9312.
- Introduction et Variations dans le style elegant pour le P. F. sur une danse nationale de la Bohème. Œuvre 56. Vienne, Thadé Weigl. Nr. 2273. 13 S. M.S. 7523.
- Johann Czerny. 24 Ländler f. 2 Clar., 2 Co., 2 Fg. u. Contrafg. Wien, Chem. Druck. Nr. 2291—2294. 4 Hefte in St. 36 S. M.S. 8231.
- Anton Diabelli. Trauer-Marsch auf den Tod Thro k. k. May. Maria Theresia f. e. Guitarre. Wien, Chem. Druckerei. Nr. 614. 5 S. M.S. 9000.
- * Dolphin. Divertimento à VI. e Vc. Hf. St. 5 Bl. S.m. 2247.
- Anton Dvořák. Na tej naší strěše. Mährisches Volkslied. N. 1 Bl. S.m. 2152.
- * Johann Ernst Eberlin. Das misglückte Doktorat. Hf. Sparticell u. St. 27 Bl. S.m. 2262.
- Heinrich Esser. Musik zum Prolog bei einer Verfassungsfeier 1862. N. P., datiert 23. Feber 1862. 10 Bl. S.m. 2238.
- Zdenko Fibich. Sarabande für Klavier. N. 1 Bl. S.m. 2152.
- Carl Fischer. Steyrische Alpenesänge, Wien, Diabelli & Co. Nr. 317. 2 Hefte, 26 S. M.S. 8988.
- * Emanuel Aloys Förster. Trois Sonates pour le F. P. Œuvre XVII. Vienne, Jean Traeg a la Singerstrasse. Nr. 59. 26 S. M.S. 7520.

- Joseph Foerster. První setkání für Harmonium. *M.* 1 Bl. *S.m.* 2152.
- Franz Jakob Freystädter. Sechs Lieder der besten deutschen Dichter. Wien, Musikalisch. Typogr. Ges. 1795. 13 *S.* *M.S.* 7696.
- Robert Fuchs. Messe in *F.* *Hf.* *Kl.-A.* 29 Bl. *S.m.* 2136.
- Johann Josef Fur. Messa in Contrapuncto e Canoni, Composta 1718. *Hf.* *p.* 13 Bl. *S.m.* 2299.
- Kyrie, Ad te Domine levavi, Ave Maria. 4 *st.* *Hf.* *p.* 5 Bl. *S.m.* 2300.
- Baldassare Galuppi. Arie „Sgombra dell' anima“ aus „Siroe“. *Hf.* *p.* 4 Bl. *S.m.* 2404.
- 3 Arien, „Va lusingando Amore“ aus „Didone abbandonata“, „Per quel paterno amplesso“ aus „Artaserse“, „Io son, se noi sapete il Conte Pipistrello“. *Hf.* *p.* 22 Bl. *S.m.* 2405.
- *Abt Josef Gelinek. Variations pour le P. F. sur l'Air des Tyroliens Wann i in der Früh aufsteht. *Nr.* 36. Vienne, Jean Cappi. *Nr.* 1244. 11 *S.* — VIII Variations pour le P. F. sur le Trio de l'Opera Palmira. *N.* 8. Vienne, Artaria et Co. *Nr.* 636. 13 *S.* — VI Variations et Polonoise pour le P. F. sur un Thème de Faniska. Vienne, imprimerie chimique. *Nr.* 176. 9 *S.* *M.S.* 7523.
- Richard Genée. Der Herensabbath. Parodistisches Intermezzo. *M. P.* und *M. Textb.* 50 Bl. *S.m.* 2272.
- D selig, ein Terke zu sein *M.* Lied. Mainz 1860. 1 Bl. *S.m.* 2343.
S. auch unter Eohn.
- Carl Gerber. Idylle *f. Kl.* *M.* 2 Bl. *S.m.* 2252.
- Franz Gläser. Graduale „Veritas mea“. *Hf.* *p.* 8 Bl. *S.m.* 2271.
- Graduale Cisterciense. Lutetiae Parisiorum, ex aedibus Leonardianis 1696. 661 *S.* *M.S.* 8286.
- Peter Grönlund. Die erste Walburgisnacht. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *Nr.* 2715. 13 *S.* *M.S.* 9305.
- Ferdinand Gruber. XII Ländler ou valse autrichiennes pour le Piano-forte. Vienen, Artaria et Com. *Nr.* 2615. 7 *S.* *M.S.* 8826.
- Adalbert Gyrowetz. IX Deutsche Lieder für das Klavier oder Harpfe. *op.* 22. Wien, T. Mollo u. Co. am Hofe. *Nr.* 92. 18 *S.* — VII Deutsche Lieder. Beim Clavier zu singen. *op.* 34. Augsburg, Gombart. *Nr.* 313. 15 *S.* *M.S.* 7522.
- *Math. Habermann. 2 Duetti per 2 Vl. *Hf.* *St.* 6 Bl. *S.m.* 2248.
- *Jakob Haibel. 12 deutsche Tänze für das Forte Piano aus „Der Tiroler Wastel“. Wien, Jos. Eder. *Nr.* 106. 5 *S.* *M.S.* 8828.
- Tobias Haslinger. Das neubeglückte Oesterreich oder Triumph des Wiedersehens bei Franz I. Rückkehr zu seinen Landeskindern. Ein großes Longemälde für das *p. f.* 18. Werk. Wien, L. H. 18. 16 *S.* Gestochener Titel. *M.S.* 7524.
- Johann Adolf Hassse. 3 Arien: „Cadrò, cadrò, ma qual si mira“, „Dal Cielo sdegnato“, „Così geloso il cane“. *Hf.* *p.* 26 Bl. *S.m.* 2406.
- Josef Hellmesberger. O diese Kinder! Ballett. *M. P.* 116 Bl. *S.m.* 2254.
- Trinklied von Jos. Schmidt. *M. P.* 8 Bl. Nebst *St.* *S.m.* 2255.
- Johann Nepomuk Hummel. Trio per il Pianoforte, Vl. e Vc. Concertanti. *op.* 22. Vienna, Contor delle arti e d'industria. *Nr.* 531. 17 *S.* (*Vc.* fehlt.) *M.S.* 7519.
- Große Sonate für das Piano-Forte. 81. Werk. Wien, S. A. Steiner u. Comp. *Nr.* 2879. 37 *S.* (5. Heft des Musée Musical des Clavicinistes.) *M.S.* 7648.
- Janus Hlinski. Ouverture. *Hf.* *p.* 28 Bl. *S.m.* 2273.
- Nicolo Tomelli. Arie „Si lo veggo“. *Hf.* *p.* 4 Bl. *S.m.* 2407.
- W. Kallusch. 1. Sinfonie in *D.* Preßburg, Nov. 1828. *M. P.* 32 Bl. *S.m.* 2274.
2. Sinfonie in *F.* Preßburg, Dec. 1828. *M. P.* 20 Bl. *S.m.* 2275.

4. Sinfonie in C. Preßburg, Feber 1829. N. P. S.m. 2276.
 Ouverture in F. Preßburg, 10. Juni 1824. N. P. 27 Bl. S.m. 2277.
 5 Ouverturen 1826/7. N. P. 59 Bl. S.m. 2278.
 Ouverture in C. Preßburg, 25. Dez. 1827. N. P. 16 Bl. S.m. 2293.
 Variationen für die Clarinette mit Orchester. Preßburg, Apr. 1830. N. P. 17 Bl.
 S.m. 2297.
 Bühnenmusik. N. P. 17 Bl. S.m. 2298.
 Friedrich August Kanne. Grande Sonate pour le P. F. Vienne, l'imprimerie chimique.
 Nr. 122. 23 S. S.M. 9306.
 Kantatenband, Kantaten von Giuseppe Amadori, Giovanni Bononcini, Dionisio *Fre-
 giotti, Francesco Mancini, Giuseppe della *Porta. Hf. P. 42 Bl. S.m. 2403.
 Giovanni Karmasinj. Pastorella. Ouverture in D. Hf. P. 8 Bl. S.m. 2279.
 N(aphael) G(eorg) K(iesewetter). Die Accordenlehre nach dem System der Grundharmonie
 entwickelt. Wien 1811. Autograph. 3 Bde. 180, 41, 74 Bl. S.m. 2377.
 Franz Xaver Kleinheinz. Hektors Abschied. Werk 10. Wien, Kunst- und Industrie-Comp-
 toir. Nr. 35. 8 S. M.S. 7577.
 Karl Knittl. Český národní tanec für Klavier. N. 1 Bl. S.m. 2152.
 Egon Kornauth. Elegie für Orchester. N. P. datiert 28. Mai 1916. 12 Bl. S.m. 2349.
 Klaviertrio op. 27. N. P. 37 Bl. S.m. 2350.
 Karl Kovařovic. Kanon für Klavier. N. 1 Bl. S.m. 2152.
 Leopold Kozeluch. Musica del Ballo intitolato La Ritrovata Figlia di Ottone II. Vienna,
 Magazino di Musica. M.S. 7578.
 Eduard Kremser. Kuplet aus dem „Kritischen Tag“. N. P. u. St. 33 Bl. S.m. 2294.
 Conradin Kreuzer. Libuffa. op. 48. Kl.-A. m. T. Wien, A. Penner. 207 S. M.S. 7514.
 Paul Křizkovský. Jest jaro. 4 st. Männerchor. N. P. 1 Bl. S.m. 2152.
 Franz Krommer. Parthia für die türkische Musik arrangirt v. Reznicek. N. P. Reznicek.
 3. 8. 1825. 14 Bl. S.m. 2280.
 Concertino. 70. Werk. In C. Wien, Tobias Haslinger. 8 St. M.S. 7053.
 Concertino. Œuv. 80. Vienne, imprim. chimique. 9 St. M.S. 7054.
 *Nikolaus Freiherr von Krufft. Sammlung von Liedern aus den besten deutschen Dichtern.
 Wien, Joseph Eder, 1798. 29 S. M.S. 7697.
 Mädchenklage und Mädchentrost, gedichtet von Justine Freyin von Krufft. Wien, Pietro
 Mechetti, Nr. 226. 3 S. — VI Gesaenge mit Begleitung des P. F. 24. Werk. München,
 Falter u. Sohn. 24 S. — *Selmar und Selma von Klopstock, für zwey Stimmen mit
 Klavier Begleitung. Bonn u. Edln, N. Simrock. Nr. 1294. 9 S. — *Drei Lieder mit
 Begleitung des P. F. Wien, Pietro Mechetti, Nr. 338. 7 S. — *Sechs Lieder mit Be-
 gleitung des Klaviers. Dresden, Hilscher. 19 S. — *Der Abschied von J. W. Freyin
 von Krufft für zwey Stimmen mit Klavierbegleitung. Bonn u. Edln, N. Simrock,
 Nr. 1356. 11 S. — *Six Romances avec accompagnement de P. F. Vienne,
 Pierre Mechetti, Nr. 132. 13 S. — Trinklied vor der Schlacht von Theodor Körner.
 Wien, Pietro Mechetti, Nr. 245. 7 S. M.S. 9305.
 Joseph Lanners Ankunft im Olymp. Komisches Volkslied. München, Christian Kaiser (1843).
 4 S. M.S. 8920.
 Max Josef Leidesdorf. Le Retour du Printemps. Fantaisie pastorale pour le Piano-
 Forte. Œuvre 113. Vienne, Tranquillo Mollo, Nr. 1776. (18 S.) — Der Kosak
 und sein Mädchen. Variationen über das russische Volkslied: Schöne Minka ich muß
 scheiden f. d. Pf. 110. Werk. Wien, S. A. Steiner u. Co. Nr. 3079 (9 S.). — Varia-
 tionen mit einem Cossais-Finale über das beliebte Lied: Das ist alles eins, ob wir Geld
 haben oder keins aus dem Zauberspiel Der lustige Friß f. d. Pf. 89. Werk. Wien, S. A.

- Steiner u. Co. Nr. 2863 (9 S.). — Musikalisches Damen-Journal. Heft 1 bis 7. Wien, S. A. Steiner u. Co. Nr. 2901—2907. 56 S. M.S. 9312.
- N. Leukauf. Gretl in der Staudn. N. des Volksängers Karl Kampf. 2 Bl. S.m. 2244.
- Johann Georg Lickl. Six Variations sur l'air: Gott erhalte den Kaiser! pour Clavecin. Vienne, Joseph Eder et Co. Nr. 12. 7 S. M.S. 7851.
- *Tre Sonate per il Forte Piano con l'accompagnamento d'un Vl. e Vc. op. 2. Nr. 2. Vienna, Gio. Cappi, Nr. 1179. 18 S. M.S. 7519.
- Josef Marek. Parodie zu der Ouverture aus der Oper Tancred f. d. P. F. Wien, S. A. Steiner u. Comp. Nr. 2884. 10 S. M.S. 9312.
- *6 Marsch-Lieder in Musik gesetzt von einer Oberösterreicherin. Wien, T. Mollo am Hofe. 13 S. M.S. 7522.
- Joseph Meßner. Improvisation über ein Thema von Bruckner. Op. 19. Für Orgel. N. 10 Bl. S.m. 2355.
- Ignaz Moscheles. Triumpheinzug der verbündeten Mächte in Paris . . für das Piano Forte. Wien, Artaria und Co. Nr. 2314. 24 S. M.S. 8975.
- 12 deutsche Tänze samt Trios und Coda. 1812. Hf. P. 30 Bl. S.m. 2240.
- Wolfgang Amadeus Mozart. Sämtliche Werke für das Clavier mit und ohne Begleitung. Wien, Tobias Haslinger. I. u. II. Band, Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Nr. 2701—2706. 127 + 141 S. M.S. 8999.
- Die Entführung aus dem Serail. Kl.-A. von Abbé Starck. Mainz, B. Schott, Nr. 44. M.S. 9313.
- *Die Zauberflöte in Clavierauszug. Wienn, in dem musikalischen Magazin. Zweiter Akt. 122 S. M.S. 7961.
- Ouverture aus der Oper Don Juan für das P. F. auf 4 Hände eingerichtet von F. Stein. Wien, chemische Druckerei, Nr. 903. 11 S. M.S. 9312.
- Adolf Müller. Carneval Ouverture. Hf. P. 48 Bl. S.m. 2286.
- XII National-Märsche der verbündeten Mächte für das P. F. Wien, Thadé Weigl. Nr. 1408, 1409. 7 Stf. M.S. 9308.
- Oskar Nedbal. Trauerwalzer zum Ballett „Der faule Hans“. N. Kl.-A. 7 Bl. S.m. 2256.
- Christian Gottlob Reefe. Selmar und Selma. 1780. Hf. 10 Bl. S.m. 2155.
- Bilder und Träume von Herder. Hf. 17 Bl. S.m. 2156.
- Die Apotheke. Leipzig, Johann Fr. Junius 1772. Kl.-A. m. T. 94 S. M.S. 7885.
- Die Einsprüche. Leipzig, Schwickert 1773. Kl.-A. m. T. 98 S. M.S. 7886.
- Der dumme Gärtner oder die beiden Antone f. Benedikt Schack.
- Serenaten beyrn Klavier zu singen. Leipzig, Dych 1777. 31 S. M.S. 7887.
- Zwölf Klavier-Sonaten. Leipzig, Schwickert 1773. 74 S. M.S. 7888.
- F. A. Neumann. XII Variations pour le Clavecin sur un thème de l'opéra Faniska. Cuv. 16. Vienne, Thadé Weigl. Nr. 810. 11 S. M.S. 8833.
- Wenzl J. Novotný. Allegretto à la Polka für Vl. u. Kl. 1 Bl. N. S.m. 2152.
- Hudební odbor umelecké besedy v Praze. Huldbigungsexemplar . . . Geschenk an Kronprinz Rudolf und Kronprinzessin Stefanie zum 10. Mai 1881, enthaltend 13 autographe Kompositionen tschechischer Komponisten (Wendl, Dvořák, Fibich, Foerster, Chvála, Knittl, Kovařovic, Krizkovský, Novotný, Pivoda, Rozkošný, Šuberský, Smetana). 14 Bl. S.m. 2152.
- Jacques Offenbach. Les Braconniers (Die Wilddiebe). Operette in 3 Akten, Text von Chivot und Duru. Paris 1873. N. P. 263 Bl. S.m. 2340.
- Le Voyage dans la Lune (Die Reise in den Mond). Operette in 4 Akten von Banloo, Letterier und Mortier. N. P. 210 Bl. Fast jede Nummer datiert u. signiert. August — Oktober 1875: 13. (Nr. 1, 2, 3, 5), 14., 15. aout, 27. Sept. I. Akt, 11. Fevr., 1.,

- 11., 24. Sept., 21. Okt. II. Akt, 1., 24., 25., 27. Sept. III. Akt, 16. Okt. IV. Akt. S.m. 2341.
- Georg Ott. Quodlibet „Mit den Madln, da is richti“. A. P. 42 Bl. S.m. 2295.
- Ferdinand Pagin. Requiem auf Kaiserin Elisabeth. Hf. P. 149 Bl. S.m. 2138.
- Hieronymus Payer. Variations brillantes pour le P. F. sur le Finale favori de l'Opera La Gazza ladra. Œuvre 37. Vienne, Cappi et Diabelli. Nr. 481. 11 S. — Variations pour le P. F. sur l'air favorite: Bolero. Wien, Pietro Mechetti, Nr. 702. 15 S. — Variationen für P. F. über das beliebte Lied: Es ist alles eins. Wien, Pietro Mechetti, Nr. 700. 7 S. M.S. 9312.
- Felix Petyrek. 3 Grotesken 1919. Für Klavier. A. 4 Bl. S.m. 2359.
- Hans Pfißner. Willkommen und Abschied. Aus op. 29. Mit großem Orchester. A. P. 19 Bl. S.m. 2351.
- Franz Pivoda. O zrústej mladá láska tvá. Lied. A. 1 Bl. S.m. 2152.
- Benzel Plachy. Variations pour le P. F. à quatre mains sur la Cavatine de l'Opéra Tancredi: Di tanti palpiti. Vienne et Pest, J. Nieldl, Nr. 772. 17 S. M.S. 9312.
- Jgnaz Joseph Pleyel. *Melodien mit unterlegten Liedern, hrsg. v. Joh. André, Offenbach, J. André. 1. und 2. Teil. 48 S. M.S. 7854.
- Sonate pour le Clavecin avec acc. de Vl. et Vc. No. II. Vienne, Artaria & Comp. Nr. 340. 25 S. M.S. 7519.
- *Klavierschule. 3. Ausgabe. Wien, chem. Druckerei. Nr. 295. 53 S. M.S. 8872.
- Variations pour le Clavecin ou Harpe. No. 4. Vienne, Artaria et Co. Nr. 751. 6 S. M.S. 7523.
- Josef Preindl. Requiem. 50. Werk. Wien, Mosso, Steiner, Te Deum. 51. Werk. ebenda, in C. M.S. 8292.
- Heinrich Proch. Duetto per due Soprani „In lui solo avea riposo“. Hf. 14 Bl. S.m. 2257.
- Arieneinlage des Sulpiz in „Marie, die Tochter des Regiments“. Hf. P. 11 Bl. S.m. 2288.
- Lied des Ezifosz (von J. H. Vogl, op. 37). Hf. 7 Bl. S.m. 2243.
- Josef Proch a ška. Auffzug. A. P. 17. Juni 1828. 16 Bl. S.m. 2289.
- Psalterium Romanum. Salisburgi, Joannes Baptista Mayr 1683. 501 S. Weigebunden: Hymni Sacri Breviarii Romani, Salisburgi, Joannes Baptista Mayr 1684. 170 S. Officium Defunctorum. 86 S. Fol. Max. M.S. 8284.
- Friedrich Raiger. Sonate pour le Piano-Forte avec un Vl. obligé. Œuvre 3. Wien, Jean Cappi, Nr. 1330. 18 S. M.S. 8884.
- Max Reger. A. Bleistiftskizze zu einer Klavierfuge. 1 Bl. S.m. 2157.
- Wilhelm Reuling. Melodram zum Drama Lenore. Hf. P. 15 Bl. S.m. 2290.
- Pius Richter. Musikalischer Nachlaß. S.m. 2160—2235. A. P. zu mehreren Messen; Messe in G (37 Bl., S.m. 2160), in G Solennis (33 Bl., S.m. 2163), in F (56 Bl., S.m. 2170), in D (65 Bl., S.m. 2165), Requiem (45 Bl., S.m. 2174), Messe in c für Männerchor (36 Bl., S.m. 2172), zu Propriumstücken, Gradualien, Offertorien u. ä. — nebst Stimmaterial —, zur Sinfonie in g „Tempi passati“ (57 Bl., S.m. 2203), Kantate „Klinget ihr Saiten“ (31 Bl., S.m. 2207), zu Chören, Liedern, zur Klavier-sonate in F (14 Bl., S.m. 2217), Sonate in Es f. Kl. zu 4 h. (35 Bl., S.m. 2222), zu Klavierstücken, Romanzen f. Vl., Orgelpräludien, ein Stizzenbuch (50 Bl., S.m. 2227), Klavierbearbeitungen usw.
- Franz Rindler. Brillantes Rondo für das P. F. op. 17. Prag, Aloys Krammer, Nr. 33. 11 S. M.S. 9310.
- Joseph Rösler. Rondo für das P. F. Prag, Aloys Krammer, Nr. 28. 11 S. M.S. 9311.
- *Johann Rosenmüller. Sonata à 2 Vl. c. B. Hf. St. 5 Bl. S.m. 2246.

- Gioacchino Rossini. Collection des operas completes reduits pour le pianoforte seul. Vienne, Sauer & Leidesdorf. Mit Bignetten nach Moriz v. Schwind, gest. v. Ferd. Hofbauer. 1. Armida. 93 S. 2. Mosé in Egitto. In zwei Ausgaben. 71 u. 73 S. 3. Il Turco in Italia. 85 S. 4. Il Barbiere di Seviglia. 63 S. 5. Matilde di Chabran. 97 S. 7. Ingano felice. 56 S. 9. Adelaide di Borgogna. 81. S. 10. Ricciardo e Zoraide. 79 S. 12. Il Bruschino. 42 S. 13. La Scala di Seta. 48 S. 14. L'Italiana in Algieri. 2. Ausg. 87 S. 15. Aureliano in Palmira. 87 S. 17. Demetrio e Polibio. 72 S. 18. Il Tancredi. 88 S. 19. Elisabetta. 85 S. 20. La Pietra del Paragone. 102 S. 23. Torvaldo e Dorlisca. 89 S. 24. L'Equivoco Stravagante. 84 S. M.S. 8875.
- Ludwig Notter. Pastoral-Messe in G. N. P. 79 Bl. S.m. 2139.
Graduale u. Offertorium zur Pastoral-Messe. N. P. 26 Bl. S.m. 2140.
Concert-Ouverture. N. P. 31 Bl. S.m. 2141.
- Josef Rejzkošný. Vzpomnenka für Klavier. N. 1 Bl. S.m. 2152.
- Antonio Sacchini. 2 Bände hf. Arien. 72 u. 48 Bl. S.m. 2408/9.
- Sammlung neuer beliebter Lieder. München, Fleischmannsche Buchhandlung. Mit Kl. oder Guit. 4. Heft. 31 S. M.S. 8866.
- Giuseppe Sarti. 2 Arien. Sf. p. 29 Bl. S.m. 2410.
- Sbory přednesené při zastaveničku pořadenem Hlaholem. Die beim Ständchen des Sangvereins „Hlahol“ zu Ehren des Kaisers Franz Joseph am 15. Juni 1901 zu Prag gesungenen Ehre (J. Klička: Naše perla und Fr. Smetana: Kolnická). Sf. p. 10 Bl. S.m. 2151.
- Benedikt Schach und Franz Gerl. Der dumme Gärtner oder die beiden Anton. Fürs Klavier gesetzt von E. G. Neefe. Bonn, Simrock, Nr. 23. 52 S. M.S. 7889.
- Johann Schenk. Bearbeitungen aus „Una cosa rara“ und „L'arbore di Diana“ für Klav., Bl., Vc. Feber 1789. N. P. 12 Bl. S.m. 2366.
- Fr. Š. Škuferský. Preghiera für Harmonium. N. 1 Bl. S.m. 2152.
- Friedrich Smetana. Romanza für Klavier. N. 1 Bl. S.m. 2152.
- Giovanni Speg. Sonata per Pf. e Vl. op. 16. Vienna e Pesthe, Contojo d'Industria. N. 675. 19 S. M.S. 8959.
- Heinrich N. v. Spengel. VIII Tondichtungen als Zwischenmusik nach klassischen Meistern. N. P. 51 Bl. S.m. 2259.
- Louis Spohr. Pietro von Abano. Kl.-u. Berlin, Schlesinger, Nr. 1484. 167 S. M.S. 7819.
- W. Wilhelm Steinhart. R. Württemberg. Hofmusikdirektor. Hero und Leander. Kom. Oper in 3 Akten von H. Rusige u. E. Pasqué. N. P. 224 Bl. S.m. 2142.
- Ed. Stolz. Ouverture in F. Sf. p. 16 Bl. S.m. 2296.
- Johann Strauß Sohn. Frühlingsstimmen. Walzer. Sf. p. 42 Bl. S.m. 2241.
- *Paul Struck, Elève de Haydn. Grand Trio pour le P. F., Vl. et Vc. Œuv. III. Offenbach, J. André, Nr. 1174. 37 S. M.S. 7519.
- Franz Xaver Süssmayr. Arie „Diese Augen voller Feuer“. Einlage aus Betrug durch Unglauben. Sf. p. 15 Bl. S.m. 2258.
- Julius Sulzer. Musik zu Shakespeares Königsdramen. N. P. 180 Bl. S.m. 2143.
- Supplementum ad antiqua Gradualia iuxta novissimum Cisterciensis Missalis recognitionem. Lutetiae Parisiorum. Seb. Cramoisy et Gabriel Cramoisy 1657. Auf dem Anhangsbl. hf. Dilexisti Justitiam. fol. 87 S. M.S. 8287.
- *Franz Tandler. Petites Pièces pour une Guitarre seule. Op. 2. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie, Nr. 460. 7 S. M.S. 8836.
- *Josef Ferdinand Tiner. 12 Sonaten für Cembalo. Venezia, Domenico Colussi. ca. 1750. 84 S. (Titelblatt fehlt.) M.S. 7649.

- *Ferdinand Eiz. 3 Duos f. 2 Bl. Hf. St. 16 Bl. S.m. 2249.
- Wenzel Johann Tomaschek. Te Deum. Op. 73. Hf. p. 33 Bl. S.m. 2144.
Missa festiva. Hf. p. 79 Bl. S.m. 2145.
- Six Eglogues pour le P. F. Œuv. 51. Leipzig, C. F. Peters, Nr. 1400. 23 S. M. S. 9307.
- Johann Baptist Vanhal. *Divertimento a 3. Œdur. Hf. St. 6 Bl. S.m. 2250.
*Divertimento a 4. Œdur. Hf. St. 8 Bl. S.m. 2251.
- Variations pour le F. P. Vienne, Artaria et Co. 9 S. M. S. 8831.
- Arietta Italiana con sei Variationi per il P. F. Op. 61. Vienna, Kozeluch, Nr. 263.
7 S. M. S. 8832.
- Sept Variations faciles pour le P. F. sur un thème tiré du Ballet Die feindlicheu Volksstämme. Vienne, Charles Mechetti et Neveu. Bürgerspital 1166. 9 S. M. S. 9312.
- Paolino Bassallo da Malta. Messa completa ed Ave Maria. M. P. (81 Bl.) fol. u. St. S.m. 2149.
- Josef Bodner. Das Weltgericht. Oratorium von August Apel. M. P. 345 Bl. S.m. 2148.
- *Franz Volkert. Grand Trio pour le P. F. avec accompagnement d'un Vl. et Vc. Op. 5. Vienne, J. Cappi, Nr. 1270. 17 S. (Bl. u. Vc. fehlen.) M. S. 7519.
- Wenzel J. Wanka. Deutsche Tänze für das P. F. Aufgeführt in den Holzschützenbällen 1824. (Prag.) 7 S. — Polonaise pour le P. F. Executée au ball de la société des chasseurs en Carneval 1824. 2 S. M. S. 9309.
- *Josef Weigl. Die Spanier auf der Insel Christina. Ballett. Kl.-u. 60 S. (Titelbl. fehlt.) M. S. 8456.
- Thadéus Weigl. Musique du Ballet Bacchus et Ariane pour le P. F. Vienne, Thadé Weigl, Nr. 558. 35 S. M. S. 8455.
- Josef Wölfl. Trois Sonates pour le Pf. avec accompagnement de Vl. et de Vc. Œuv. 25. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie, Nr. 189—191. Nr. 2 (189). 14 S. M. S. 8830.
- *Sonate pour le P. F. avec une Flute obl. Œuv. 13. Vienne, Jean Traeg. Nr. 90. 13 S. M. S. 8829.
- *Georg Friedrich Wolf. Neue General-Baß-Schule für Anfänger. Wien, Johann Cappi, Nr. 1143. 19 S. M. S. 7579.
- Madame Wolf, née Wraşek. Thema avec Variations pour Clavecin & Guitarre. Vienne, Artaria et Co., Nr. 1632. 4 S. (Klavierspart fehlt.) M. S. 7523.
- *Josef Wolfram. Deux Sonates pour le P.-F., dont la première est accomp. d'un Vl. Prague, Zimmer, Haas, Krammer. 29 S. (Nur die 1. Sonate, ohne Bl.-St.) M. S. 8959.

Bücherschau

Ueber, Adolf. Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches. gr. 8°, 176 S. Leipzig 1926, M. Beck. 4.50 Nm.

Utmann, Wilhelm. Orchester-Literatur-Katalog. 2. verm. Aufl. gr. 8°, VII, 227 S. Leipzig 1926, F. E. C. Leuckart. 8 Nm.

Annuario musicale italiano. Anno III — 1926. 8°, 236 S. Rom 1926, Casa Editrice dell' A. M. I. 15 L.

Ariel: Das Relativitäts-Prinzip der musikalischen Harmonie. Bd. 1. Die Gesetze der inneren Tonbewegungen, das evolutionäre Temperierungsverfahren u. d. 19-stufige Tonssystem. Hierzu ein Bd. Tabellen. gr. 8°, 172 S. Leipzig [1925], Neunzehn Stufen-Verlag.

An den Anfang dieser Besprechung muß ich eine Erzählung stellen. Die 19-stufige Temperatur, für die sich Ariel einsetzt, wurde bereits 1919 durch Prof. Valentin Kowalenkow, mit dem mich damals in Petersburg eine musikalisch-akustische Arbeitsgemeinschaft verband, in einem Aufsatz in den „Iswestija akademitscheskowo pototdjela“ (Petersburg 1919) entwickelt und im Sinne der Konstruktion eines entsprechenden Tasten-Versuchsinstruments empfohlen¹. Diese Konstatierung soll indessen keineswegs eine Herabminderung des vorliegenden Buches bedeuten. Ich habe keinen Grund anzunehmen, daß der Verf. nicht selbstständig zur Auffindung der 19-stufigen Temperatur gelangt ist, und ferner enthält sein Buch auch sonst des Neuen genug.

Bevor man von Temperatur spricht, sollte man sich in der Welt der „reinen Harmonie“ umsehen, und hier bringt Ariel etwas, soviel ich weiß, wesentlich Neues: ein System von 59 reinen Konstufen in der Oktave². Betrachten wir die Tabelle, die Niemanns Lexikon s. v. „Tonbestimmung“ anführt: eine Vielfältigkeit ohne Grenze! Wenn beim Aufbau der Intervalle die Terz 4:5 bis zur 3. Potenz und die Quint bis zur 13. verwendet ist (beide selbstverständlich wie im aufsteigenden, so im absteigenden Sinne), wenn entferntere Obertöne bis zum 17. verzeichnet werden, so müssen wir fragen, warum nicht noch weiter gegangen wird, warum Terz und Quint nicht in noch höheren Potenzen vorkommen und warum der 7., 11., 13., 17. Oberton nur einfach, nicht potenziert oder mit den elementareren Intervallen verknüpft werden. Ariel scheidet hier alle Aufbauelemente außer Terz und Quint (und Oktav) aus. Dies ist für ihn Grundaxiom, die natürliche Septime also kein musikalisches Intervall mehr. So ergibt sich die unendliche „harmonische Reihe“, bestehend aus denjenigen ganzen Zahlen, die 2, 3 und 5 als Faktoren enthalten³. Aber weiter: wie viele Quinten- und große Terzenschritte kann ein Intervall im Höchsthfall voraussetzen, damit es als direkte Tonbeziehung noch möglich sei? Diese Frage erseht Ariel durch die Frage nach dem Höchstvorkommen der großen Terz und der (aus Gegenbewegung von Quint und gr. Terz entstehenden) kleinen Terz, und dieses umschreibt er mit 3 Schritten für die große und 4 für die kleine Terz, wobei aber in gleicher Richtung nicht mehr als 6 Kettschritte stattfinden können, so daß z. B. das Komma

¹ Eine Abhandlung hierüber, wie über eine andere Frage, sandte ich im Januar 1923 an eine damals geplante Sammelpublikation, deren Erscheinen jedoch in immer ungewissere Ferne rückte, sodaß ich die Arbeit zurückzog und Ende April 1925 Hrn. Prof. M. Seiffert für die Scheurleer-Festschrift übersandte (bei dieser Gelegenheit sei ein Druckfehler berichtigt: es muß in jener Festschrift S. 151, Zeile 16 c 0 fg a 0 e heißen). Da ich mich hier in für mich wertvollen Erinnerungen bewege, wird es mir vielleicht erlaubt sein beizufügen, daß Prof. Kowalenkow und ich 1919/20 ein akustisches Laboratorium mit gegen 100 Instrumenten für Lehr- und Forschungszwecke begründeten, welches sich, wie ich kürzlich erfuhrt, gegenwärtig in Betrieb befindet.

² Kowalenkow ging von einer von gewissen Physikern als „enharmonische Leiter“ bezeichneten Tonreihe aus, die 21 (oder, wenn man alle Oktavergänzungen einbezieht, 29) reine Konstufen umfaßt, d. h. die 7 Stufen der „diatonischen Durtonleiter“ und dazu jede der Stufen in erhöhter und erniedrigter Form, und zwar unter den verschiedenen möglichen cis usw. dasjenige, das die einfachsten Zahlenverhältnisse, also den einfachsten Aufbau voraussetzt (vgl. hierzu ferner E. Grunpfs Beiträge 3, 139 ff.). Diese Tonreihe dürfte nicht ganz genügen, aber die wesentlicheren und einfacheren jener 59 Stufen enthalten.

³ Die ausdrückliche Gegenüberstellung dieser und der natürlichen, der Obertonreihe bei Ariel ist jedenfalls klarer, als wenn im akustischen Exkurs im 1. Bd. von Werfers „Wachstudien“ die natürliche Reihe einfach durch Einfügung von $7\frac{1}{2}$ statt 7 usw. korrigiert wird (sodaß der Eindruck entstehen kann, der Verf. verkenne die physikalischen Tatsachen).

$80/81 = (4/5)^3 \cdot (5/6)^4 \cdot 2^2$ nicht mehr im Sinne der direkten Beziehung von Ton zu Ton denkbar ist¹.

Das Erfreuliche hieran ist, daß ein entschiedener Versuch zu einem Tonssystem vorliegt. Aber die Begründung der Abgrenzung ist, ebenso wie auch der Grund, warum die Abgrenzungsfrage aus der Perspektive von Quint und Terz in diejenige von großer und kleiner Terz gerückt wurde, nicht ganz überzeugend. Ariel zieht einerseits das Oktavmaß heran, das nicht mehr als 4 kleine und 3 große Terzen enthalte, andererseits begegnen wir Begriffsausdeutungen wie „Quint = negatives, männliches Begrenzungsprinzip, große Terz = positives, weibliches Entfaltungsprinzip, kleine Terz = Ausgleich der beiden im Kinde, Aufbauintervall höherer Ordnung“ — Dinge, die doch wohl mehr ein hübscher Vergleich als eine positive Begründung sind. Für Ariel freilich ist jenes Abgrenzungsgezet „nicht nur ausschließlich aus der axiomatischen Grundlage der Harmonie: den 3 Urintervallen und ihrer Dynamik abgeleitet, es ist auch deren erschöpfende Ausdeutung“, wobei wie diese Ausdeutung, d. h. die Begrenzung der Zahl der Ketten Schritte, so auch die axiomatische Grundlage, d. h. die Ausschließung der natürlichen Septime usw. durch keine denkbare Entwicklung überbrückbar erscheint. Berufst sich aber nicht andererseits Ariel selbst, indem er den Schwerpunkt von der Quint auf die Terz verlegt, auf die Entwicklung der Musik, auf die „höher geordnete“ Terzenharmonik der Moderne? Wenn die Moderne, oder sagen wir genauer: die Romantik im Gegensatz zur Vorzeit die Terz mehr in den Vordergrund stellt, wenn, wie wir ferner wissen, früher die Terz erst um ihre Duldung neben der Quint kämpfen mußte, warum kann die Entwicklung nicht weiter zur natürlichen Septime fortschreiten? Oder sollen wir uns auf den Standpunkt stellen, daß die Romantik des 19. Jahrhunderts höchstentfaltung der Harmonik schlechtthin ist? Der Historiker wird dies kaum tun können, damit entfällt aber auch der Anspruch von Ariels Tonssystem auf Absolutheit. Dasselbe ist auf ein konkretes Entwicklungsstadium der Musik zu beziehen, und an diesem gemessen ist jedenfalls die Zurückdrängung des pythagoräischen Quintenprinzips durch Ariel berechtigt. Aber im übrigen bedarf sogar die Frage der Angepaßtheit des Systems an die konkrete romantische Harmonik einer genaueren Klärung, da Ariel nicht auf eine Analyse des vorhandenen musikalischen Materials eingeht (was allerdings nicht ausschließt, daß er eine solche für sich vorgenommen haben mag).

Diese 59 Tonstufen (außer Prim und Oktav sind es 58, davon je 29 sich zur Oktav ergänzend) gliedert Ariel nach ihrem Charakter als innerer Auf- und Abstieg und Gleichgewichtslage². Indem er die 3 Grade des Aufstiegs und die 3 des Abstiegs als parallele Linien über und unter der „Gleichgewichtslinie“ darstellt und auf diesen 7 Linien die 59 Intervalle einzeichnet, gewinnt er ein „Flächenbild der reinen Harmonie“. Hiermit ist also bereits der Schritt vom Tonssystem in das Gebiet der eigentlichen Harmonik getan. Weiter sei in demselben Sinne erwähnt, daß Ariel Dur und Moll als „Auf- und Abklang“ deutet, wobei aber im Gegensatz zur überlieferten Lehre (und in besserer Übereinstimmung mit dem Empfinden) die Quint des Mollklanges nicht als Grundton, sondern nur als „dominierender Ton“ aufgefaßt wird, so daß Grundton und dominierender Ton im Dur zusammen- und im Moll auseinanderfallen. Auffällig ist in harmonischer Hinsicht die Aufzählung der Konsonanzen als 2:3, 4:5, 5:6, 9:10, 18:25 (samt deren Oktavergänzungen)³.

¹ Nach Quinten und großen Terzen bemessen, bedeutet dies: nicht mehr als 4 Quinten und 6 große Terzen, dabei im Resultat kein größeres Rücken als um 3 Schritte, einerlei ob dieses innere Rücken aus der Superposition oder dem Gegeneinanderwirken der Ketten Schritte entsteht. Die oben erwähnte sog. „enharmonische“ Reihe hält sich im Rahmen von 3 Quint- und 3 Terzschritten bei maximalem Rücken um 3 Schritte in gleicher Richtung, ohne aber diesen Rahmen ganz auszufüllen; wäre er ganz ausgefüllt, so hätten wir ein Tonssystem von 37 Stufen.

² Hier wird wieder der Aufbau aus Quint und gr. Terz zur Grundlage genommen. In der „Gleichgewichtslage“ befindet sich sowohl die Oktave, die sich nicht aus Quint und Terz zusammensetzt, als Intervalle wie die kl. Terz, welche durch Gegenbewegung einer gleichen Anzahl von Quinten und gr. Terzen entstehen.

³ So wäre nach Ariel das Konsonante der Dominantseptime nicht durch die Annäherung der Dissonanz 9:16 an die natürliche Septime 4:7, sondern im Gegenteil durch die Verkleinerung des Intervalls als 5:9 bedingt, wie überhaupt jeder aus 2 kleinen Terzen und einer großen zusammengesetzte Akkord konsonant wäre. Auf die Begründung einer solchen Auffassung kann man gespannt sein. Ich glaube übrigens, daß wie die theoretische Musikwissenschaft im allgemeinen sich sowohl auf der physikalisch-mathematischen, als der physiologischen und der psychologisch-logischen Betrachtungsweise aufbauen muß, so auch dem Konsonanzbegriff nur auf diesem synthetischen Wege beizukommen ist.

Im übrigen soll die Harmonik den Gegenstand des 3. Bandes von Ariels Werk bilden, während im 2. eine auf die reinen Tonbeziehungen gegründete Notenschrift und der Gebrauch einer 19-stufigen temperierten Klaviatur erklärt werden soll.

Nun die zweite Hauptfrage, die Infarnation dieser reinen 59-stufigen Welt, die bei Erhebung jedes der abgeleiteten Töne zum Primiton ins Unendliche strebt, in einer Temperierung, die es gestattet, beim Ausgehen von jedem abgeleiteten Ton mit dem vorhandenen Tonmaterial auszukommen, also in einer gleichschwebenden Temperatur (Ariel drückt dies Verhältnis schön aus durch die Gegenüberstellung von „unendlicher strahlender“ und „unbegrenzt kreisförmiger“ Bewegung). Ariel findet das 19-Stufen-System zunächst, indem er konstatiert, das die 58 reinen Intervalle außer Prim und Oktav sich ziemlich ungezwungen in 18 Gruppen zusammenfassen lassen, davon jede 3—4 benachbarte Töne enthaltend, die jeweilen einen der 18 zwischen Prim und Oktav liegenden Töne der 19-stufigen Temperatur ungefähr zum Mittelton haben (dieses Verhältnis veranschaulicht Ariel graphisch, wobei zugleich das Verhältnis der 58 reinen Töne zu den 11 Mittelstufen unseres 12-stufigen Systems als ein weit ungünstigeres gezeigt wird)¹. Zur Auffindung der Folge relativ befriedigender temperierter Systeme wendet Ariel ein Verfahren an, das er das „evolutionäre“ nennt. Er stellt zunächst die „reine Zwölftteilung“ der Oktave auf:

$$(27/25)^3 \cdot (16/15)^4 \cdot (25/24)^5,$$

eine Teilung, die sich in der Tat ungezwungen ergibt, wenn man von der Zweiteilung $3/2 \cdot 4/3$ oder 2:3:4 ausgeht und weiter jeweilen das größte (und zugleich harmonisch einfachste) Intervall in der einfachsten Weise gemäß der „harmonischen“ Zahlenreihe teilt; die 12-stufige Temperatur erhält man dann, indem man die 3 Intervalle dieser reinen 12-Teilung dem temperierten Halbton $\sqrt[12]{2}$ angleicht. Von hier gelangt Ariel zur „reinen 19-Teilung“, nicht indem er wieder das größte und dann das zweitgrößte Intervall der reinen 12-Teilung ebenso weiterzerlegt (was u. a. das Komma 80:81 ergeben würde), sondern indem er das kleinste der 3 Intervalle aus den beiden größeren „löst“:

$$(25/24)^{648/625} \cdot (25/24)^3 \cdot (128/125)^4 \cdot (25/24)^5 = (25/24)^{12} \cdot (648/625)^3 \cdot (128/125)^4;$$

die 19-stufige Temperatur erhält man dann, indem man die 3 letzteren Intervalle an $\sqrt[19]{2}$ angleicht, ebenso wie durch weitere Subtraktion des jeweilen kleinsten Intervalls weitere reine Teilungen und ihnen entsprechende temperierte Systeme erreicht werden. Ich muß gestehen, daß diese Methode für mich angeichts ihres Mangels an Einheitlichkeit eine Unklarheit enthält. Immerhin ist bemerkenswert, daß unter den sich so ergebenden weiteren Temperatursystemen das bereits von Janko gefundene relativ sehr gute 53-stufige² ist, und ferner scheint sich bei dieser Art der Konstruktion temperierter Systeme zu ergeben, daß jedes Intervall im temperierten System durch ebensoviele Stufen vertreten sein muß, als es bei der entsprechenden reinen Teilung „Teilungsintervalle“ enthält.

¹ Dem entsprechen die Tabellen Iswestija S. 34 f. und Scheurleer-Festschrift S. 144. Es sei hier ferner an P. v. Jankos Aufsatz über mehr als 12-stufige Temperaturen in E. Stumpfs „Beiträgen zur Akustik und Musikwiss.“ 1901 erinnert, der indessen eine einseitigere Methode anwendet, da er nicht nur die anderen reinen Intervalle als Quint und Terz außer Betracht läßt, sondern auch in diesem Rahmen die Quint pythagoraisierend zur Hauptgrundlage nimmt, sodaß er das die Quint leicht verschlechternde 19-Stufen-System ablehnt. Wenn Janko die Nichtberücksichtigung der übrigen Intervalle außer Quint und gr. Terz damit motiviert, daß sie sich sowieso alle aus diesen beiden aufbauen, so ist demgegenüber zu bemerken, daß allerdings mit Quint und Terz zwei Grundelemente gegeben sind, aber beim weiteren Aufbau die Abweichungen derselben von der reinen Stimmung sich in der verschiedensten Weise kombinieren, d. h. verstärken oder abschwächen können. Über eine etwas merkwürdige Methode, mittels deren bereits 1852 F. W. Dpelt, von den beiden Terzen und der Quint ausgehend, zum 19-System gelangte, lese man bei Ariel.

² Nicht vertreten dagegen ist (und von Ariel nicht erwähnt wird) Jankos 41-stufige Temperatur, die zwar sowohl Quint als Terz des 12-Systems verbessert, aber, wenn man auch die übrigen, die komplizierteren Intervalle von Ariels Reihe berücksichtigt, ungünstigere Resultate nicht nur als die 53-stufige, sondern als die (von Ariel aufgestellte) 34-stufige Temperatur ergibt. Hier die Folge, welche sich nach Ariels „evolutionärer Methode“ ergibt: 12, 15 (von Ariel nicht erwähnt), 19, 31 (von A. selbst als ungünstig beurteilt), 34, 53, 65, 99 (von A. nicht erwähnt), 118 usw. An diesem 118- und dem 65-System geht wiederum Janko seiner Tendenz entsprechend vorüber, da dieselben die fogut wie reine Quint des 53-Systems nicht zu verbessern vermögen.

Indessen kommt es uns hier weniger auf die unendliche Reihe der auf das 19-stufige folgenden temperierten Systeme an als auf einen Vergleich zwischen diesem und dem 12-System, und hier wäre folgendes zu bemerken. Die 3 Intervalle der reinen 12-Teilung, also diejenigen, welche in der 12-stufigen Temperierung zum Ausdruck kommen, sind der „große Halbton“ 25:27 (Ergänzung der großen Sext 3:5 zur „konsonanten“ kleinen Septime 5:9), der „Leitonschritt“ 15:16 (Ergänzung der großen Terz zur Quart) und 24:25 (Abstand zwischen großer und kleiner Terz, „Terzdifferenz“). Die 19-Teilung und also die 19-stufige Temperatur bezieht in den Bereich der darstellbaren Intervalle noch die beiden kleinsten unter jenen 59 Intervallen Ariels, den „großen Viertelton“ 625:648 (Differenz zwischen großem Halbton und Terzdifferenz) und den „kleinen Viertelton“ 125:128 (Differenz zwischen kleiner Sext und „großer Doppelterz“), sodaß z. B. die enharmonischen Verwechslungen in

h — h			
g — gis		as — gis	
f — eis	und	es — e	
d — cis		c — c	

wirklichen Tonschritten entsprechen würden. Zugleich würden gewisse einander nahelkommende Intervalle differenziert, z. B. c — dis (nach der von Riemann angewandten Bezeichnung) mit 4 Tonstufen von der kleinen Terz mit 5, c — fis mit 9 Tonstufen von seiner Umkehrung mit 10, c — gis mit 12 Stufen von der kleinen Sext mit 13. Was die 3 Hauptintervalle, Quint, gr. Terz und kl. Terz betrifft, so betragen die Abweichungen im 12-System (wenn wir die von Ariel verwendeten „Längenmaße“ brauchen, von denen 540 einem Komma entsprechen): —49, +343, —392, im 19-stufigen dagegen —181, —185, +4. Hier ist also die im 12-System stark „überzerrte“ Differenz zwischen gr. und kl. Terz umgekehrt etwas verkleinert, der Kontrast von Dur und Moll gemildert. Eine Eigenheit des 19-Systems ist, daß diejenigen Intervalle, welche die „innere Gleichgewichtslage“ repräsentieren (kleine Terz usw.), beinahe rein zur Geltung kommen, während diejenigen, die einem Auf- oder Abstieg 1. Grades entsprechen, um ungefähr $\frac{1}{3}$ Komma, die Auf- und Abstiegsintervalle 2. Grades um etwa $\frac{2}{3}$ Komma und diejenigen 3. Grades um etwa 1 Komma abweichen, und zwar werden die äußerlich aufsteigenden Intervalle bei innerer Aufstiegsbedeutung verkleinert und bei innerer Abstiegsbedeutung vergrößert und umgekehrt die äußerlich absteigenden bei innerem Aufstieg vergrößert und bei innerem Abstieg verkleinert (diese interessante Regelmäßigkeit beruht einfach darauf, daß hier die Aufbauelemente Quint und gr. Terz beide ungefähr um dasselbe Maß zu klein sind). Ziehen wir nun in Betracht, daß, wie Ariel bemerkt, im melodischen Vortrag die Tendenz besteht, beim Zusammentreffen von innerer und äußerer Tonbewegung (sei es Auf- oder Abstieg) die Intervalle zu groß und beim Gegeneinanderwirken von innerer und äußerer Tonbewegung sie zu klein zu intonieren, so ergibt sich, daß die 19-stufige Temperatur mit einer gewissen Herbeheit dieser Tendenz entgegenwirkt, während die 12-stufige derselben mehrfach, wenn auch nicht mit solcher Regelmäßigkeit, Vorschub leistet¹. Soll nun dieses Vorschubleisten als Ausdruckselement geschätzt, oder soll dem rigiden Wesen des 19-Systems der Vorzug gegeben werden? Hier kommt es auf die praktische Erprobung und den Geschmack an².

Ob das 19-System, wie Ariel glaubt, sich die Praxis erobern oder sogar eine neue schöpferische Ära in der Musik inauguriert wird, kann immerhin bezweifelt werden. Das theoretische Interesse desselben ist aber unbestreitbar. Es ist insbesondere dem 24-System überlegen, da dieses, das im Vergleich zum Halbtonsystem weder die Quint, noch die beiden Terzen verbessert, nicht vom

¹ Im Falle des „Leitons“ 15:16, der in unserem 12-System um etwa $\frac{1}{2}$ Komma zu klein ist, genügt sogar dieses Vorschubleisten der Praxis nicht immer, da wir manchmal der Tendenz begegnen, ihn noch kleiner zu intonieren.

² Um die Sache in beschränkterem Maße zu erproben, brauchen wir übrigens nicht auf die von Ariel angekündigten 19-stufigen Tasteninstrumente zu warten, sondern können uns des dem Altertum und Mittelalter geläufigen Intervallmessungs-Instrumentes bedienen. So verwendete ich bei einem Vortrag über reine Harmonik und temperierte Tonleitern ein Monochord, auf dem ich außer den reinen Tonstufen die 12-, 19- und 24-stufig temperierten eingezeichnet hatte. Der Eindruck auf die Hörer war verschieden. Den einen erschienen neben den gewohnten Intervallen die reinen und 19-stufigen unrein, während andere sich vom Gewohnheitsfaktor unabhängiger zeigten. Allen jedoch machte die 24-stufige Chromatik einen verschwommenen Eindruck, während das 19-System als Chromatik noch faßbar ist.

Quell der reinen Harmonie, sondern von etwas Sekundärem, der 12-stufigen Temperatur ausgeht. Man wird freilich zugeben müssen, daß eine mehr als 200-jährige Gewöhnung an dieses Sekundäre Tonverbindungen hat aufkommen lassen, die nur auf ihm selbst beruhen, gewissermaßen Oberflächengebilde, die nicht eine Spiegelung tieferer Strömungen sind. Aber das Primäre dürfen immer diese letzteren bleiben, und dies bekräftigt zu haben ist eines der Verdienste von Ariels Untersuchung.

J. Handšchin.

Bauer, Marion and Ethel Peysfer. How music grew from prehistoric times to the present day. 8°. London 1926, Putnam. 18 sh.

Berliner Musikjahrbuch. Hrsrg. von Arnold Ebel. Jg. 1. 8°, XVI, 246 S. Berlin [1926], Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler. 5 Mm.

Berbléem, L. Les opéras, les opéras-comiques et les opérettes. 8°. Paris 1926, Revue des Lectures. 15 Fr.

Bie, Oscar. Franz Schubert. Sein Leben und sein Werk. Mit 11 Tafeln. (Deutsche Lebensbilder). Berlin [1925], Ullstein.

Es gehört heute zu den wirkungssicheren Methoden auch des musikalischen Schrifttums, einem Buch Stimmungswerte zu geben, die der Atmosphäre des behandelten Stoffes zu entstammen scheinen. Leben und Gestalt Schuberts müssen zu solcher impressionistischer Darstellung reizen; hielten doch schon Schöber und Bauernfeld, die ihm am nächsten standen, eine „Art poetischer Schilderung“ geradezu für die einzige Möglichkeit, sich über dieses an äußeren Ereignissen so arme Leben auszusprechen. Inzwischen hat die biographische und in letzter Zeit, wenigstens in Ansätzen, auch die stilkritische Schubertforschung einen solchen primitiven Standpunkt längst überwunden. Gleichwohl gibt es noch heute unverändert Leser, die es in erster Linie begrüßen, wenn ein Schriftsteller „wie ein Amateur über Gegenstände, die er liebt, nicht wie ein Wissenschaftler über Details, die er erforscht hat“ schreibt (Bie S. 45). Solcher Anspruchslosigkeit gegenüber kann sich Bie darauf beschränken (S. 35), bei Besprechung der Werke nur von dem zu reden, „was alle Welt kennt oder kennen sollte“, Notenbeispiele nicht „als Interpretationen von wichtigen Themen“, sondern vorwiegend als „Lieblinge“ einzuflechten.

Der Leser dieser Zeitschrift wird also von diesem Buch, für dessen Verbreitung ein Auszug in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ bereits gebührend gesorgt haben mag, etwas Besonderes kaum erwarten. Er wird anderen gerne die Freude an einer Darstellung lassen, die ihre eigenen Stilblüten treibt, etwa S. 20 („Wir sind 1821“) oder S. 25 („So die Reisen müssen ganz nett gewesen sein“). Immerhin vermag das Buch in den Kreisen, an die es sich wendet, Gutes zu stiften, indem es zu Liszts Bearbeitungen der Wandererfantasie und zu seinen „Soirées de Viennes“ kritisch Stellung nimmt (der Kreis solcher Schubertbearbeitungen hätte noch erweitert werden können), indem es ferner — negative Feststellungen dieser Art macht man in der Schubertliteratur immer besonders gern — sentimentale Abwege beim Thema „Schubert und die Frauen“ ebenso meidet wie problembeschwerte Erörterungen frei nach Paul Bekker gelegentlich der „Unvollendeten“. Wie verhält sich nun, so fragt man zuletzt, dieses neue Schubertbild zur Wirklichkeit? Die „ewig wiederholte Liebe zu diesem guten Mann“ (S. 13) treibt den Verfasser in der Behandlung des Tatsachenmaterials in die blinde Gefolgschaft des beliebten Dahmschen Buches. So wird das dmoll-Quartett natürlich wieder 1826 statt 2 Jahr früher angesetzt. Drei Sonaten erschöpfen den Reichtum des Sonatenjahrs 1817 keineswegs (S. 49). Die aus Analogiegründen verlockende Neunzahl der Sinfonien (S. 119) schließt die verschollene Gasteiner Sinfonie zwar ein, die skizzierte in h-Dur von 1821 jedoch aus, obwohl sie Bie (S. 124) kennt. Über den geistigen Gehalt der von ihm sehr verkanteten Quartette in amoll und dmoll sollte sich Bie einmal durch A. Heuß' „Kammermusikabende“ (1919) belehren lassen, ein Buch, das ihm zugleich zeigen könnte, wie auch ein „Wissenschaftler“ über „Gegenstände, die er liebt“, zu schreiben vermag. Mit derselben leichten Hand, die uns Schuberts Leben und Werk zeichnen möchte, möglichst unbeeinflusst von literarischen Quellen, wird gelegentlich auch der geschichtliche Hintergrund angedeutet. Dabei erscheint dann Schubert immer noch als der Schöpfer des lyrischen Klavierstücks. „Alles“ im Lied vor Schubert „war noch befangen in jenem rationalistischen Stil der alten Musik, die die Vollendung der Form über die Wahrheit des Details stellt“ (S. 66). Zu den Sinfonien erfährt man, „die vier Sätze der alten Symphonie“ seien „der Rest der Suite“ (S. 119). Es kümmert den „Amateur“ ja wohl kaum, welche „Details“ die Wissen-

schaft erforscht hat. Aber die berührten Punkte betreffen doch sicher nicht gerade Nebensächlichkeiten.

Willi Kahl.

Blüml, Emil Karl und Gustav Gugig. Alt-Wiener Theatriskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen. Wien 1925, Anton Schroll & Co.

Es ist die letzte Veröffentlichung des durch ein tragisches Schicksal in der Vollkraft seiner Arbeitsfreude hinweggeraften Alt-Wien-Forschers Blüml, dem die deutsche Musikgeschichte auch durch seine umfassenden Volksliedsammlungen tief verpflichtet ist, die letzte der von seltener Quellenkenntnis getragenen Aufsatzreihen in Buchform der beiden mit dem Wien unserer Klassiker bewunderungswürdig vertrauten Weggenossen, die es so trefflich verstanden haben, Hand in Hand zu wirken, daß das Bild der Welt, in der Gluck, Haydn, Mozart, und der junge Beethoven lebten, dank ihres Bienenfleißes heute zum Greifen deutlich uns vor Augen treten kann. Der vorliegende umfangreiche Band ist dem Wiener Vorstadtheater der Jahre 1776 bis 1794 gewidmet, wo kein Privileg die breite Entfaltung des Theaterwesens hemmte, behandelt also einen spröden, von Vorgängern so gut wie gemiedenen Stoff, dessen Bedeutung für die Theater- und Operngeschichte ohne weiteres klar ist. Die schwer zugänglichen Stoffsammlungen Sonnleithners, die kurzen, allerdings aus seinem unermüdblichen Sammelleifer geschöpften Mitteilungen Pohls sind nun in weitgreifender, minutiöser Kleinarbeit zu einer des Gegenstandes würdigen Darstellung ausgebaut, an der bei aller Anerkennung der geradezu rührenden Sorgfalt im Einzelnen nur zweierlei zu bedauern ist, einmal der Mangel einer einheitlichen Gedankensführung zu Gunsten der Vereinigung von losen Aufsätzen, von denen Blüml drei, Gugig sechs zeichnet, und dann der Verzicht auf die ständigen Bühnen, die „aus diesen gärenden Anfängen herausgewachsen“ sind. Wollen wir hoffen, daß das Versprechen einer baldigen Fortführung der Arbeit, die Erschließung der drei hochwichtigen Theatergeschichten, für die Komorczynski treffliches Schikanederbuch und Gregors allzu saloppe Übersicht über das Josefstädter Theater einstweilen einen recht unzulänglichen Ersatz bieten müssen, von Gugig allein eingelöst wird. Über die sprunghafte Schilderung kann man sich ja durch die ausgezeichneten, in der bewährten Systematik der Verfasser ausgebreiteten Register hinweghelfen, für deren erhebliche Maßansprüche der Verlag aber leider nur ein wahres Augenpulver von Drucktypen bewilligt hat.

Die neun Studien stellen einerseits leitende Persönlichkeiten des Theaterbetriebs in den Mittelpunkt — Johann Mathias Menninger, den Begründer des Babner und Leopoldstädter Theaters, der 1768 in Graz den Kasperl La Roche gewann und ihn im folgenden Jahr nach Wien brachte, Barbara Fuhrmann, deren Verdienste um Singspiel und Oper im Kärntnertheater von 1783 mit guten Gründen nun größtenteils an den Unternehmer Johann Georg Wilhelm abgetreten werden, Christian Rosbach, den Vorgänger und Charaktergenossen Schikaneders, und Franz Scherzer, den besonderen Förderer von Oper und Ballett —, andererseits ist die Örtlichkeit des Theaterbetriebs maßgebend — Penzing, der weiße Fasan auf dem Neustift, die Landstraße —, ein Kapitel gruppiert wieder sachlich — das Kindertheater von J. A. J. Müller und Felix Werner — den Abschluß bildet endlich eine kurze Zusammenfassung von früher nicht untergebrachtem Material in einem nach Bezirken geordneten Überblick, der auch auf Vorangegangenes verweist.

Für die Singspiel- und Ballett-Geschichte besonders ergiebig sind die Partien, die Scherzers Betrieb im Bauernfeindischen Saal der Josefstadt von 1779, Wilhelms Bemühungen zwischen 1781 und 1783 im Haus zum Wasen an der Wien und im Kärntnertheater, Rosbachs Wirksamkeit in der Hütte am Spittelberg von 1787 und endlich die Versuche mit der deutschen Oper von 1790 bis 1793 auf der Landstraße durch Nautenstrauch-Kumpf, Marco Freno, Elise Kettner, Christoph und Sophie Seipp betreffen. Dabei ist für die Scherzersche Gesellschaft in den Anmerkungen der seltene Theater Almanach des Souffleurs Wasbach in Neudruck wiedergegeben und für die Landstraße der ganze Spielplan nach Theaterzetteln und anderen Quellen rekonstruiert, aber auch sonst wird das Repertoire tunlichst vollständig vorgeführt. Daß da reichliche Nachrichten über Wiener Musiker und Volkskomponisten wie Aspelmayr, Baumgartner, Gallus-Mederitsch, Körner, Panek, Pechatschek, Tomesch u. a. abfallen, ist ebenso erfreulich, wie die Spuren Roverres im Wiener Volksballett, die nun aufgedeckt sind, wenn auch Mödlers Stegreiffsaat besonders üppig aufgegangen erscheint. Die höheren musikalischen Kunstsphären stehen darum mit diesen Niederungen des Theaters doch ersichtlich in stärkerem Kontakt, als man heute erwarten würde.

Wie bedeutsam die Musik im Betrieb selbst bei Schmierern und Wandertropfen war, davon geben die Nachlassakten der Prinzipale beredte Kunde. So zählt der Fundus eines Neu-Lerchenfelder

Hüttenbesizers (Gerdeck) 1789 achtunddreißig verschiedene Operetten mit Musik in Manuskript her, während die Lizitation von Felix Berners Habe 1787 gar 60 Stück Opern und Singspiele, 9 Pantominen, 65 Ballette als „Musikalien von den besten Meistern größtenteils in ganzer Musik, einige aber auch in der Spart“ ausboten hatte. (Über die Kunstpflege Berners habe ich übrigens kürzlich im Alt-Prager Almanach von 1926 genauere Auskunft gegeben.) Eine Theatergröße vom Range Scherzers konnte da wohl mit Stolz auf seine „Opernsammlung“ hinweisen. Leider sind all diese Überreste der musikkrohen Zeit spurlos verschwunden, auch der Spürsinn der beiden Autoren dieses Buches hat nur literarische Quellen, aber keine Musikalien anzubringen vermocht.

Robert Haas.

Boschot, Adolphe. *Chez les musiciens*. Serie 3. 8^o. Paris 1926, Plon. 10 Fr.

Brehmer, Fritz. *Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes*. Dissert. Hamburg 1925. (Hamburger Arbeiten zur Begabungsforschung Nr. VII). 180 S. mit 13 Notenbeisp. Leipzig, J. A. Barth. 8,40 Mm.

Berf. versucht uns in großen Zügen in seinen Aufgabenkreis einzuführen und dürfte damit auf dem Gebiet der speziellen Schulmusikpflege eine lebhaftere Anhängerschaft finden. Der Musikwissenschaftler findet jedoch manchen Anlaß zu kritischer Reserve. Berf. hält manche der vielen musikpsychologischen Fragen seit Stumpfs ersten Versuchen schon für geklärt. Leider sind sie das durchweg nicht. Man hat sie bestenfalls in mehr oder weniger spekulativer Weise an gesch n i t t e n. Soweit man etwa „musikpsychologisch“ nicht mit „tonpsychologisch“ oder „tonphysiologisch“ heillos vermischt will, wie es Berf. zu tun scheint. Vor diesem Irrtum hätte ihn aber schon ein beiläufiges Studium H. Niemanns bewahren können. Es ist auch unkritisch, wenn Berf. sich einfach Névész in dem Sinne anschließt, daß sich die musikalische Begabung am zuverlässigsten nach der gefanglichen Wiedergabe einer Melodieaufgabe beurteilen ließe. Berf. müßte als Gesanglehrer wissen, daß reproduktiv völlig Unbegabte trotzdem rezeptiv oder gar produktiv sehr begabt sein können. Uns sind Eingeborene aus Afrika bzw. Asien begegnet, die nicht imstande waren, ganz einfache Tonfolgen oder Taktfolgen mit dynamisch-metrischer Unterteilung nachzuahmen. Spontan brachten sie aber prägnant-rhythmisierte Taktgruppen von solcher Vielgestaltigkeit hervor, daß wir nicht imstande waren, auch nur die dynamischen Hauptgipfel davon zu erfassen, geschweige denn das Ganze zu reproduzieren.

Eine bedauerliche Unschärfe herrscht in bezug auf manche Definition. Die eventuellen Berater bei dieser Arbeit, falls sie fachwissenschaftlich musikalisch gebildet waren, hätten hier die Feile ansetzen müssen, um manche mühselige Errungenschaft der Musikwissenschaft in bezug auf eine stichhaltige Definition nicht wieder zu gefährden. Dagegen wird man einwenden, daß es sich hier ja gar nicht (wie im Vorwort gesagt) um eine musikwissenschaftliche, sondern um eine psychologische Arbeit handelt. Das stimmt aber nicht und ist wieder nur eine Folge unverständlicher Definitionen. Das Gebiet des Musikpsychologen reicht nicht über Tonphysiologie oder Tonpsychologie hinaus. Jenseits davon, also mit der Musikpsychologie beginnt das Feld des auch praktisch gebildeten Musikers und darüber hinaus des Musikwissenschaftlers. Die Musikwissenschaft hat lange genug gegen manche Einseitigkeiten philologischer Einstellungen gekämpft. Sie kann es sich nicht leisten, einen ähnlichen Kampf mit einer akademisch psychologischen Einstellung zu führen, wenn nicht der gesamte fruchtbare Problemkomplex z. B. der Begabungsfragen versanden soll. Solche Begabungsprobleme können aber immer nur vom Fachmusiker aufgestellt werden. Der Psychologe (soweit er speziell auch musikalisch genug ist) kann alsdann an der Lösung dieser Fragen mitarbeiten, um dem reinen und philosophisch eingestellten Musikwissenschaftler die Bausteine für ein umfassendes System zu liefern. Berf. ist nun allerdings Schulgesanglehrer, aber damit doch nicht eigentlich Fachmusiker. Mit ungeheurem Fleiß und mit zweifellos wissenschaftlicher Begabung hat er sich auf ein Problem gestürzt, das er in seinen grundlegenden Voraussetzungen wegen der Komplexität gar nicht übersehen konnte. So wird der Musiker in ihm den Psychologen, der Psychologe in ihm den Musiker loben müssen. Niemand würde wohl auch erwarten, daß eine solche Lebensleistung im Rahmen einer Doktor-dissertation möglich wäre. Damit ist die Arbeit vielleicht der allgemeinen Psychologie das, was sie der Musikpsychologie und der Musikwissenschaft leider nicht ist, nämlich ein Fortschritt der Erkenntnis auf Grund lebensnaher Betrachtungen.

Auffallend sind zuweilen die Zirkelschlüsse, wonach Berf. die „Melodieauffassung und melo-

dische Begabung" an Kindern nachweisen will, die er selbst schon vorher nach „musikalischen“ oder „weniger musikalischen“ scheidet.

An 76 Kindern wollte Verf. die eventuellen Zusammenhänge in bezug auf verschiedenes Alter, Geschlecht und soziale Schichtung, also gewiß nicht wenig, untersuchen.

Verf. vermied bei seinen Experimenten Melodien mit stark ausgeprägten rhythmischen Besonderheiten, „um nicht die rhythmische Figur gegenüber der melodischen in den Vordergrund zu schieben“. Er hätte sich nun aber vergewissern müssen, inwieweit die trotzdem verbleibende dynamische, metrische, phrasologische Struktur von den Kindern hemmungslos erfaßt wurde, um die kritische „Nachgestaltung“ nicht zu beeinflussen. In dieser Beziehung ist der Verf. also völlig an der Oberfläche der zentralen Funktionen haften geblieben, obgleich er sich offenbar gegen eine Vertiefung der peripheren Zusammenhänge peinlich sträubte.

Verdienstvoll ist der Nachweis, daß die Lieder in den Schulliederbüchern durchweg zu hoch notiert sind.

Trotz allen leider nötigen Ausstellungen ist die Arbeit aber in manchem Kapitel auch im positiven Sinne für den Musikwissenschaftler nicht völlig wertlos, wenn er sie mit vorsichtiger Kritik liest. So findet Verf. u. a. 1. Alle Melodieauffassung ist aktiver Vorgang (was ja H. Niemann schon gebührend betont hat). 2. Die untersuchten Melodien wurden stets als Ganzes, also ihrer Gestalt nach, aufgefaßt, nie als einzelne Elemente (was uns allerdings mindestens seit Kurth ebenfalls sehr geläufig ist). 3. Zur Homogenisierung der melodischen und harmonischen Struktur äußerten sich häufig bestimmte Tendenzen der Umgestaltung. 4. Die Bevorzugung bestimmter Melodiemerkmale hängt nicht nur von der Struktur des Motivs und der Begabung ab, sondern auch von der subjektiven Einstellung. Das ist eben das, was uns bei der Durchführung der Experimente nicht ausgiebig genug berücksichtigt erscheint. 5. Bei der Gestaltung dokumentiert sich der charakteristische Zug der Persönlichkeit in verschiedenen Richtungen.

Diese genannten Feststellungen beziehen sich auf die Melodieauffassung des Kindes, die Verf. durch das Experiment mit strebsamer Umsicht behandelt hat. Damit hätte die Arbeit schließen können. Was er des ferneren an Behauptungen über „melodische Begabung des Kindes“, „Entwicklung der melodischen Begabung“ und gar „Musikalität und Persönlichkeit“ aufstellt, ist zwar interessant, entbehrt aber durchaus noch des wissenschaftlichen Fundaments in bezug auf die doch wesentlichste Frage: welches Korrelativ stellt die melodische Begabung dar im Verhältnis zu dem sensomotorischen Gesamtkomplex aller produktiven, reproduktiven und rezeptiven Akte der musikalischen Betätigung?

Es ist schade um die aufgewandte Mühe, die bei gehöriger Beschneidung der Fragestellung und der auf diesem Gebiet zweifellos vorhandenen Begabung des Verf. zu weniger, aber dafür desto schärfer umrissenen positiven Ergebnissen hätte führen können. So haben wir auf dem heißumstrittenen Gebiet der musikalischen Begabung nur eine Arbeit mehr, die, zumal wegen des relativ hohen Preises, ihr einsames Dasein in den Regalen der Grenzwissenschaften fristen wird.

W. Heinig.

Castriello, Gonzalo. Estudio sobre el canto popular castellano. 8°. Valencia 1926, Imp. de la Federación catol. agraria. 7 Pes.

Chop, Max. E. M. v. Weber. Der Freischütz. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 36.) fl. 80, 71 S. Leipzig [1926], Reclam. — 40 Rm.

Kleine Ausgabe des vierstimmigen Choralbuches zu dem Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Landeskirche Sachsens. Hrsg. von d. Evang.-Luth. Landeskonsistorium im Jahre 1883. fl. 80, VIII, 172 S. Leipzig [1926], Teubner. 2.80 Rm.

Ciampelli, G. M. I maestri cantori di Riccardo Wagner; guida tematica a traverso il dramma e la musica. (I fascicoli musicali.) fl. 80, 118 S. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 5 L.

Clark, F. Stephen. Orchestral Music. 80, 48 S. London 1926, Stodwell. 2/6 sh.

Della Corte, Andrea. Falstaff di Giuseppe Verdi. (I fascicoli musicali.) fl. 80, 131 S. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 5 L.

Dickinson, Edward. The spirit of music, how to find it and how to share it. 8°. London 1926, Scribners. 7/6 sh.

Dunstan, Ralph. A Cyclopædie Dictionary of Music. Fourth edition enlarged and revised. 8°, X, 632 S. London [1925], J. Curwen & Sons.

Mit einigem Zagen schreibt man Urteile über fremde Musik-Lexika, wenn man selber „der Sünde bloß“ ist: — man weiß zu gut, daß man ein Lexikon nur beurteilen kann und soll, wenn man es „gewälzt“ hat, wenn man es in tausend Fällen zu Rate gezogen hat und wirklich über seine Stichhaltigkeit Bescheid weiß. Mit „Stichproben“ ist es nicht getan. Aber in diesem Fall geht es auch mit Stichproben. Dies Lexikon ist vor allem praktisch im gewöhnlichsten Sinn, es gibt Auskunft über alles, ‚Biographisches und Sachliches‘ was einem englischen Laien in der Musik nur vorkommen kann, er mag eine deutsche, französische oder italienische Ausgabe von Notenwerken benutzen, er mag Konzertprogramme mit alter und neuer Musik zur Hand nehmen, er mag im Drawing Room von allen möglichen Begriffen reden hören. Diese Auskunft ist kurz — meist zu kurz, und vermag daher fast nie auf den Grund zu gehen, eine tiefere Belehrung zu bieten; dabei sind die Sachartikel meist besser und gründlicher gefaßt als die biographischen — manches ist in seiner Übersichtlichkeit sogar vortrefflich, wie die Zusammenstellung der Abkürzungen oder die Übersicht über den Umfang verschiedener Instrumente. Mit der Kürze vereinigt sich nicht immer die Genauigkeit. Es hat mich betrübt, daß nach Dunstan ich selber zehn Jahre älter bin, als ich bisher annahm; oder — um von besseren Leuten zu sprechen — Astorga soll seine letzten Lebensjahre in einem Kloster in Prag verbracht haben, und dort 1736 gestorben sein; bei Agostino Steffani sind soviel Zeilen, soviel Irrtümer; Heinrich Köselsig ist ein 1854 in Sachsen geborener Opernkomponist (aber Peter Gast fehlt überhaupt), Pfitzner hat Sinfonien geschrieben, und Paul Hindemith ist in dem offenbar alttestamentarischen „Haman“ geboren, dafür aber Bratschist im Amerikanischen Streichquartett. Auch unnötiges findet sich — der französische Tenor Richard, Madame Ackermann, die 1796 in Königsberg in Mozartschen Opern gesungen haben soll; sonderbare Begriffe gibt es besonders im Deutschen, z. B. „Abstümpern“ — wer weiß was das ist? Der „Dunstan“ weiß es . . . Aber er weiß immerhin auch soviel Nichtiges, daß es für eine fünfte Auflage nur einer sorgfältigeren Revision bedürfte, um das Buch in seinen insularen Grenzen ganz brauchbar zu machen.

U. E.

Durand, Jacques. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. Serie 2 (1910–1924). 8°. Paris 1926, Durand & Fils. 7.50 Fr.

Eberhardt, Goby. Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche. gr. 8°, 316 S. Lübeck 1926, D. Quisom. 15 Nm.

Evans, Edwin Sen. Method of Instrumentation. How to write for the orchestra and arrange an orchestral or band score. Vel. 1. 8°. London 1926, W. Reeves. 7/6 sh.

Gatscher, Emanuel. Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung. 250 S. Stuttgart 1925, J. Engelhorns Nachf.

Gatschers Arbeit ist wohl das bedeutendste, was über Regers Stil bis jetzt geschrieben worden ist. Das Vorwort schildert den Weg, der „von der Frage nach der Gleichförmigkeit in der Verwendung typischer formaler und materialer Ausdrucksmittel bei Reger“ aus bis zur Problemstellung des Buches zurückgelegt wurde. Sie ist aufgebaut auf dem „Schlusse, daß, wenn überhaupt eine Entwicklung im Regerschen Schaffen vorliegt, diese Entwicklung auch in der Fuge nachweisbar sein müsse“.

Die Aufdeckung dieser Entwicklung ist in weitem Maße gelungen, und eine große Reihe von Stileigentümlichkeiten werden im Laufe der Arbeit auseinandergesetzt. Da sind u. a. zu nennen: die Bedeutung des Themenkopfes, der sogar als Repräsentant des ganzen Themas auftreten kann (z. B. S. 18, 24, 210), die Vorliebe für asymmetrische Melodiebildungen (S. 39, 62, 80), die dynamischen Kontraste und ihre Bedeutung (S. 63, 95), die Neapolitanische Sexte (S. 84, 92, u. a.), „stereotype“ Kontrapunktierungen (S. 125, 194). Einen Hauptraum nimmt die Darstellung der überragenden Bedeutung des Harmonischen ein. „Die Zusammendrängung starken harmonischen Geschehens auf einen engen Raum ist ein wesentliches Merkmal des Regerschen Fugensils und zugleich eine der stärksten Grenzen seines Stils gegen die Polyphonie Bachs und seines Zeitalters“

(S. 59). Gatscher weist die Entwicklung des harmonischen Geschehens und der harmonischen Umdeutung nach, die zu einer „harmonischen Verselbständigung der Nebennoten“ (S. 82) des an sich einfach harmonisierbaren Themas führt und „mit der harmonischen Verselbständigung eines jeden chromatischen Tonschrittes ein Maximum erreicht“ (S. 104). Charakteristisch ist, daß in den Fugen für 2 Geigen op 131 b „die Akkordzeiten länger sind“, diese Fugen also „den Weg zur Einfachheit und Schlichtheit weisen, den Neger in seinen letzten Lebensjahren sucht“. (S. 253).

Schon dieses immer wiederkehrende Stilmoment zeigt, warum der Auffassung Negers große Schwierigkeiten entgegen stehen. Die Betrachtung anderer Momente lassen das Gleiche erkennen. Dazu gehören die Erweiterungen der Begriffe „Nachahmung“ (S. 60), „Variation“ (S. 61) und „Verknüpfung“ (S. 62). Gatscher selbst sagt: „Was nun die formale Anlage (der symphonischen Fuge op 57) betrifft, so ist der Eindruck der Regellosigkeit, eines ziel- und planlosen Draufloskontrapunktierens auf das Konto der Stilfaktoren: Variation und Funktion zu setzen“ (S. 176). Andere Schwierigkeiten der Auffassung liegen in der fortwährenden Variierung der Kontrapunkte (z. B. S. 19), den neuartigen technischen Anforderungen (S. 42 f), der Häufigkeit und Verschärfung der Trugwendungen (z. B. S. 93). Aus der Erkenntnis dieser Stilfaktoren kann sich eine leichtere Auffassung Neger'scher Werke ergeben.

Wie das Problem des ganzen Werkes so weiß Gatscher auch die Einzelprobleme geschickt zu stellen und zu formulieren. Ich erwähne die Aufstellung des kompositionstechnischen Problems der Fuge op. 7 (S. 16), die Beurteilung der Abhängigkeit Negers von Bach (S. 38 f), die Überwindung der beiden gegensätzlichen Prinzipie der Gliederung und der inneren Geschlossenheit in op. 100 (S. 219). In einen Fehler nur scheint mir Gatscher manchmal zu verfallen: Er unterschiebt solche Probleme und ihre Lösung allzusehr der bewußten Absicht des Komponisten. Ausdrücke wie „die auf die Erweiterung der Fugenform gerichteten Absichten Negers“ (S. 97), „Neger muß sein Werk auf eine neue Basis stellen und aus anderen Voraussetzungen entwickeln“ (S. 156) kehren immer wieder. Und wenn Neger auch in der Fuge op. 57 selbst die Randbemerkung macht, „die Auslassung des einen Taktes aus dem Thema ist hier Absicht“ (S. 163), so glaube ich doch im ganzen nicht an eine solch vernunftgemäße Art der Problemstellung, wie Gatscher es darstellt. Vielleicht liegt aber diese Auffassung bei Gatscher selbst weniger vor, als sie der nach Kürze strebende Ausdruck der Arbeit beim Leser hervorruft.

Das Studium des Werkes ist nicht leicht; Beispiele fehlen fast völlig, sie hätten auch im wesentlichen aus ganzen Werken bestehen müssen. Ihre Hinzuziehung ist notwendig, will man den Entwicklungen genau folgen. Für manches würde eine Thementafel schon gute Dienste leisten. Keiner, der sich in Zukunft mit dem Stile Negers ernsthaft beschäftigen will, kann an dem eindringlichen Studium dieses Buches vorübergehen. Es bietet eine gesicherte Grundlage weiterer Forschung.

Paul Mies.

Goldschmidt, Victor. Materialien zur Musiklehre. Heft 1, 2, 3. (Materialien z. Naturphilosophie 2 = Heidelberger Akten der v. Portheimstiftung). Heidelberg 1923/24, E. Winters Universitätsbuchh. je 5, 4, 50, 4 Mm.

Es mehren sich die Versuche, die Musik deduktiv in ihren Gesetzmäßigkeiten zu entwickeln. So ist das Ideal Goldschmidts „die Ableitung der Gesetze und danach der Musikwerke aus der Definition“ (S. 4). (Man beachte die Reihenfolge: Definition → Gesetz → Musikwerk). Eine solche „kausal begründete (strenge) Musiklehre . . . ist in der Lage, das Neu-Hinzutretende, als gesetzmäßig entwickelt, zu verstehen und der Weiterentwicklung selbst Richtung zu geben.“ (S. 1). Im Gegensatz dazu „ist die heutige Musiktheorie (Harmonielehre) eine Sammlung der bei guten Musikwerken beobachteten Regelmäßigkeiten. Es sind Gesetze im Sinne von Verordnungen und nicht von Naturgesetzen.“ (S. 4). „Danach steht es nicht im Ermessen des schaffenden Künstlers, ob er sein Werk so oder so gestalten soll. Er muß und kann nicht anders“ (S. 25). In diesen Sätzen ist ja wohl richtig, daß sich in dem scheinbar so vielfältigen Schaffen des Künstlers Gesetze spiegeln; und die Stilkunde stellt sich gerade die Aufgabe, solche Gesetze zu finden. Ein Unterschied vom Naturgesetz im Sinne Goldschmidts ist aber nicht vorhanden. Denn auch das Naturgesetz ist nicht deduktiv aufgestellt: zwei Körper ziehen sich nicht deshalb an, weil das Massenanziehungsgesetz gilt; sondern auch das Naturgesetz ist aus zahlreichen Versuchen induktiv gewonnen und unterscheidet sich vom Kunstgesetz nur dadurch, daß es unabhängig vom Menschen jederzeit wirkt, wenn seine Bedingungen vorliegen. „Alle Veränderungen in der Natur müssen gesetzlich vorgehen“, sagt H. von Helmholtz

(Einleitung zu den Vorlesungen über theoretische Physik, S. 17) und entwickelt in glänzender Darstellung, auf die ich hier verweisen muß, wie mühevoll der Weg zu solchen Gesetzen führt über Beobachtungen, Experimente, versuchsweise angenommen Gesetze, Hypothesen. Und dann erleben wir es tagtäglich, daß Naturgesetze, die uns durchaus gesichert erscheinen, sich doch nur als Annäherungen an das Naturgeschehen erweisen.

Was nun bei dem Werke Goldschmidts und ähnlichen auffällt, ist, daß im Gegensatz zu dem oben geschilderten Werdegang auf irgend eine mehr oder weniger plausible Voraussetzung aufgebaut wird. So geht J. M. Hauer in seinem „Lehrbuch der atonalen Musik“ von der temperierten Leiter aus, H. Schumann in seiner „Monozentrik“ von einer willkürlichen Anordnung der Obertöne, Goldschmidt von der Definition: „Musik ist eine Vereinigung von rhythmischen Folgen reiner Töne oder Tongruppen zum Genuß des Ohres“ (S. 5). Er unterscheidet verschiedene Stufen der Musikentwicklung, die sich durch die Anzahl der Töne innerhalb der Oktaven unterscheiden (z. B. S. 38). Die „klassische Hochblüte“ ist dabei die „Diatonik“, der „Chromatik, Überfeinerung, Verfall“ gehört die Musik der Jetztzeit an.

Als Grundlage der Diatonik nimmt Goldschmidt die Reihe $c\ e\ f\ g\ a\ b\ c$. Statt der Schwingungszahlen (Z) hat er sich ein anderes Zahleninstrument geschaffen: Die harmonische Zahl (p). Sie hängt mit der Schwingungszahl durch die Formel $p = \frac{Z-1}{2-Z}$ zusammen (S. 159). Für die

obige Reihe ergibt sich nun:

	c	e	f	g	a	b	c
harmonische Zahl	0	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	1	2	3	∞
Schwingungszahl	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{7}{4}$	2
oder „	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
Differenzen		$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$		

An die Symmetrie der Reihe der harmonischen Zahlen schließt sich nun die ganze Untersuchung an; sie ist im Grund nichts anders als das Studium dieser symmetrisch liegenden Punkte, also eine rein mathematische Aufgabe. Daß die Dominante g dabei als Mittelpunkt 1 erscheint, ist nicht auffallend. Einmal ist sie es schon in der Reihe der Schwingungszahlen; andererseits läßt sich ebenso leicht eine ganz ähnliche Formel angeben, welche für die Quarte die harmonische Zahl 1 ergibt

$(p = \frac{2Z-2}{2-Z})$. Hätte Goldschmidt die Schwingungszahlen auf den Hauptnenner 12 gebracht

(s. Reihe 4), so bleibt die Symmetrie deutlich, aber vielleicht wäre ihm dann nicht entgangen, daß der Ton b seiner Reihe eine Oktavtransposition des siebenten Obertons ist. Diese „natürliche Septime“ ist aber in der Musik ausgeschlossen (vgl. Stumpf, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft I S. 75); d. h. als Grundlage einer deduktiven Musiktheorie nimmt Goldschmidt einen in der Musik völlig unbrauchbaren Ton. Auch läßt sich $\frac{7}{4}$ nicht unter „die einfachen Verhältnisse“, die „reinen Töne“ (S. 9) rechnen, die seit den Tagen „Eulers und Keplers in solchen spekulativen Untersuchungen nie fehlen“ (vgl. Stumpf, a. a. O. S. 19 ff). Den Aufbau der Tonleiter nach dem Prinzip der einfachen Schwingungszahl behandelt eingehend Auerbach (Tonkunst und bildende Kunst, S. 50 ff).

Die Symmetrie der harmonischen Zahlen verliert nun völlig an musikalischen Wert, wenn man der Diatonik folgende Stufen des Zerfalls nimmt, so etwa die auf Seite 40 erwähnte Reihe

$$p = 0 \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{3} \quad \frac{2}{5} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{3}{5} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{3}{4} \quad 1 \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{5}{3} \quad 2 \quad \frac{5}{2} \quad 3 \quad 4 \quad \infty.$$

Daß damit „die Grenze überschritten sein dürfte, wenigstens für die Mehrzahl der Menschen“ glaube ich gerne. Denn nach den Bezeichnungen der Riemannschen Tontabelle (Handbuch der Akustik) wäre das etwa:

$$c \quad \overline{es} \quad \underline{e} \quad e/fes \quad f/fis \quad \overline{ges} \quad \underline{ges} \quad g \quad \underline{gis} \quad \overline{as} \quad \underline{a} \quad a \quad b^{\times} \quad \overline{b} \quad e.$$

Noch mehr als bei der diatonischen Reihe fällt hier die Unregelmäßigkeit der Verteilung auf.

Die symmetrischen Eigenschaften der diatonischen Reihe verleiten Goldschmidt des weitern zu einem folgenschweren Irrtum. Die Reihe der in Zwölfteln geschriebenen Schwingungszahlen zeigt, daß die Differenzen zweier benachbarter $\frac{1}{12}$ oder $\frac{2}{12}$ betragen. Diese Tatsache benutzt Gold-

schmidt (S. 151) zur Definition eines Intervallbegriffs $I = 6 (Z_2 - Z_1)$, d. h. während Intervall bislang immer das Verhältnis von Schwingungszahlen war, ist es hier die Differenz. Er hofft damit die verschiedene Größe der Ganz- und Halbtöne überwinden zu haben. S. 163 stellt er fest, daß seine Berechnung „sich deckt mit der Benennung innerhalb des melodischen Gebiets e f g a b. Sie ist mit der Benennung in Widerspruch in den Höfen c e und b c. Diesen Widerspruch befriedigend zu lösen, ist mir noch nicht gelungen“. Und doch erscheint das einfach! Die ganzen symmetrischen Verhältnisse gelten ja eigentlich nur für die musikalisch gebräuchlichen Töne e—a. Das b^x ist ungebrauchlich. Und abgesehen davon spielen Differenzen dieser Schwingungszahlen (und in irgend einer Oktave gibt die obige Formel solche) für das Hören keine Rolle, selbst nicht beim Messen von Tonabständen (Stumpf, Beiträge III S. 92 ff.). Die Ganztöne auch innerhalb der musikalisch diatonischen Reihe sind und bleiben eben verschieden; in der temperierten Leiter ist das natürlich anders.

So scheinen die Grundlagen ungeeignet, um einen meiner Ansicht nach zwecklosen Aufbau einer deduktiven Musiktheorie zu ermöglichen. Abgesehen davon irrt Goldtschmidt aber recht häufig in Ansehung der bisherigen Auffassung. Einige Beispiele dafür seien erwähnt. S. 235 sagt er: „ges erscheint (dem Musiker) tiefer als fis“ und leitet dann ab (S. 236) „Gegen die Annahme des Musikers berechnet sich ges höher als fis“. Ob die Behauptung für den Musiker zutrifft, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls hätte ein Blick auf die Riemannsche Tontabelle gezeigt, daß diese Fragestellung keinen Sinn hat, denn diese enthält nach wachsender Schwingungszahl geordnet die Reihe

fis ^xf(fis) fis ges fis ges fis ges ges,

d. h. die Höhe ist abhängig von der Art der Ableitung. Und daß die Verschiedenheit der Intervalle bei Modulationen sowohl für den schaffenden Künstler, wie auch für den Sänger von Bedeutung sind, das lehren die Aufsätze von G. Engel (Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart, Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, Bd. III) und M. Planck (die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik, Vierteljahresschrift Bd. IX).

Daß „die chromatische Skala als eine Reihe von 12 Tönen im gleichen Abstand (Intervall) von je $\frac{1}{2}$ Ton“ (S. 81) erscheint, gilt streng nur von der temperierten Leiter. Es gibt mannigfache chromatische Reihen mit durchaus verschiedenartigen Ganz- und Halbtönen (vgl. die erwähnten

Werke von Riemann und Auerbach). In dem Beispiel  von S. 85 wird wohl

kein Musiker die Stimmführung e d c finden; selbst bei künstlicher Stimmtrennung wird sie nicht wirksam.

Es ist nicht möglich bei der Unzahl von neuen Begriffen und Auffassungen hier auf alles einzugehen und alle Bedenken zu begründen. Daß bei der immerhin in gewisser Annäherung musikalischer Grundlage sich auch Dinge ergeben, die mit der bisherigen Auffassung verträglich sind, ist nicht wunderbar. Die bisherige Harmonielehre hat aber viel einfacher zu dem Resultat geführt, daß der Kyrie-Anfang in Beethovens E-dur Messe E-dur ist und nicht a-moll, als die harmonische Analyse Goldtschmidts (S. 129).

Das Bild des Ganzen wäre aber nicht vollständig, wenn nicht kurz erwähnt würde, daß neben fortwährenden Vergleichen aus der Kristallographie, der Astronomie und der allgemeinen Weltordnung (S. 27—46) in parallelen Spalten eine ausführliche Behandlung von Tönen und Farben gegeben wird. Daß darin „Braun“, „Rosa“, „Grün“ als „reine Farben . . . des Sonnenspektrums, die für unser Auge etwas qualitativ Verschiedenes sind“ angeführt werden, wird besonders den Physiker verblüffen. Vergleicht man diese Analogie mit der wesentlich besser begründeten bei Auerbach (a. a. O., S. 124 ff.), so wird man bei der völligen Verschiedenheit der Auffassungen an beiden Parallelen zweifeln. Es ist Stumpf wohl recht zu geben, der bei einem viel spezielleren Beispiel schon warnt „Gehörs- und Gesichtsempfindungen unter einen Hut zu bringen“ (Beiträge IX, S. 379).

Gewiß: „Die Sinne funktionieren nach physikalischen und physiologischen Gesetzen“ (S. 26). Aber nur dem, der wie die Naturwissenschaft die gegebenen Objekte, d. h. hier die Kunstwerke untersucht, und aus ihnen Gesetzmäßigkeiten gewinnt, enthüllen sich einige Rätsel der Kunst. Wer auf selbst gewählttem Grunde aufbaut, der verliert sich in graue Theorie. Weder die schaffende Kunst, noch die Kunsterkenntnis haben davon irgend einen Vorteil. Paul Mies.

- Graves, Charles L. Hubert Parry. 2 Bde. 8°. London 1926, Macmillan & Co. 30 sh.
- Guttman, Oskar. Leerbuch [sic!] der modernen Operette. 8°, 84 S. Berlin 1925, Neuß & Pollack. 2.50 RM.
- Hadow, Sir W. H. Studies in modern music. Serie 1: H. Berlioz, Robert Schumann. Serie 2: F. Chopin, A. Dvořák, Joh. Brahms. 2 Bde. 8°. London 1926, Seeley, Service. 10 sh.
- Hefele, Friedrich. Die Vorfahren Karl Maria von Webers. Neue Studien zu sein. 100. Todestag. (Heimatblätter „Vom Bodensee zum Main“. Nr. 30.) gr. 8°, 58 S. Karlsruhe 1926, E. F. Müller. 1.80 RM.
- Hellmann, Otto. Erinnerungsblätter von der Orgelweihe in der St. Georgenkirche zu Halle a. d. S. am Erntedankfest 1925. gr. 8°, 35 S. Halle 1926, Buchhdlg. d. Waisenhauses. 1.50 RM.
2. Historisches Musikfest in Rudolstadt und auf Schloß Heidecksburg, Pfingsten 1926. Festschrift, hrsg. von der Musikgemeinde E. B., Rudolstadt. (Die deutschen Musikabende und historischen Musikkfeste in Rudolstadt von Ernst Wollong. gr. 8°, 77 S. Rudolstadt 1926, Greifenverlag. 6 RM.
- Hoche, Curt. Die Quintessenz des Kunstgesangunterrichts. Ein Brevier für Gesangbesessene. 2. Aufl. 8°, IV, 117 S. Stuttgart 1926, Cotta. 3.50 RM.
- Hölzel, Friedrich. Wir singen. Ein Handbuch zur musikalischen Ausstattung v. Gottesdiensten und Veranstaltungen d. Volksmission sowie von Schul- und Hausandachten. 2. Aufl. gr. 8°, 163 S. Schwerin 1926, F. Bahn. 4 RM.
- Jowes, Frank. The Borderland of Music and Psychology. With a Preface by Sir Hugh Allen, Director of the Royal College of Music. 8°, X, 244 S. London 1926, Regan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., J. Curwen & Sons., Ltd. 6/— sh.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Hrsg. v. Rudolf Schwarz. Jahrg. 32. 1925. 4°, 107 S. Leipzig 1926, E. F. Peters. 5 RM.
- Dom Jeannin O.S.B. Méloides Liturgiques Syriennes et Chaldéennes, recueillis par — et publiées avec la collaboration de Dom I. Puyade et de Dom A. Chibas Lassalle O.S.B. Méloides Syriennes. I. Introduction Musicale. Ouvrage honoré d'une subvention de S. S. Pie XI. et du Gouvernement Français et de l'Œuvre d'Orient. 305 p. Paris, Maison d'édition Leroux. 60 Fr.

Der Herausgeber dieser großangelegten Veröffentlichung syrischer und chaldäischer Kirchengesänge ist den Freunden der alten Musik durch Aufsätze z. B. in der Rivista musicale italiana über den mensuralismo gregoriano in Erinnerung; hier soll der in jahrelanger Arbeit an Ort und Stelle gesammelte Schatz der liturgischen Gesänge eines durch sein Alter und seine Eigenart wichtigen christlichen Volkes zum ersten Male in einer für die wissenschaftliche Bearbeitung ausreichenden Vollständigkeit vorgelegt werden. Was ein anderer französischer Benediktiner, Dom Parisot, in mehreren Veröffentlichungen davon herausgegeben hatte, erwies sich für die Erkenntnis jenes ehrwürdigen Kultgesanges und seiner Zusammenhänge mit den lateinisch-gregorianischen Liedern für so wichtig, daß dem hier begonnenen Werke eine außerordentliche Bedeutung für die Urgeschichte auch der europäischen Kultmusik zuerkannt werden muß. Von den ehemals fast 2500 Singweisen der syrischen Christen sollen an die 900 herausgegeben werden, bevor auch diese der zerfallenden Zeit und dem Mangel einer schriftlichen Überlieferung — eine eigene liturgische Tonschrift haben die syrischen Sänger merkwürdigerweise nie besessen — zum Opfer gefallen sind.

Unter den christlichen Gemeinschaften in Vorderasien haben gerade die Syrer sich um die Entwicklung der Musik besonders verdient gemacht. Schon zur römischen Kaiserzeit galten die Syrer als Meister der musikalischen Kunst, sie stellten den Hauptteil der umherziehenden oder ansässigen Spieler und Sänger männlichen oder weiblichen Geschlechtes, die in den Theatern und privaten Kreisen sich hören ließen. Seit dem 4. Jahrh. traten sie bedeutsam in der Geschichte christlichen Kultgesanges hervor: Antiphonie und Hymnodik, die beiden großen Meisleistungen, mit denen die Christen sich von der Nachahmung synagogischen Kantorengesanges unabhängig

machten, stammen aus der syrischen Kirche. Bis unter die orientalischen Päpste des 8. und 9. Jahrh. läßt sich der Einfluß syrischer Musik in Rom verfolgen. Das ist aber gerade die Zeit, in welcher der römische Kirchengesang seinen Einzug in die nordischen Kirchen hält, und man weiß, welche überragende Stellung namentlich Gevaert den syrischen Geistlichen und Mönchen, die sich damals im Abendlande aufhielten, für die Formung und Gestaltung der lateinischen Kirchenmusik und ihrer Theorie zugebracht hat. Aus alledem geht hervor, daß eine Veröffentlichung, wie die vorliegende, des Interesses eines jeden sicher sein darf, der sich um die Erforschung der alten Kirchenmusik wie der musikalischen Beziehungen zwischen Morgen- und Abendland bemüht. Sie tritt den Ausgaben jüdisch-synagogaler Ritualmusik durch Idelsohn, die freilich Jeannin unbekannt geblieben sind, zur Seite, setzen diese gewissermaßen fort.

Jeannin hielt sich für die Fassung der Gesänge an die Überlieferung des Patriarchalseminars von Charfe auf dem Libanon, die auf die Praxis von Aleppo und teilweise von Edessa (heute: Orfa) zurückgeht. Bemerkenswert ist, warum er auf phonogrammatiscbe Aufnahmen und Wiedergaben verzichtete; er betont (S. 7), daß selbst die Chorleiter und Kantoren, die ihm vorsangen, immer wieder durch Schwankungen und Unsicherheiten in melodischen wie rhythmischen Dingen überraschten, daß daher eine Aufnahme durch den Apparat die Gefahr nicht beseitigt hätte, eine weniger gute oder unsichere Lesart zu verewigen. Dafür aber habe er das Gehörte in unverbrüchlicher Treue zu notieren gesucht, ohne sich dabei durch irgendwelche vorgefaßten Theorien beeinflussen zu lassen; selbst bei offenkundigen Irrtümern seiner Gewährsmänner habe er deren Angaben nicht verändert; er behalte sich nur vor, in den theoretischen Darlegungen auf solche Anomalien hinzuweisen. Der vorliegende Teil von Jeannins Veröffentlichung bietet nun freilich noch nicht die syrisch-chaldäische Singweisen selbst, sondern nur die Einleitung dazu; sie hat den etwas seltsamen Titel *Introduction musicale*; gemeint ist musiktheoretische oder geschichtliche Einleitung. Zuerst sollte mit dieser Einleitung auch die *Introduction liturgique* erscheinen; wie aber ein *Avis aux souscripteurs* auf der Rückseite des Umschlagblattes erklärt, stellten sich dem Drucke dieser Einleitung Hindernisse entgegen: sie soll mit dem nächsten Teil zusammen gedruckt werden. Immerhin bietet auch die *Introduction musicale* ein zusammenhängendes Ganzes, das für sich allein bestehen kann, und manches Neue.

Jeannin gliedert seinen Stoff der Hauptsache nach in einen melodischen und einen rhythmischen Teil; beide sind aber in zahlreiche, etwas umständliche Abschnitte zerlegt, wobei vielfach Detailfragen, die sich leicht fortlaufend hätten erledigen lassen, die Ehre eines eigenen Abschnittes erhalten; die französischen Schriftsteller lieben das so und begründen es mit ihrer Neigung zur Klarheit und Logik in der Darstellung. Die nahen Beziehungen der syrischen Choräle zu den römisch-gregorianischen veranlassen Jeannin, auch in die schwebenden Fragen der Neumenrhythmik einzugreifen. Ein mehrere Kapitel umfassender *Appendice* schließt den Band ab; bei seiner Benutzung ist zu beachten, daß die Überschriften sich auf die entsprechenden Kapitel der Hauptteile beziehen, und nicht fortlaufend numeriert sind.

Der syrische *Oktoechos* unterscheidet sich wesentlich von dem Achttonartensystem der Griechen und Lateiner, das theoretisch mehr entwickelt und z. B. mit den Oktavenleitern inniger verbunden erscheint. Die syrischen Tonarten haben alle Anzeichen hohen Alters und formulieren eine primitivere Praxis, die sie lediglich klassifizieren, weniger theoretisch durchdringen; sie stimmen daher auch mit den andern christlichen Tonartensystemen nicht überein, an einen Zusammenhang mit den antiken Leitern ist noch weniger zu denken: ihr Ursprung ist ein empirischer; einfache Sänger haben sie geschaffen, um etwas Ordnung in ihre Lieder zu bringen. (In bezug auf die Anm. zu S. 9 ist zu bemerken, daß auch die lateinischen mnemotechnischen Formeln — die Griechen nannten sie *enechemata* — praktische Verwendung fanden und zwar bis in die neuere Zeit, sie wurden z. B. Magnifikatantiphonen angehängt). Für unglücklich halte ich hier die Übernahme des Gevaertschen Begriffes „Triade“, der drei Haupttöne eines Modus, die jedesmal einen Dreiklang bilden, um so mehr, als Jeannin später harmonische Vorstellungen in der syrischen Musik mit Recht ablehnt; der Ausdruck ist mißverständlich. Dagegen liest Jeannin (S. 276) aus Stellen bei Seneca und Varro für die antike Instrumentalbegleitung Gebilde heraus wie den *Fdur-*, *gmoll-*, *amoll-*Dreiklang und die erste Umkehrung des *emoll-*, *Bdur-* und *gmoll-*Dreiklanges (!). Auch die Freiheit der syrischen Tonarten in bezug auf den Schlußton der Singweisen und die Rezitationstöne, die Jeannin mit zahlreichen Beispielen belegt, spreche für eine Kunstübung, die der griechischen und

lateinischen geschichtlich voraus liegt. Merkwürdig ist die Tonartenästhetik der Syrer; ein Schriftsteller des 13. Jahrh., Bar-Hebraeus, bringt die Tonarten mit der Kälte, Wärme, Feuchtigkeit und Trockenheit zusammen und sucht danach ihr Ethos zu bestimmen (S. 21 ff.). Woher wohl diese Ästhetik stammen mag? Nicht minder naturwüchsig sind gewisse Gewohnheiten der Sänger, wie z. B. die Belebung langer melismatischer Tonreihen durch eingestreute (inhaltlose) Silben (S. 31 ff.). Was das Ison angeht (S. 34), so haben es auch die Lateiner gekannt; Guido beschreibt eine Art des Organum, in welchem eine Stimme auf demselben Tone unbeweglich liegen bleibt; das ist aber nichts andres als die byzantinische Praxis des Ison. Jeannin ist diese Art des Organum entgangen.

Eine sehr ausführliche Darlegung widmet Verf. dem Worte Oktocchos und dem Wandel seiner Bedeutung innerhalb der byzantinischen und syrischen Kirche (S. 85 ff.). Sie ist reich an neuen Beobachtungen auch liturgischer Art. Ich erwähne hier nur, daß über das bisher als das älteste geltende Zeugnis für die Existenz des Oktocchos in der christlichen liturgischen Musik, des Patriarchen Severus im 6. Jahrh., hinaus ein solches aus dem 4. Jahrh. namhaft gemacht wird, aus der Umgebung eines Abtes Silvanus in Palästina (S. 93). Ich erblicke darin eine Bestätigung meiner längst gehegten Vermutung, daß die 8 Kirchentonarten bis in die Frühzeit des antiphonischen Kirchengesanges zurückgehen. Dagegen irrt Jeannin, wenn er S. 94 sagt, die Bezeichnung Protus, Plagis protii etc. komme bereits in der klassischen griechischen Musik vor; das Zitat in der Anmerkung 2 trifft nicht diese Angelegenheit, denn Christ sagt in seiner *Anthologia graeca* im Gegenteil, die Bezeichnungen authentisch und plagal seien den Griechen unbekannt gewesen, und in seiner Abhandlung über die Harmonik des Bryennius (bei Jeannin ist da zu lesen 260 statt 206) ist nur die Rede von Bryennius, nicht von den klassischen Griechen. Aus dem Vorkommen von Singweisen in den orientalischen Riten, die unserem Dur und Moll gleichen, schließt Jeannin auf die östliche Herkunft dieser beiden Tonarten, für die er auch im gregorianischen Gesange Beispiele namhaft macht (S. 107). Hier hätte er auf die Feststellungen meiner „Einführung in die gregorianischen Melodien“ Bd. III Bezug nehmen können, daß die ältesten gregorianischen Choräle sich mit Vorliebe in der D- und der G-Tonart bewegen. Wichtig ist aber, und dem Verf. unbekannt, daß eine der ältesten Quellen der lateinischen Theorie, der Dialogus Oddonis im 10. Jahrh., für den 1. Modus nicht die Stufe h, sondern \flat als normal annimmt, d. h. ihn mit der Leiter von a identifiziert. Daraus ergibt sich, entgegen den Ausführungen Jeannins (S. 116 ff.), daß die D-Tonart wie sie später formuliert wurde, nicht ursprünglich so gelautet hat; wahrscheinlich ist dieser älteste lateinische authentische Protus mit dem byzantinischen Protus identisch. Mit Nutzen würde Jeannin hier die Fleischersche Ausgabe der byzantinischen Papadiké zu Rate gezogen haben (Neumenstudien III); er kennt auch sie nicht.

Besonderes Gewicht legt Jeannin auf seine rhythmischen Darlegungen. Für die Gesänge der orientalischen Christen wie auch der Juden nimmt er einen *rythme mesuré* an, eine durch keine Regel bestimmte Folge von langen und kurzen Werten, die aber nicht an Längenverhältnisse des Textes gebunden ist. Seine Übertragungen mischen 2-, 3-, 4-, 5- und 7teilige Takte¹.

Naturgemäß erörtert Jeannin ausführlich und zwar mit großer Kenntnis der Literatur auch die Metrik der syrischen Poesie, zumal in ihrer Beziehung zum gesungenen Vortrag. Da ich kein Orientalist bin, nicht einmal das Syrische zu lesen vermag, enthalte ich mich des Urteils über diese ziemlich umfangreiche Auseinandersetzung; ich habe indessen den Eindruck, daß sie wohl begründet und ertragreich ist.

Einen mensurierten Vortrag nimmt Jeannin auch für den gregorianischen Gesang in Anspruch, und hier wiederholt er der Hauptsache nach seine Artikelserie über den *Mensuralismo gregoriano* in französischer Sprache. Daß die ambrosianischen Hymnen nach antiker Weise in einem regelmäßigen Wechsel von Lang und Kurz ausgeführt wurden, nicht, wie es heute meist geschieht, in gleichlangen, nur durch den Akzent unterschiedenen Dauern, habe ich seit Jahren angenommen,

¹ Ich halte es für richtiger, außer bei ganz regelmäßig gebauten Gesängen, die von Anfang an bis zu Ende im selben Metrum verlaufen (z. B. den Hymnen des Ambrosius), die modernen Taktstriche nicht zu gebrauchen. Der mehrmalige Wechsel von Taktzeichen zerstört bereits für das Auge den unmittelbar dahinströmenden Fluß der alten Weisen, der Längen und Kürzen in großer Freiheit aneinanderreicht. Das gilt auch für die gregorianischen Melodien, deren Rhythmus, selbst wenn man Jeannins Übertragungen und deren geschichtliche Wichtigkeit zugäbe, schon dem Auge zu gekünstelt erscheint.

und J. B. bereits in der ersten Auflage meiner Elemente des greg. Gesanges (Regensburg, Pustet), die ebenfalls Jeannin unbekannt blieben, gelehrt. Jeannin nennt S. 288 im Appendice seines Buches einen Text des hl. Augustin, der diese Angelegenheit endgültig erledigt. Augustin erwähnt den ambrosianischen Vers *Deus creator omnium* und gibt ihm 12 tempora, jeder der Jamben

ist also zu messen $\cup - = \text{♪ ♪}$, d. h. die zweite Silbe ist doppelt so lang als die erste. So verhält es sich, sagt Augustin (*de musica* l. VI, 2) in *sono qui auditur, in sensu audientis, in actu pronuntiantis, in memoria nostra*. Der Verf. bedauert mit Recht (S. 260), daß die Kirche von Mailand ihre ursprüngliche, wirklich traditionelle und historisch richtige Ausführung ihrer eigenen Hymnen einer neuen, willkürlichen Modetheorie zu Liebe aufgegeben habe.

In seinen rhythmischen Darlegungen ergeht sich Jeannin sehr häufig in scharfer Polemik gegen seine Ordensgenossen Pothier und Mocquereau, überhaupt gegen die Schule von Solesmes, deren Theorien, wie sie namentlich im *Nombre musical grégorien* Mocquereaus ihren Ausdruck gefunden haben, er als willkürlich und unwissenschaftlich hinstellt (S. 48 ff., 191 ff., 224—238, 246, 283—288¹). Bei uns hat man in diesen Dingen längst klar gesehen, nur ist es gut, daß auch einmal ein französischer Ordensgenosse der beiden genannten Gelehrten den Mut hat, dem Befund der Quellen vor den neueren Konstruktionen den Vorzug zu geben. Nur bleibt Jeannin auf halben Wege stehen; wohl durch die tägliche Praxis seines Klosters behindert, wehrt auch er sich noch mit allen Kräften gegen die Forderung der Quellen, die Virga als Longa, das Punctum als Brevis auszuführen und sucht beide als metrisch gleich zu erhärten (S. 169 ff.). Er verweist auf Stellen, wo dieselbe melodische Figur bald mit Virga, bald mit Punctum geschrieben ist und erklärt sie für rhythmische Äquivalenzen, irrtümlicherweise, es handelt sich vielmehr um wirkliche Varianten. Jeannin geht soweit, in einem Falle die einfache Virga, dann die Virga mit *c* (*celeriter*), die Virga mit *n* (wird als naturaliter gedeutet) und das Punctum zu identifizieren, eine ganz unmögliche Gleichstellung. Tatsächlich liegen da verschiedene rhythmische Werte vor (S. 169). In dieser Angelegenheit liefert auch die jüngst von der *Paléographie musicale* (Serie II) im Lichtdruck veröffentlichte *St. Galler Handschrift 359* aus dem 10. Jahrh., befanntlich das älteste Neumenbuch des Klosters, lehrreiche Aufschlüsse. Mehrmals hat der Schreiber dieselben Neumen der gleichen Singweise verschieden geschrieben, mit und ohne *c*, sogar in den Neumen selbst sind Varianten vorhanden. Vgl. darüber die *Musica sacra*, Regensburg 1925, S. 143. Auch andere als Jeannin vertreten die gefährliche Theorie der rhythmischen Äquivalenzen. Eher wird man da an die Feststellungen *Nob. Lachs* in seinen Untersuchungen der Gesänge russisch-asiatischer Kriegsgefangener denken, welche die Wiederholung einer Singweise gerne variierten. Jedenfalls ist das Zeugnis der Handschriften alles andere als *bien clair en faveur de l'identité de la valeur rythmique pour la virga et le punctum* (S. 171). Da übrigens die Virga in der Regel auch einen höheren Ton bedeutet, so hat das zur Folge, daß namentlich in den Tongruppen des gregorianischen Gesanges gerade die höchsten Noten oft längere Werte als die tieferen erhalten. Das ist der heutigen Vortragsweise direkt zuwider, die gerne alle rhythmischen Ecken und Kanten umbiegt und die Tonfolge in gleichlangen Werten und möglichst zartem Legato ausführt; es ist auch etwas naturalistisch, aber gerade deshalb geschichtlich wahrscheinlicher. Sicher wurde der liturgische Gesang ehemals in vielen Dingen naturalistischer vorgetragen, als heute, man braucht nur an die Begleitung durch das rhythmische Klapperinstrument zu denken, worüber gerade Jeannin in bedeutsamen und interessanten Ausführungen S. 246 ff. handelt.

Und wie steht es um die Theoretiker? Ich betone hier zunächst, daß es sich da nur zum Teil um Angaben theoretischer Schriftsteller handelt, in Wirklichkeit um Zeugen der lebendigen Übung und der mündlichen Unterweisung im elementaren praktischen Unterricht, ohne spekulativen Einschlag, und zwar besonders um Neumentabellen. Da, wie auch Jeannin zugibt, die melodisch entwickelten gregorianischen Gesänge in einer Mensur ausgeführt wurden, so wäre es doch recht wunderbar, wenn der metrische Unterschied der Tondauern nicht in der Tonchrift und zwar be-

¹ Jeannin führt u. a. den Beweis, daß die von Sontier aufgestellten und von Pothier übernommenen und in die Praxis überleiteten rhythmischen Grundanschauungen den Angaben der Quellen schurstracks widerstreiten (S. 226). Pothiers Nachfolger haben zwar hier und da auf einige wunde Stellen des Systems Pflasterchen angelegt, aber die schadhaftesten Stellen wollen sie nicht ausbessern. Auch stand das alles mit anderen Worten schon in der zweiten Auflage meiner Neumenkunde zu lesen.

reits in den elementaren Zeichen zum Ausdruck käme. A priori muß man annehmen, daß bereits diese letzteren grundsätzlich lange und kurze Werte angeben, und eine ernste Exegese der mittelalterlichen Autoren hätte bei etwaiger Unklarheit der Ausdrucksweise dem Rechnung zu tragen. Zum Glück kann da, wenigstens für die grundlegenden rhythmischen Begriffe von einer Unklarheit keine Rede sein. Bestände nicht eine praktische und täglich geübte Gewohnheit, die Tondauern gleich lang zu machen, und gälte es nicht diese Gewohnheit mit aller Gewalt zu rechtfertigen und sogar als ursprünglich hinzustellen, es würde niemand in den Sinn fallen, die Angaben z. B. der Handschrift der Scholia zur Musica Enchiriadis, daß im Gegensatz zu dem die ratio rhythmica behindernden Organum, Virgula und Punctum zur Unterscheidung langer und kurzer Werte gebraucht würden, solange umzudeuten, bis das Gegenteil von dem herauskommt, was darin gesagt ist. Jeannin will glauben machen, die Unterscheidung von Virga und Punctum als Longa und Brevis gelte für das Organum, nicht für den einstimmigen Gesang! Es ist doch Tatsache, daß gerade das Organum die ursprüngliche Metrik des gregorianischen Gesanges mit hat beseitigen helfen. Übrigens gebraucht der Autor das Wort Virgula dort, wo er von der ratio rhythmica und der Longabedeutung der Virgula spricht, allgemein und ohne den Zusatz jacens; zudem ist die Virgula jacens nicht eine Longa, weil sie jacens, sondern weil sie eine Virgula ist. Endlich ist auch diese Exegese mit einigen Flüchtigkeiten geziert: S. 174, Z. 1 muß es statt „Henry“ heißen „Fleury“ (Vgl. Dechevrens, Composition musicale etc. S. 179 unten), ein Fehler der sich bereits in der Rivista musicale italiana 1922, S. 220 findet, und Zeile 8 fehlt hinter „hujus“ das Wort „generis“. Endlich muß es in der Anmerkung derselben Seite statt „Gerbet“ heißen: „Serbert“.

Ein anderes Beispiel einer Exegese, wie sie nicht sein soll, ist diejenige des von mir erstmalig herausgegebenen Anonymus Vaticanus. Eine (nach meiner Annahme spätere) Hand hat die im Texte erläuterten Neumenzeichen an den Rand geschrieben. Den Wert der Longa weist der Anonymus zu: 1. der Producta, 2. der Acuta, 3. der Circumflexa. Das erklärt Jeannin (S. 172, letzte Zeilen) mit 1. St. Gallische Virga mit dem sog. Episem (= Verlängerungszeichen), 2. St. Gallische Virga avec episeme sousentendu (!), 3. gewöhnliche St. Gallische Clivis. Hier ist also die Acuta, das Virgazeichen, die nach unserm Anonymus eine Longa bedeutet, erst durch das „dabei hinzuge dachte“ Längezeichen zu einer solchen geworden. Auf diese Weise kann man aus Schwarz-Weiß machen, man braucht nur das letztere dazu zu denken. Weiter: Jeannin glaubt, die Producta sei die episematische Virga. Das halte ich für unmöglich. Eine solche Virga müßte etwa punctata heißen oder ähnlich, aber nicht „gedehnt, verlängert“, denn der Kopf an der Spitze verlängert den Strich nicht, sondern verkürzt ihn eher; wohl aber kann — so genannt werden, weil dieses Zeichen im Verhältnis zum Punctum verlängert ist. Im übrigen kommt die Bezeichnung producta auch in den Scholien zur Musica Enchiriadis vor, bei Gerbert I, 182^{ff.} Dasselbst werden morulae productiores und breviores gegenübergestellt, soni producti und correcti, ea quae diu und ea quae non diu, damit die cantilena veluti metricis pedibus plaudatur und die vox die scandendi lex innehalte. Das Zeichen, mit welchem aber die Praxis scandendi von Altertum her den langen Wert angab, ist nicht etwa die Virga mit „Episem“, sondern —, das antike und mittelalterliche Longazeichen der Metrik.

In bezug auf die Bemerkung S. 179, wo Jeannin sich gegen meine „Einführung“ II wendet, tut es mir leid, daß er nicht auch die Verbesserungen am Ende von Bd. III gelesen hat, durch die seiner Polemik der Boden entzogen ist.

Wie viele seiner Vorgänger, so spricht auch Jeannin von „rhythmischen“ Handschriften. Gemeint sind diejenigen, welche, wie die St. Gallischen, den Neumen zahlreiche Sonderzeichen, auch Buchstaben, die zum Teil rhythmisch gedeutet werden, hinzufügen. Die andern, auch ganz alten Quellen zählen nicht. Ich halte das für einen folgenschweren Irrtum. Es gibt überhaupt keine nicht rhythmischen Handschriften vor dem 12. Jahrh. und in den Neumen selbst, ohne die Zusatzzeichen, liegt der wirkliche gregorianische Rhythmus verborgen. Wenn noch Guido von den Neumen sagt, sie gäben die metrischen Verbindungen von lang und kurz an, so weiß jeder, daß er nicht die St. Gallischen u. a. Zusatzzeichen im Sinne hat. Auch die longobardischen Neumen unterscheiden ganz deutlich die langen und kurzen Werte; ebenso andere italienische Hff. des 10.—11. Jahrh. (vgl. meine Neumenkunde², S. 178 ff.) und noch später bezeugt der Engländer Walter Odington den wesentlich rhythmischen Charakter der Neumen, die nur

erfunden worden seien, um Longa und Brevis äußerlich darzustellen, ohne das hätten auch die Buchstaben genügt. Die Neumenschrift ist daher grundsätzlich eine rhythmische Schrift, und es ist ein Verhängnis, daß von französischen Forschern seit vielen Jahren Mühe über Mühe und Zeit über Zeit vergeudet wird, um aus den nicht wesentlich zu den Neumen gehörigen und fast nur im Norden vorhandenen Zusatzbuchstaben den „gregorianischen“ Rhythmus herauszubekommen; diesen enthalten bereits die Elementarneumen und er würde auch, wenn man ernstlich eine quellenmäßige Ausführung in der heutigen Praxis wollte, für diese ausreichen.

In der deutschen Choralliteratur setzt sich neuerdings die Erkenntnis des rhythmischen Charakters der Neumen, des Longawertes der Virga und der Brevisbedeutung des Punctum durch; vgl. Johner, Der gregorianische Choral S. 66 ff. Das ist erfreulich. Die Forschung hat hier nicht umsonst gearbeitet. Bei unseren westlichen Nachbarn wird es voraussichtlich nicht so rasch gehen. Da sind die Choralfragen vielfach Macht- und Personenfragen: der eine hält unverbrüchlich an den Auffassungen Pothiers fest, der andere schwört nur auf Mocquereau, sogar Bischöfe nehmen mit dem Gewicht ihres Amtes in den strittigen Fragen Stellung. Es wäre aber ein Verdienst, wenn es Jeannin gelänge, bei seinen Landsleuten die Überzeugung zu wecken, daß sie in wichtigen Dingen verkehrte Wege gegangen sind; freilich wird das Problematische und Irrige in seinem Buche der Verbreitung dessen hinderlich sein, was darin gut ist.

In manchen Dingen trägt das Buch Spuren einer hastigen Redaktion. Eine Lieblingswendung des Verf. ist: „nous le montrons ailleurs“ oder ähnlich, wenn Dinge vorausgenommen sind, die erst später erörtert werden; so S. 10 (zweimal), S. 23, 27 (dreimal), 95, 98, 119 Anm., 120, 177, 183, 188. Ein Zitat des Referenten steht wörtlich zweimal, S. 79 und 263 Anm. Seite 9 erklärt Jeannin, daß auf Mitteilung syrischer Singweisen in diesem Bande verzichtet wird und verweist auf den Melodienband; S. 267 ff. bringt er, weil der Druck von Bd. II sich über Erwarten in die Länge zieht, mehrere Beispiele für die acht Tonarten. Wir wollen uns gewiß darüber nicht beklagen, denn diese Melodien sind zum Verständnis des Textes sehr nützlich, wohl aber beeinträchtigt so etwas den literarischen Charakter des Buches.

Auch als Druckleistung nimmt sich der Band nicht vorteilhaft aus. Die Herstellung besorgte eine Druckerei in Beyruth (Syrien), und das erklärt zu einem Teile die vielen nicht genau unter ihren Noten stehenden Textsilben in den Gesangstücken S. 82, 119, 133, 182, 183, 237. Das griechische Wort *Oktoechos* hat S. 85 zweimal und S. 86 den *Accentus asper* statt des *lenis*. Schlimmer ist die fünf Seiten lange Liste der Errata, die dazu eine ganze Reihe neuer Druckfehler enthält; einmal (zu S. 178, 3. Linie) wiederholt sogar die Verbesserung einfach den Druckfehler. Daneben ist das Buch reich an Druckfehlern, die nicht im Errataverzeichnis aufgenommen sind; ich nenne hier unter denjenigen, die in meinem Exemplar vermerkt sind, noch die folgenden: S. 11, vorletzte Notenzeile muß statt $\frac{1}{2}$ stehen +; S. 62, Z. 9 fehlt das Wort „des“; S. 63, Anm. 3 muß es heißen „Syrers“, statt „Syrus“; S. 64, Anm. 3 statt „kurzgefaßte“, „kurzgefaßte“; auch in der Anm. 1 sind die beiden deutschen Worte unrichtig geschrieben. Seite 278 ist die Kapitelüberschrift überlebt; es stand offenbar zuerst ein anderes Wort als *huitième*. S. 267 sollten die Worte *Premier mode* eine Zeile für sich bilden, wie nachher *Deuxième mode*, *Troisième mode* etc. Statt *Aelredus* steht S. 276 und 277 *Aebredus*. S. 287 muß das zweite Notenbeispiel als höchste Note *e* haben, nicht *f*. S. 290, Linie 12 von unten soll es heißen „*gradatam*“, nicht „*gradatum*“. Sehr unvollständig ist auch die *Table analytique*, S. 298 ff. Ohne Zweifel ist der Druck in Eile und die Korrektur etwas rasch vorgenommen worden, und so sei hier der Wunsch vorgebracht, daß die folgenden Teile des Werkes wenigstens von solchen Flecken möglichst frei bleiben mögen, zumal die zu erwartende Ausgabe die Singweisen, nach dem Prospekt des Werkes zu schließen, von rechts nach links drucken wird, gerade wie den syrischen Text, was einem europäischen Benutzer das Studium des Bandes erschweren wird. Peter Wagner.

Kirsch, Ernst. Von der Persönlichkeit und dem Stil des schlesischen Sifterzienser-Komponisten Johannes Nucius (etwa 1556—1620). 40, 32 S. mit 6 S. Notenbeilagen. Breslau 1926, Preuß & Jünger.

Koch, Markus. Kurzgefaßte Einführung in das Etsche Tonwort und seine unterrichtliche Verwendung. 43 S. Würzburg, Universitätsdruckerei H. Stary A.-G.

Die kleine, in der Darstellung mustergültig klare Schrift will „ein elementarer Wegweiser zum Tonwortieren“ sein und der Lektüre der Schriften von Etsch propädeutisch die Bahn ebnen. Sie

führt leicht verständlich in die wichtigsten Fragen der Tonwortpraxis ein und vermag durch die vielfachen Anknüpfungen an die langjährigen Erfahrungen des Verfassers sehr anregend auf den nach den Grundsätzen von Eiz erteilten Unterricht einzuwirken. Ich kann es mir nicht versagen, auf das kurze, in erfrischende Deutlichkeit getauchte Kapitel „Tonwort und Stimmbildung“ besonders hinzuweisen; diese Ausführungen können m. E. überhaupt nicht sachlicher, zutreffender und prägnanter gemacht werden. In einer Neuauflage sind kleine Berichtigungen in dem Abschnitt über das Leben von Eiz erforderlich.

Das Büchlein sei jedem empfohlen, der eine erste Orientierung in die alle Fragen der musikalischen Bildung umfassende Tonwortlehre wünscht. Frank Venedik.

Kurth, Ernst. Bruckner. gr. 8°, IX, 1352 S. 2 Bde. Berlin [1926], M. Hesses Verlag. 28 Nm.

Labarraque, L. Notions élémentaires pratiques de Phonétique. Technique vocale et Hygiène de la voix. 8°, 144 S. Paris 1926, Vigot frères. 25 Fr.

Leipoldt, Friedrich. Stimme und Sexualität. Das Problem der inneren Zusammenhänge von Stimme und Sexualität in gemeinverständlicher Form dargestellt. 8°, 74 S. Leipzig 1926, Dörffling & Francke. 2.50 Nm.

Liliencron, Rodus v. Deutsches Leben im Volkslied um 1530. 8°, LXX, 436 S. Stuttgart [1926], Union. 14 Nm.

Mahler, Tony. Leipziger Notenschrift-System für Blinde. 4°, 16 S. Leipzig 1925, Salomonstraße 19, Selbstverlag. 2 Nm.

Marañoti, Pasqual Mario. The new vocal art. 8°. New York 1926, Liveright. 2 \$ 50 c.

Mies, Paul. Noten und Bücher. Ein Wegweiser durch die musikal. Buch- und Notenliteratur für den Musikfreund. kl. 8°, 125 S. Köln [1926], P. J. Tonger. 2 Nm.

Mies, Paul. Skizzen aus Geschichte und Ästhetik der Musik. 8°, 143 S. Köln 1926, P. J. Tonger. 4 Nm.

Mies, Paul. Musik im Unterricht der höheren Lehranstalten. 8°, VIII u. 173 S. Köln 1925.

Paul Mies veröffentlicht hier einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Frage des Musikunterrichts an den höheren Lehranstalten. Er will damit „denjenigen Lehrkräften, die musikalisches und ästhetisches Interesse besitzen, denen aber nähere musikwissenschaftliche Kenntnisse abgehen, Beispiele solcher Probleme geben, die sich dem übrigen Unterricht anschließen“, (Seite VIII). Zwei zu lösende Hauptaufgaben sieht er: „die Wissenschaft und Kenntnis von der Musik in den Unterricht einzubeziehen“ (1), „die Kenntnis von den Wirkungen und dem Inhalte der Musik zu vermitteln“ (8). Den Gang ästhetischer Erziehung gliedert er in eine Reihe ansteigender Stufen. Er fußt dabei auf dem Ahnungsgefühl (10 ff), das er weckt und begrenzt (11). Entscheidend für seine gesamte Einstellung zum Musikunterricht überhaupt ist, daß er sich den Grundsatz zu eigen macht: „Die Querverbindungen mit den anderen Unterrichtsfächern . . . können also nicht in den Musikstunden hergestellt werden, sondern es ist von diesen Fächern aus die Musik heranzuziehen (VII)“. Hier wie im Folgenden redet er der Einstellung das Wort, die den Grundton legt auf philologisch-wissenschaftliche Behandlung und die das Musikerlebnis, wie es im tätigen Musizieren zustande kommt, in den Hintergrund drängt. Darüber wäre an anderm Orte Ausführliches zu sagen. Ist das doch scheinbar einer der typischen (ob fruchtbaren bleibe dahingestellt) Wege neuester musikpädagogischer Entwicklung. Mancherlei zwingt zu der heiklen Frage: Wie mag sich das Büchlein in der Hand derjenigen Lehrpersonen auswirken, denen ein genügendes musikalisches Können und ein eigentlich künstlerisch-bewusstes Leben und Gestalten in Musik fehlt? Daß das Werk in allem, was Stoff und Durchführung der Arbeit angeht, auf der Höhe ist, erwartet man bei seinem Verfasser nicht anders. Siegfried Günther.

Monaldi, Gino. Verdi aneddotico. 8°, 127 S. Aquila 1926, Vecchini. 7 L.

Monti, Gennaro Maria. Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli.

(Bibl. di cultura letteraria 4.) 8°. Città di Castello, Casa editrice Il Solco. 15 L.

Müller-Freienfels, Richard. Erziehung zur Kunst. 8°, XII u. 236 S. Leipzig 1925.

Der Vertreter der Kunstpädagogik an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin legt in diesem Werke seine Ansichten nieder, die sich auf der Höhe heutigen Wissens und

Könnens bewegen, und hinter denen auch eine Summe praktischer Erfahrungen steht. Er umreißt kurz die Notwendigkeit jetztzeitiger künstlerischer Arbeit, um sodann ausführlich die allgemeinen Grundlagen derselben zu geben. Die Erziehung zur Produktion, zur Reproduktion, zum künstlerischen Genießen und Urteilen sind die einzelnen Stationen auf seinem Wege. Und es ist eine Freude, zu sehen, wie neben dem Schöpferischen jeder Persönlichkeit und dem Geistigen einer jeden Kunst immer wieder auch das Konventionelle einer jeden künstlerischen Ausdrucksart, das Bindende, Allgemeine aller Kunstsprache und der demgemäßen Einstellung jedes Menschen, und als Folge davon die soviel geschmähte Erziehung auch zum brückenschlagenden Können und manchmal sogar zum fachlichen Können (ohne dessen Überschätzung, aber auch ohne die heute vielbeliebte Unterschätzung) betont wird. Wenn der Verfasser nun gelegentlich der Erörterung von Aufgaben und Möglichkeiten der Erziehung in den einzelnen Künsten mit Bezug auf die Musik nicht alle Probleme ganz ausführlich behandelt und restlos löst, so ist das auch nicht Zweck und Ziel seines Buches, das sich ja auf eine höhere Warte als nur auf das Erschauen und die Lösung der Fachfragen von Beginn bis zu Ende begibt. Was aber im Kapitel Musik zu sagen ist wird darum besonders wichtig, weil es an die tiefsten und — soll die Musik wirklich, wie bisher und auch im Mittelalter niemals, Gegenstand allgemeiner Erziehung werden — brennendsten Fragen rührt: die Behandlung und Förderung der sogenannten „Unmusikalischen“, deren Struktur und dementsprechende Behandlung. In alledem findet sich bei stetem Neugierdesein nie die Neigung zu überspannten pädagogischen Ideen oder zu unfähiger, nichtskönnenerischer Dialektik. Alle geäußerten Gedanken und Vorschläge sind bis ins Letzte durchdacht, gesund, brauchbar, auf dem Wege scharfer Beobachtung gewonnen, vielleicht auch praktisch erfahren. Von eminenter Bedeutung ist ferner, was Müller-Freienfels zu sagen weiß über das Problem der „adäquaten Erfassung individueller Kunstwerke“: Gedanken, die nicht nur von enormer Bedeutung für jeden Künstlerzieher, sondern für jeden von Tragweite sind, der sein Verhalten zum Kunstwerk wach kontrolliert. Das Werk sollte jeder Kunst-erzieher und darüber hinaus jeder Erzieher nicht nur kennen, sondern können, d. h. kritisch verarbeiten.

Siegfried Günther.

Newman, Ernest. Wagner as man and artist. 8°. London 1926, 192e. 12/6 sh.

Niggli, A. Franz Schubert. (Musiker-Biographien Bd. 10.) fl. 8°, 134 S. Neue revidierte u. ergänzte Ausgabe. Leipzig 1925, Ph. Neclam jun. — 40 Nm.

Wenn eine im Rahmen populärer Darstellung angelegte Schubertbiographie 36 Jahre nach ihrem ersten Erscheinen neu herausgegeben wird und es dabei kaum nötig hat, Stil und Anlage ihrer Lebensbeschreibung und ihrer ästhetischen Urteile zu ändern, so erscheint uns das als ein eindringliches Zeugnis für ihren Wert. Wie schade, daß das von der Exaktheit der Tatsachen, die sie uns vermittelt, nicht gesagt werden kann. Das hohe Alter des Verf. mag verhindert haben, daß eine genauere Revision — unter Heranziehung neuester Arbeiten (Grove, Scheibler, Deutsch, Heuberger) — stattfand. So sind auch in der Neuausgabe dieses durch seine phrasenlose Haltung sympathisch sich gebenden Büchleins alle jene falschen Datierungen von Werken und Lebens Einzelheiten Schuberts anzutreffen, die von Generation zu Generation überliefert wurden. — Doch wir wollen nicht undankbar sein und uns trotz allem an der neuen Ausgabe erfreuen; sie hat gegenüber der ersten einige bemerkenswerte Ergänzungen erhalten und darf angesichts der Schlichtheit ihrer ganzen Ausführung einer Einschätzung gewiß sein, die sie in dieser Hinsicht weit über ähnliche Werke (etwa von Dahms, Klatte, Krufe, Mohl) stellt.

H. Kölsch.

Osthoff, Helmuth. Der Lautenist Santino Garzi da Parma. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Lautenmusik am Ausgang der Spätrenaissance. Mit einem Überblick über die Musikverhältnisse Parmas im 16. Jahrh. u. 59 bisher unveröffentlichten Kompositionen der Zeit. (Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen. H. 6.) gr. 8°, VII, 188 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 7.50 Nm.

Paccagnella, E. Didattica e pedagogia musicale. (Programma e regolamento scolastico per l'insegnamento del pianoforte, teoria e composizione secondo i nuovi principi. 8°, 80 S. Monza 1925, Arti grafiche.

Paccagnella, E. Nuovi principi didattici per lo studio del pianoforte: teoria e composizione musicale. 8°, 13 S. Monza 1925, Arti grafiche.

Panarin, G. (Guido Pagano). *La musica e l'estetica dell' idealismo. Socrate e la pulce. Sull' estetica Crociana.* 8^o, 126 S. Turin 1926, Bocca.

Perrett, Wilfrid. *Some questions of musical theory.* 8^o. London 1926, Heffers. 7/6 sh.

Kathsch, Vitus. *Das System Kathsch. Eine Umwälzung für das Spiel auf den Streichinstrumenten.* Buchausgabe. gr. 8^o, 39 S. Berlin-Richterfelde 1926, Chr. Fr. Vieweg. 1.75 Nm.

Schering, Arnold. *Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. Grundsätzliches zur einheitlichen Notierung unserer Kirchenlieder.* Verlag des Hilfswerks für Musikwissenschaft an der Universität Halle-Wittenberg. gr. 8^o, 60 S. Halle 1924, Nm 1,80.

Als erste und einzige Veröffentlichung des inzwischen aufgelösten Hilfswerkes erschien diese kleine Schrift des halleischen Ordinarius für Musikwissenschaft. Der Problemkreis, in den sie eingreift, beschäftigt schon seit langer Zeit die Gemüter; die Arbeiten von Carl Fuchs (1911), Joh. Pläß (1918) und H. J. Moser (1921 und vorher im *Wachjahrbuch* 1917) legen Zeugnis davon ab. Scherings Schrift tut einen bedeutsamen Schritt auf dem Wege vorwärts; sie rüttelt durch die in temperamentvoller Form vorgetragenen zahlreichen neuen Gedanken und Anregungen die Geister tüchtig auf, — ohne allerdings selbst zu einer letzten und einheitlichen Lösung der angeschnittenen Probleme zu gelangen.

Das Urteil verlangt ausführliche Begründung, soweit es der gestattete Raum zuläßt. — Man kann die vorliegende Schrift unter drei Gesichtspunkten betrachten: dem praktisch-liturgischen, dem historischen und dem musikalischen. Die Hervorhebung des ersteren lehnt Schering in den einleitenden Worten ausdrücklich ab; die praktische Verwendbarkeit der von ihm festgestellten Fassungen spielt eine untergeordnete Rolle. Es wird das im Verlauf des Buches glücklicherweise nicht streng durchgeführt; allein der Versuch, möglichst viele isometrische Choralgestalten zu erlangen, deutet auf eine ZwecksEinstellung hin. Indessen hätte man gerade von einem Praktiker wie Schering selbst innerhalb des kleinen Umfangs der Schrift mehr Worte über die hier schwebenden Schwierigkeiten gewünscht, nicht nur die wenigen Ausführungen über Isometrie (S. 16) und die Fermate (S. 21 und 26). — Die Arbeit des Historikers nimmt bei der Stellung des Verfassers naturgemäß einen breiten Raum ein, einen Raum, dessen Grenzen etwas zu weit gesteckt scheinen im Interesse der nun einmal zu fordernden „modernen“ Zuträglichkeit der Ergebnisse. Eine Reihe der abgedruckten polymetrischen Fassungen hat doch wohl nur historisches Interesse, höchstens noch musikalisch für einen guten Kirchenchor; unsere Pflicht ist es, sie der heute üblichen Gemeindegesangsübung nahe zu bringen. Und das nicht, um der bequemen Gewohnheit des Massengesangs nachzugeben, sondern selbst aus historischer Überlegung heraus: um die Choralmelodien auf den „Urzustand“ zu führen, den isometrisch orientierten. (Vgl. darüber Moser im *Wachjahrbuch* 1917, S. 57 ff.) Das ist ein Gesichtspunkt, den der Historiker Schering zu ungleich — zum Nachteil mancher Choralfassung — berücksichtigt. — Die Arbeit des Musikers endlich ist die uns am meisten interessierende. Hier aber scheint uns Scherings analytische Arbeit gefährdet durch die Hinneigung zu starrer Systematik. Und zwar ist es ein einziger Punkt, dessen hartnäckigste Durchführung eine große Anzahl der Ergebnisse stark anfechtbar macht: die Seite 8 angekündigte Erschütterung der Alleingeltung des $\frac{1}{4}$ -Taktes unter Heranziehung der strengsten Ablehnung dreizeitiger Aufstakte.

Die eingehendere Betrachtung dieses Streitpunktes wird, wie sofort zu sehen ist, auf die der ganzen Schrift Scherings übergreifen; wir unternehmen sie daher in aller Kürze. Gewiß ist Schering zuzustimmen, wenn er Front macht gegen die Sanktionierung des dreizeitigen Aufstaktes durch Fuchs (die Beispiele 14, 29, 42, 47 u. a. erweisen es), aber als prinzipielle These formuliert ist sein Vorgehen unhaltbar und angesichts der zustande kommenden musikalischen Mißgriffe unerklärlich. Auf nahezu drei Textseiten seiner Schrift bemüht sich Schering um die radikale Ausrottung jenes Aufstaktes, — und keines seiner Argumente hat eigentlich Überzeugungskraft. Sehen wir von dem Beweismoment ab, den dreizeitigen Aufstakt durch eine vorgesezte Pause zum Volltakt zu machen und ihn in dieser dualistischen Stellung abzulehnen. Schon die Worte Fuchs' von der „komischen Unausführbarkeit“ dieser Pause (a. a. O. S. 13), die ja in den Choralbüchern oft nur aus traditioneller Nachlässigkeit dasteht, und die Polemik gerade dieses Mannes gegen sie (S. 8 und 13 f. seines Buches) hätten Schering bedenklich machen sollen, das Argument in dieser Form anzuführen. — Ein gleich darauf folgender Beweispunkt ist noch mehr in Frage zu stellen. Das im Brennpunkt

stehende 2. Viertel gehört wohl metrisch-theoretisch zum ersten, wie Schering annimmt, aber rhythmisch-praktisch in den weitaus meisten Fällen als Auftakt zum 3. Viertel. Die metrische Teilung des $\frac{4}{4}$ -Taktes ist naturgemäß die: , die rhythmisch-musikalische hin-

gegen die: . Das Ineinandergreifen beider Deutungen ist eines der schwierigsten Kapitel aller metrisch-rhythmischen Systeme. Im rhythmischen Gebiet handelt es sich um das Auftaktprinzip Niemanns, das Schering sonst überall, nur hier nicht annimmt, weil es angeblich einer metrischen Gegebenheit widerspricht. Nach Scherings Argumentation müßte selbst der einzeitige Auftakt ein sonderbarer Fall sein, da ja das 4. Viertel zum Ausbalanzieren des 3. da ist. Unsere These gestattet jedoch eine freizügige Gestaltung der Auftaktwirkungen, ermöglicht durchaus in vielen Fällen das „wundervolle Spannungsmoment“ (Moser 1921. S. 16) dieses dreizeitigen Anlaufes, ja in anderen Taktarten selbst eines noch weiter ausgedehnten. — Auch das harmonische Argument Scherings (S. 12 f. Anmerkung 1) erweist sich nicht als stichhaltig, da die Auftaktspannung darüber hinweggeht. Gerade in dem alla breve-Schlagmaß, das wir von ihm gern annehmen, fällt das auf. — Endlich ist auch die von uns zugestandene Seltenheit des Vorkommens dreizeitiger Auftaktbildungen außerhalb des Chorals kein Beweis gegen die grundsätzliche Möglichkeit ihres Vorkommens.

Daß wir all diese Einwände gegen Scherings Theorie betreffs des dreizeitigen Auftaktes hier anführten, geschah, um den Widerstand verständlich zu machen, den wir dem größten Teil seiner Choralfassungen im $\frac{2}{4}$ -Takt entgegensetzen. Fast alle entstanden offensichtlich nur durch die Vermeidung jenes verhassten Auftaktes und selten der schärferen Standierung wegen. Nimmt man die Beispiele, die aus dem letzteren Prinzip hervorgingen, vorbehaltlos an — so „Ein feste Burg“ (13), setze die Nummern 14 und 61, auch 56 und 63, wo der $\frac{2}{4}$ -Takt nur in einem Teil des Chorals gesetzt und freudig begrüßt wird — so müssen alle anderen Deutungen (16 an der Zahl!) entschieden zurückgewiesen werden. Besonders auffallenden Deutungen Scherings gegenüber dürfte das ohne weiteres verständlich sein: einen Melodieanfang



in das Schema



Shering, Beispiel 31

zu zwingen statt in die vom Text und der musikalischen Gegebenheit geforderte Fassung



erscheint schlechterdings unverständlich, zumal angesichts der Musikalität, mit der an anderen Stellen des Buches gearbeitet wird. Die ganzen weiten Bewegungszüge der Auftakte im obigen Beispiel werden geleugnet zugunsten einer einengenden scharfen Taktierung. Choral 50a bietet denselben Fall; wie kann man in der Notierung



[sic!]

nach dem ersten Viertel einen Taktstrich setzen, wie im Beispiel 12 zwischen Takt 2 und 4 der Schering'schen Notierung nochmals taktieren! Sollte da nicht an dem Prinzip, das solche Taktstriche verlangt, etwas brüchig sein? — In ähnlicher Weise lehnen wir Scherings Auslegung der Choräle 67, 68 und 12 ab und bringen dafür (in Übereinstimmung mit Moser und Fuchs) eine andere Fassung

zum Vorschlag, die mit dreizeitigem Auftakt beginnt und dann die Vorzeichnung $\frac{2}{2} | \frac{3}{2}$ erhalten muß. Der Choral 31 wäre demnach zu notieren:

anstatt $\overset{\frown}{\text{Note}}$ = $\overset{\frown}{\text{Note}}$ NB. hier fehlt im Text eine Hebung.

die anderen Stücke in ähnlicher Form, Choral 12 z. B. mit zwei $\frac{3}{2}$ -Takten nach dem ersten $\frac{2}{2}$ -Takt. — In Choral 12 fällt übrigens Schering in einen Fehler, den er S. 19 des Textes und in einigen Beispielen (2, 4, u. a.) selbst bekämpft: er notiert in Takt 5 die Kadenz E D E (oder E p) für die ersten drei Viertel des Taktes; das musikalische Gefühl fordert aber auf dem 3. Viertel einen Einschwerepunkt, unbeachtet des Linienzuges dieser Stelle. Die Seite 19 ausgeführten Gedanken über die Grenzen der Statuierung weiblicher Schlußwendungen sind als dogmatische Formulierungen durchaus anfechtbar; wir können uns z. B. sehr gut denken, daß eine Kadenz mit Quartsextakkord oder mit E D E als weibliche Endung steht. Schering selbst bestätigt uns das in den Beispielen 10, 17, 25, 30, 65 usw., — möge man sie harmonisieren wie man will — bestreitet es jedoch in der isometrischen Fassung von 40 am Schluß mit einem Mal wieder und erkennt die Möglichkeit in Nr. 47 doch wieder an. Man ziehe dazu noch die Choräle 5 und 18 heran, um die herrschende Unsicherheit zu erkennen. Wir wollen damit nicht die musikalische Feinheit der „Choralismen“, wie es diese männlichen Endungen mit Dehnung der Penultima darstellen, ablehnen, verlangen aber eine im Hinblick auf die praktische Verwertbarkeit einheitliche Formulierung. Wo bleibt hier die im Untertitel des Buches angedeutete Tendenz?

Der beschränkte Raum verbietet ein weiteres Eingehen auf einzelne Beispiele. Es ließe sich noch manches sagen gegen die „aufschreckenden“ (Fuchs) $\frac{2}{4}$ - Fassungen Scherings, gegen die Choräle 57, 46, 58, 60, besonders 23, den Scherings Deutung gegenüber der „Karikatur“ Fuchs' in keiner Weise verbessert, ferner über Fälle wie Nr. 20, wo wir ebenfalls die Deutung von Fuchs (zweizeitigen Auftakt mit agogischen Dehnungen der $\frac{2}{2}$ -Takte zu $\frac{3}{2}$) der Scherings vorziehen möchten, und ferner über die klarer zu Tage liegenden Beispiele, in denen die übliche Volltaktigkeit von Schering mit Recht in zweizeitige Auftaktigkeit verwandelt wird (3, 19, 33, 51, 52, 62). — Über all dem seien die Ergebnisse des Buches nicht vergessen, die von einer hohen und feinsichtigen Musikalität getragen werden und denen unbedingt zuzustimmen ist. So der größte Teil der knappen und klaren Ausführungen der Textseiten; so in den Beispielen der Choral 11, der in Scherings Notierung wundervolle Konturen erhält, ferner die schon erwähnten Stücke 13, 14 und 61, die Beispiele 19, 30, 33, 38 (dessen Deutung wir selbst der Moserschen — im durchgeführten $\frac{9}{4}$ -Takt — vorziehen), 39, 41 bis 45, 51, 52, 55 (auch hier ist aber noch nicht der Stab über die $\frac{4}{4}$ - Fassungen zu brechen), 62 (leider nur teilweise; u. E. ist der unsymmetrische Ansatz der ersten zwei Zeilen ein Fehler; die 2. Zeile muß wie die erste weiblich schließen, also als Takt 3 ein $\frac{3}{2}$ -Takt angesetzt werden) und 70. Doch das sind nur 19 von den 73 mitgeteilten Beispielen. Eine unerwartet große Anzahl der Choräle bedurfte eigentlich der Erwähnung nicht, da sie in gar keinem Gegensatz zu üblichen Choralfassungen steht. Berücksichtigt man ferner, daß von den 50 Beispielen, in denen Schering, ganz oder streckenweise, $\frac{2}{4}$ -Takt fordert, nur ein Viertel unserer Prüfung standgehalten hat, so heißt nur ein Drittel aller Ergebnisse der Schrift zwingende Anerkennung; eine ungemein fein durchdachte Minderheit steht einer von starrer Dogmatik eingeengten Mehrheit gegenüber. Als Prototypen gelten uns auf der einen Seite der Choral 11, auf der anderen der Choral 31. Nichtsdestoweniger hat aber — und vielleicht gerade durch diese Zwiespältigkeit der Resultate — das Gebiet der Choralfassungen und damit, von selbst übergreifend, das der musikalischen Metrik und Rhythmik durch Scherings Schrift bedeutsame und angeführte der Schwierigkeit des Stoffes sowie der herrschenden Mißhelligkeiten nicht zu unterschätzende Aufhellung erfahren.

Hans Bölsch.

Schnoor, Hans. Musik der germanischen Völker im XIX. u. XX. Jahrhundert. (Jedermanns Bücherei.) 8°, 136 S. Breslau 1926, Ferd. Hirt. 3.50 Rm.

Studer, Otto. Autosuggestive Musikpflege. Vortrag. 8°, 11 S. Bern 1926, Pestalozzi-Fellenberg-Haus (Leipzig, G. Brauns). — 50 Fr.

Toye, Francis. The well-tempered musician. A musical point of view. 8°. New York 1926, Knopf. 2 \$ 50 c.

Trend, J. B. Luis Milan and the Vihuelistas. (Hispanic Notes & Monographs. Essays, Studies and brief Biographies issued by the Hispanic Society of America. XI.) fl. 80, VIII, 128 S., London 1925, Oxford Univ. Press, Humphrey Milford.

Die überragende Stellung, die Don Luys Milan (betone Milán) in der klassischen Lautenkunst des 16. Jahrhunderts, insbesondere unter den spanischen Vihuelisten einnimmt, läßt selbst ein ganz populär geschriebenes Büchlein wie das vorliegende beachtenswert erscheinen. Fehlt doch zudem bisher jegliche biographische Skizze dieses großen Meisters, abgesehen von der grundlegenden Denkmälerausgabe „Les Luthistes espagnols du XVIe siècle“ von G. Morphy, in dessen Vorwort sich die wichtigsten historischen Notizen finden. Diesen weiß der Verfasser einiges hinzuzufügen. Er schildert unter Benutzung des „Cortesano“ den hochkultivierten Hof der Germaine de Foix zu Valencia, wo die internationalen Einflüsse zu der Zeit, als Spanien unter Kaiser Karl V. eine Weltmachtstellung erlangte, zusammenströmten und der damals so vergötterte und gefeierte Milan eine tonangebende Rolle spielte. Er war der dritte Sohn des vor 1516 gestorbenen Luys del Milan und der Violante Cirach. Seine Geburt wird in die Zeit von 1490 — 1500, sein Todesjahr nach 1561, dem Erscheinungsjahr des „Cortesano“, datiert. Milan war adeliger Herkunft; denn auch die anderen Glieder der Familie führten den Titel Don. Sein Hauptwerk „El Maestro“ ist dem Könige Johann III. von Portugal gewidmet, dem eifrigen Förderer der Künste und Wissenschaften, der übrigens den berühmten Dichter Sá de Miranda zu seinem Sekretär ernannt hatte und eine große Anzahl bedeutender Bücher seiner Zeit, so etwa den Cancioneiro de Resende gewidmet erhielt. Auf Grund der Dedikation des „Maestro“ soll Milan vom Könige eine jährliche Pension von 7000 Cruzados empfangen haben. Das sind nach unserem Gelde 12600 Mark und bedeutet für die damalige Zeit eine ungeheure, höchst selten verliehene Ehrenrente. Als drittes, bisher unbekanntes Werk führt Trend den „Libro de motes de damas y caualleros“ von 1535 an, ein Buch, in dem Milan Unterhaltungsspiele für die Hofgesellschaft beschreibt. Balthasar di Castigliones „Il Cortigiano“ diente ihm als Muster für sein eigenes Buch „El Cortesano“, das auch in Spanien schon einen Vorläufer hatte, nämlich in dem „Colloquio —“ 1524 von Juan Fernandez de Heredia, einem Freunde Milans. Nach Trend war die Vihuela das Instrument der Aristokraten, während die spanische Gitarre — sie hatte nicht wie die Vihuela sechs, sondern nur vier bis fünf Söhre — vom Volke gespielt wurde. Was der Verfasser über die Nachfolger Milans, über Tabulatur und die Kompositionen mitteilt, bringt nichts Neues. Seine Notenbeispiele sind richtiger übertragen als bei Morphy, jedoch die im Original rot gedruckten Zahlen der Singstimme zu Unrecht aus der Lautenstimme eliminiert worden. Ein näherer Bericht des Verfassers über den „Cortesano“ läßt es wünschenswert erscheinen, daß dieses bedeutende, leicht zugängliche Kulturdokument auch in deutscher Sprache erscheint.

Karl Gerhartz.

Trübe, Otto. Das Hoftheater in Ballenstedt. Seine Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 80, 220 S. Dessau 1924, E. Dünnhaupt.

Diese Geschichte des Ballenstedter Hoftheaters ist zugleich ein Beitrag zur Historie der Dessauer Bühne, deren sommerliche „Filiale“ das kleine Theater in der letzten Spanne seines Daseins war. Vielleicht hätte die ganze Darstellung wesentlich mehr aus soziologischer und geistesgeschichtlicher Perspektive heraus gesehen werden können. Doch tut dieses Manko dem forschenden Sammelfleiß des Verfassers keinen Abbruch. Dankenswert ist mit genauer Kenntnis der anhaltischen Landesgeschichte, in Vertrautheit mit den Geschichten der Askaniern sowie auf Grund eingehender Quellenstudien eine Fülle von Material bereitgestellt. Gegen das Ende zu mündet die Arbeit mehr in eine Zahl biographischer Beiträge über das Dessauer Personal. Stilblüten wie: „Nachdem dieser ‚Aeschylus der Opernkomponisten‘ (Gluck) im Geiste der damaligen Zeit gegen 50 Opern geschrieben hatte, stieß er die alten neapolitanischen Musikformen über den Haufen und schuf Dramen mit innigst verbundenem Inhalt, ohne Rücksicht auf Effekt und Modegeschmack und die Eitelkeit der Sängerrinnen“ (S. 139), sowie die heutiger ästhetischer Anschauung und Wertung nicht mehr standhaltenen Auslassungen auf S. 181 verdienen ausgemerzt zu werden.

Siegfried Günther.

Van den Borren, Charles. Guillaume Dufay. Son importance dans l'évolution de la musique au XV^e siècle. (Mémoire couronné par l'académie royale de Belgique.) gr. 80, 371 S. Brüssel 1926, Marcel Hayez.

Weber, Karl (!) Maria von. Seine Persönlichkeit in seinen Briefen und Tagebüchern und in

Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen. Hrsg. v. Otto Hellinghaus. (Bibl. wertvoller Denkwürdigkeiten. Bd. 7.) fl. 8°, XXV, 204 S. Freiburg 1924, Herber & Co. 4 Nm.

Sowohl in der Reihe der nachgerade Mode gewordenen „objektiven“ Monographien als in der der Weber-Schriften scheint uns dieses Buch keine beachtliche Stellung einnehmen zu können. Für ein populäres Werk ist seine Tatsachenreihung zu nüchtern und unlebendig; von wissenschaftlicher Warte aus betrachtet spricht es sich durch seine durchweg kompilatorische Machart jeden Originalitätswert ab. Das Ganze kann als ein stark verkürzender, mit Ergänzungen nach neuerer Forschung versehener Auszug aus der großen Biographie M. M. v. Webers angesprochen werden, überschreitet aber u. E. an vielen Stellen die Grenzen, die wissenschaftlicher Takt in Bezug auf Anlehnung und Entlehnung ziehen sollte. Es berührt peinlich, daß Hellinghaus fast nirgends versucht hat, die verbindenden Textteile aus der stilistisch heute meist veralteten Formulierung M. M. v. Webers wenigstens in modernere, eigene, umzuprägen; statt dessen folgt er in einzelnen Ausdrücken (S. 46, 53), ganzen Sätzen und Absätzen (S. 33, 68, 70, 89 f., 109 u. a.), ja einmal (S. 139 bis 142) sogar seitenlang der erwähnten Quelle — nicht gerade zum Vorteil der Lesbarkeit des „eigenen“ Buches. — Nur natürlich, daß im ganzen Buch von neuen Gesichtspunkten — etwa geisteswissenschaftlicher oder kulturhistorischer Art — keine Rede sein kann. Das Vorwort mit seinen v. d. Pfordten-Zitaten ist dafür ein jammernswerter Beleg. Alles in allem eines jener Bücher, die, wie Carlyle einmal sagt, „verfaßt wurden von . . . finstern Personen unter dem Namen Menschen, die sich nicht mit den Dingen, sondern . . . mit den äußeren Hüllen von Dingen abgeben.“

Des sachlichen Interesses halber seien einige Berichtigungen und Ergänzungen gemacht: M. M. v. Webers Werk ist sonderbarerweise als vierbändig angeführt, während es 4 Abteilungen, aber nur 3 Bände enthält; der Dresdener Konzertmeister Webers hieß Polledro, nicht Polleder (S. 74); S. 55 soll es wohl Prag statt Breslau heißen; der Pächter des Londoner Coventgarden-Theaters hieß Charles Kemble; eine Verdeutschung zu Karl ist hier ebensowenig angebracht wie die Schreibweise von Webers Vornamen mit K und die moderne Kommasetzung in einigen Briefen. Im Literaturverzeichnis fehlt die Diss. Heinrich Allekottes über Webers Messen (Bonn 1913), im Lebenslauf die Berliner Uraufführung der „Preciosa“ (am 15. März 1821), ferner die Dresdener Aufführung des „Abu Hassan“ (10. 3. 1823); von Webers Scherlein zu den Nachforschungen über Mozarts Requiem (Nov. 1825) hätte man gern etwas gelesen, ebenso, unter einigem anderen, von dem rührend herzlichen Empfang seitens des Dresdener Theaterpersonals bei der Rückkehr aus Wien (1823).
H. Kölsch.

Weber, E. M. v. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Rudolf Kleinecke. (Neudruck.) fl. 8°, 206 S. Leipzig [1926], Neclam. — 80 Nm.

Weinmann, Karl. Geschichte der Kirchenmusik mit bes. Berücksichtigung d. kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrh. 13.—15. Td. Sammlung Kösel 64/65. fl. 8°, XII, 314 S. München [1926], Kösel-Pustet. 3 Nm.

[Unveränderter Neudruck der 2. Aufl. von 1913 des vortrefflichen Büchleins.]

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Sinfonia to Church Cantata No. 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Edited by W. G. Whittaker. (Oxford Orchestral Serie No. 20.) London 1925, Oxford University Press. 2/6 sh.

Bach, J. S. Sinfonia to Secular Cantata No. 209 „Non sa che sia dolore“. Edited by W. G. Whittaker. (Oxford Orchestral Serie No. 18.) London 1925, Oxford University Press. 3 sh.

Brahms, [Johannes]. Neue Volkslieder von Brahms. 32 Bearbeitungen nach d. Handschrift aus dem Besitz Clara Schumanns. Zum ersten Male hrsg. im Auftrag d. Deutschen Brahms-Gesellschaft von Max Friedlaender. quer-2°, 64 S. Berlin 1926, Deutsche Brahms-Gesellschaft.

Latin Lyrics with measured music [Claudin Lejeune, Martin Agricola, Jacques Mauduit u. a.], selected and arranged by William McArthur. London 1926, Jonathan Cape, Ltd. 2/6 sh.

Lechner, Leonhard. Neue teutsche Lieder mit fünf u. vier Stimmen (1582). Hrsg. von Ernst Friß Schmid. XI, 115 S. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 8 Nm.

Das Locheimer Liederbuch (1455—1460) hrsg. v. Konrad Ameln. (Deutsche Liedsätze d. 15. Jahrh. für Singstimmen und Melodieinstrumente. Bd. 1. Die mehrstimmigen Sätze.) 32 S. Augsburg [1925], Bärenreiter-Verlag. 3.50 Nm.

Meiland, Jacob. Lieder und Gesänge zu 4 und 5 Stimmen. Hrsg. von Hermann Meyer. Kl. 1. (Musikalisch Hausgärtlein, Heft 6.) Weltliche Lieder. gr. 8°, 16 S. Augsburg 1925, Bärenreiter-Verlag. —.80 Nm.

Mozart, W. A. Zwölf Duette für zwei Melodie-Instrumente (ursprünglich für zwei Bassethörner). Einführung von Walter Rein. Beihfte zum „Musikanten“, hrsg. von Friß Jöde.

2. Reihe: Instrumentalwerke, Nr. 3. 20 S. Wolfenbüttel 1926, Gg. Kallmeyer. 1.20 Nm.

Es handelt sich um einen originalgetreuen Neudruck der 12 einfachen Stückchen (K.-W. Nr. 487), die Mozart 1786 „unterm Kegelscheiben“ geschrieben hat. Der Herausgeber macht in einem Nachwort Vorschläge zur Besetzung und zur Phrasierung, um dies anspruchslose und köstliche Melodiegut allenthalben, in Schule und Haus, und in jeder Form nutzbar zu machen. A. E.

Nardini, Pietro. 30 Capricen. Hrsg. von A. Moser. Berlin 1926, Hesse.

Der Herausgeber dieser Capricen hat in seiner „Geschichte des Violinspiels“ S. 273 von einem bibliographischen Unikum gesprochen, bei dessen Durchsicht es einem wie Schuppen von den Augen falle. Die Vorlage ist ein Manuskript der Berliner Staatsbibliothek. Schon bei der Lektüre des Moserschen Kapitels fühlt man einige Befremdung, daß Nardini in so ganz neuem Lichte erscheinen solle. So hat denn Florizel von Neuter die Sachlage näher untersucht, und es ist be-
dauerlich, daß dem Verlage dessen Klarstellung in den „Signalen“ vom 24. Juni 1925 (Heft Nr. 25): „Zur Frage der angeblichen 110 Capricen von Nardini“ entgangen ist. 20 dieser Capricen haben sich als solche von Locatelli feststellen lassen, und so bleibt Nardini uns nach wie vor der romantische Melodiker. Das Manuskript, wenn es auch auf der inneren Umschlagseite den Namen Nardini trägt, ist eine zu Studienzwecken zusammengestellte Sammlung, die mit Nardinis Autorschaft nichts zu tun hat. Nr. 47 im zweiten Teil der Berliner Vorlage ist — Bachs Chaconne [gekürzt] (!).
Karl Brückner.

Œuvres Inédites de Beethoven publiées avec une introduction par Georges de Saint-Foix. Publications de la Société Française de Musicologie. Tome II. Paris 1926, E. Droz [Breitkopf & Härtel, Leipzig]. 16 Nm.

Organum. Ausgewählte ältere vokale u. instrumentale Meisterwerke kritisch durchgesehen und zum prakt. Gebrauch hrsg. unter Leitung von Max Seiffert. Dritte Reihe: Kammermusik.

Nr. 11. Krieger, J. Ph. Sonate für zwei Violinen u. Generalbass, op. 1 Nr. 3 (1688). 3.50 Nm.

Nr. 12. Gebel, Georg. Triosonate (h moll) f. zwei Violinen (Fäden), Vc. und Cembalo. 4 Nm.

Nr. 13. Gebel, Georg. Triosonate (F dur) f. zwei Violinen (Fäden), Vc. und Cembalo. 3.50 Nm.

Nr. 14. Förster, Christoph. Trio für zwei Violinen, Vc. und Cembalo. 4 Nm.

Nr. 15. Erlebach, Ph. H. Ouvertüren-Suite (C dur) für Streicher (1693). 6.50 Nm..

Nr. 16. Erlebach, Ph. H. Ouvertüren-Suite (d moll) für Streicher (1693). 6 Nm.

Leipzig [1926], Kistner-Siegel.

Purcell, Henry. Dido and Aeneas. Newly edited by Edward J. Dent (mit deutscher Übersetzung von Dr. Anton Mayer). 1926, Oxford University Press. 3/6 sh.

Schubert, Franz. Symphonie Nr. 3, Ddur. kl. 8°, IV, 68 S. Kleine Partitur-Ausgabe Nr. 506. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg.

Schubert, Franz. Symphonie Nr. 5, Bdur. kl. 8^o, IV, 68 S. Kleine Partitur-Ausgabe Nr. 508. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg.

Schubert, Franz. Symphonie Nr. 6, Cdur. kl. 8^o, IV, 102 S. Kleine Partitur-Ausgabe Nr. 509. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg.

Es ist wieder ein Verdienst des Eulenburgschen Verlags, diese drei Sinfonien Schuberts — sie stammen aus den Jahren 1815, 1816 und 1817/18 — auch dem Auge dessen zu vermitteln, der nicht Besitzer der großen Gesamt-Ausgabe ist. Hermann Grabner hat in kurzen Vorbemerkungen zu jedem der drei Werke manches Notwendige und Hübsche gesagt: es ist in der Tat eine Freude, zu beobachten, wie eigen sich Schubert mit dem Haydn'schen, Mozart'schen, Beethoven'schen und (in der größeren Cdur-Sinfonie) mit dem — Rossini'schen Vorbild auseinandergesetzt hat, dessen neue Melodik damals für Schubert ein erregendes Erlebnis gewesen sein muß, und der er sich zunächst ganz naiv hingab. Wie er sie später verarbeitet hat, das gehört zu der noch ungeschriebenen Geschichte eines Genies. — Die Korrektur der Ausgaben ist nicht ganz sorgfältig: ich merke an: in der Ddur-Sinfonie S. 5, 2. Takt, letzter Ton der Blöte d^{'''}, nicht h^{''}; in der Bdur-Sinfonie S. 1, 7. Takt, 2. Note der 1. Violine c^{''}, nicht b[']. A. E.

Weber, Carl Maria v. Musikalische Werke. Erste kritische Gesamtausgabe (unter dem Schutz der Deutschen Akademie) unter Leitung von Hans Joachim Moser. 2. Reihe: Dramatische Werke. 1. Bd.: Jugendopern. A: Das stumme Waldmädchen (Bruchstücke), B: Peter Schmall und seine Nachbarn. Eingeleitet und revidiert von Alfred Lorenz. 2^o, XXVI u. 152 S. Augsburg u. Köln 1926, Dr. Benno Filser Verlag. 30 Bm.

Weber, C. M. v. Der Freischütz. Nach dem in der preussischen Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Autograph revidiert und mit Einführung versehen von Hermann Albert. (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe). kl. 8^o, XXX, 360 S. Leipzig [1925], Ernst Eulenburg.

Die kleine Partitur-Ausgabe des Eulenburgschen Verlags hat eine der wichtigsten Aufgaben der Weber-Gesamtausgabe vorweggenommen: den Neudruck von Webers Hauptwerk nach dem Autograph. Es ist erfreulich, daß wir zum hundertsten Todestag Webers, nachdem Felix Hasselberg zum Jubiläum der ersten Aufführung des „Freischütz“ den kindischen Text originalgetreu (nach dem letzten Druck vor Webers Tod, 1823) herausgegeben hat, endlich auch den Notentext in einer völlig authentischen Fassung besitzen. Die Abweichungen der bisher als die zuverlässigste geltenden Peters-Partitur vom Autograph sind allerdings unerheblicher, als wir annahmen; aber immerhin bringt die Revision eine ganze Reihe wenn auch kleiner, so doch wesentlicher Verbesserungen. Albert hat die Neuausgabe mit einer ausgezeichneten Einleitung versehen, die in knapper Form die äußere Entstehungsgeschichte des Werks schildert und Text wie Musik klug und eindringend würdigt: besonders fesselnd der Nachweis des berufenen spezifisch deutschen Charakters der Oper bei allen französischen und italienischen Einflüssen, die Aufdeckung der Tonartenästhetik des Werkes. A. E.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig

Am Mittwoch, den 9. Juni hielt Dr. Hermann Grabner, der Nachfolger Stephan Krehls am Konservatorium der Musik, einen Vortrag über „Die Bedeutung Max Regers für die Musik der Gegenwart“. Dem Vortrag lag insbesondere das Thema „Reger als Harmoniker“ zugrunde. Grabner betonte ausdrücklich Regers Herkunft aus der nach Klangfarben der modernen Orgel sich richtenden Harmonik, die ihrerseits wieder in Brahms begründet ist. Reger selbst hat seine Werke stets nur harmonisch analysiert. Die fünf Gesetze, die Reger in seinem Unterricht aufzustellen liebte, nämlich: 1. Es gibt nur drei Klänge, auf die alle Klänge zurückgeführt werden: Tonika, Subdominante und Dominante, — 2. das Gesetz der Terzverwandtschaft, — 3. das Gesetz der selbständigen Dominanten, — 4. auf jeden Akkord kann jeder Akkord gebracht werden, und 5.

die Verwendungsmöglichkeit des tonalen Systems einer Tonart für die andere — wurden von Dr. Grabner näher erläutert und durch Beispiele aus der gesamten Musikkultur reich belegt. Die Frage: Wie verhält sich Regers Harmonik zu der modernen Harmonik? wurde eingeleitet durch eine Untersuchung, wie neue Harmonik überhaupt entsteht. Man kann sie zurückführen auf Linearität einerseits und auf Häufung von Akkorden andererseits. Eine gewisse Lockerung der Tonalität nun findet man auch schon bei Reger, obgleich er keine neuen Akkorde bildet, sondern das Akkordmaterial der Klassiker verwendet. Er verschleiert die Tonalität, aber er sagt sich nie ganz von ihr los. Insofern bildet er in der Musikgeschichte das Ende und den Anfang einer Epoche. Dr. Grabner streifte dann noch kurz das Formproblem bei Reger und wies darauf hin, daß Reger wieder die alte Form der Sonate für ein Soloinstrument pflegt. Auf Grund dieser Ausführungen stellte Grabner Regers Geistes-, nicht Stilverwandtschaft mit Bach fest.

E. Hesse, Schriftf.

Mitteilungen

Prof. Dr. Rudolf Schwarz kann am 1. Juli auf ein 25 jähriges Wirken in der Musikbibliothek Peters in Leipzig zurückblicken. In dem gleichen Zeitraum lag auch die Redaktion des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters in seinen Händen.

Zum Vorlesungsverzeichnis. Herr Dr. Werner Dankert (Jena) liest an Stelle der angekündigten Mittelalter-Themen im laufenden Sommer-Semester: Die Musik der deutschen Klassik. — Stilkritische Übungen zur Musik des 18. Jahrhunderts.

Das Programm des von der Union Musicologique veranstalteten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses in Lübeck, 22.—24. Juni 1926 sieht außer einem Vortrag von André Pirro (Paris) über die Ziele und Aufgaben der Union Musicologique, und einem solchen von Prof. Wilhelm Stahl (Lübeck) über Lübecks Bedeutung für die Musikgeschichte zwei Konzerte vor, von denen eines auf der Orgel der Marienkirche den Werken Franz Lunders (gest. Lübeck 1667) und Dietrich Buxtehudes (gest. Lübeck 1707) gewidmet ist. Die Bearbeitung dieser Werke stammt von Max Seiffert (Berlin). In die Ausführung teilen sich Prof. Alfred Sittard (Hamburg), der die große Orgel der Marienkirche bedient, die Chöre von Prof. Lichtward und Fritz Böhne (Lübeck), das städtische Orchester und Prof. Stahl (Lübeck). Ein zweites Konzert in der Aula des Johanneums wird Suiten und Sonaten altlübecker Meister (N. Bleyer, N. Schnittelbach, N. A. Strungf, J. A. Meinken, D. Buxtehude) für Kammerorchester und Soloinstrumente bringen. (Ausführlicher Bericht folgt im nächsten Doppelheft.)

Das Programm der Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst (27.—29. Juli 1926), die von dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. unter Leitung seines Direktors, Prof. Dr. W. Gurlitt, gemeinsam mit dem 1. Vorsitzenden des Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands, Dr. h. c. D. Walcker (Ludwigsburg), veranstaltet wird, um die erneuerten Fragen der Orgelmusik und des Orgelbaues zu fördern, ist soeben erschienen und setzt sich aus Berichten (mit Aussprache), Vorträgen und Orgelvorführungen zusammen. Prof. Dr. K. Straube (Leipzig) eröffnet die Tagung am Dienstag, 27. Juli, nachm. 5 Uhr im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts, Bertholdstraße 14; Prof. Dr. W. Gurlitt spricht über die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte; K. Matthaei (Winterthur) führt auf der Praetoriusorgel Werke deutscher Barockmeister, besonders aus der Frühzeit, Prof. A. Sittard (Hamburg) solche, besonders aus der Spätzeit, vor; G. Namin (Leipzig) spielt Werke Max Regers und unveröffentlichte zeitgenössische Orgelmusik (zumeist Uraufführungen) von Hesse, Grabner, Kaminski, Philipp, Hindemith, Baumann, Weyrauch, Ermatinger, Spitta u. a. — Fachberichte erstatten: P. F. Böfer, D. S. W., (Beuron), Direktor Dr. H. Eryf (Münster i. W.), E. Glade (Plauen i. V.), Prof. Dr. K. Haffe (Tübingen), H. Jahnn (Hamburg), H. Jung

(Ludwigsburg), Dr. H. Keller (Stuttgart), F. Lehmann (Göttingen), Privatdozent Dr. J. Müller-Blattau (Königsberg i. Pr.), H. Mund (Magdeburg), Prof. Dr. A. Schering (Halle a. S.), Dr. h. c. D. Walcker. Dr. H. Luedtke (Berlin) erläutert und führt eine neuzeitliche Versuchsortgel vor. Außerdem werden noch Mitglieder des Collegium musicum der Universität ausgewählte Denkmäler spätmittelalterlicher Musik (des 14. und 15. Jahrhunderts) mit einer Einführung und unter Leitung von Privatdozent Dr. H. Besseler (Freiburg i. Br.) darbieten.

Der diesjährige Tag für Denkmalspflege und Heimatschutz, der vom 20.—22. September in Breslau stattfindet, bringt in seiner Eröffnungssitzung in der Aula Leopoldina der Universität als Hauptverhandlungsgegenstand zum ersten Male auch einen musikalischen und musikgeschichtlichen: „Die Orgel als Kunstdenkmal“, wobei der Provinzialkonservator für Niederschlesien, Landesbaurat Dr. L. Burgemeister (Breslau) über den „Orgelprospekt, seine Einfügung in den Kirchenraum und seine Erhaltung“, und Prof. Dr. W. Gurliitt (Freiburg i. Br.) über den „musikalischen Denkmalswert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln“ berichten wird.

In der „Frankfurter Gesellschaft der Goethe-Freunde“ sprach Prof. Dr. M. Bauer, der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität, am 9. Mai über „Goethe und Zelter“. Aufschlußvollste und warmherzigste wußte Bauer zu schildern, wie diese beiden Männer einander fanden und nicht wieder losließen, bis der Tod sie trennte. Die Grenzen der Zelterschen Persönlichkeit und seiner Kunst wurden gezogen, zugleich aber wurde das Dauernde an seinem Wesen und Schaffen liebevoll hervorgehoben. Unterstützt wurde der Vortragende aufs wirksamste durch die Lieder- und Oratoriensängerin Fräulein Mia Ginster-Frankfurt a. M., die neckische und ernste Lieder Goethes in Zelters Vertonung vortrug, zum Vergleich auch eine Reichardtsche darbietend. A. B.

Zu dem Aufsatz Fritz Steges über Constantin Christian Dedekind im Maiheft schickt uns Herr Dr. Erich H. Müller (Dresden) folgende Nachträge: Der Leichenpredigt Stephan Christian Dedekinds (Stadtbibl. Dresden) entnehme ich folgende Daten, die für die Biographie Constantin Christian Dedekinds nicht ohne Interesse sind. Die Mutter Constantin Christians war darnach eine Rebecca geborene Husanin aus Neustadt. Er selbst war in erster Ehe mit Anna Elisabeth, einer Tochter des verstorbenen Damian Möller von Bernegg (Müller von Berneck) verheiratet, die ihm am 13. Juli 1654 auf dem Schlosse Augustsburg den Sohn Stephan Christian gebar. Die Mutter starb bereits ein Jahr später. Der Sohn starb als Bakkalaureus der Philosophie und Student der Theologie am 13. Juni 1672. Unter den „etlichen vornehmen Gönnern, Anverwandten und guten Freunden“, die dem hoffnungsvollen Jüngling „Trauer- und Trost-Gebanken“ spendeten, finden sich: Johann Melchior Dedekind, ein Vetter, der Juris practicus in Oschatz war, ein anderer Vetter Christian Gottfried Müller, Student, ferner Christoph Bernhard, der Schwager Dedekinds, der mit einem lateinischen Gedicht aufwartet, und schließlich außer dem Vater noch der Direktor des Collegium musicum zu Leipzig, Johann Pözel, der ihm folgenden vierstimmigen Canon widmete:

Canon 4. Voc.

Es schallt die ganze Welt von
 lauter Eitelkeit: Ist läßt der Himmel Gold aus seiner Sonne fallen,
 Und drauff den Donner selbst mit seinem Nasen schallen



Aus schwartzer Wol = ke = kluft: was jeß = und Ro = sen streut, Laßt bald hier = auff
die Dor = nen ste = hen / Und wenn die Blu = men nur
ver = ge = hen / So sieht man nichts als Ei = tel = feit / als Ei = tel = feit / als Ei = tel = feit
.:/: :/: :/: C :/: T :/: A als Ei = tel = feit.

Auffallen könnte es, daß Heinrich Schütz nicht mit einer Widmung vertreten ist, denn er hatte seinerzeit die Bestallung Constantin Christians vollzogen (vgl. Müller, Schütz' Gesammelte Briefe und Schriften, Nr. 91). Dies erklärt sich aber wohl daraus, daß der Meister zu alt war, um noch einen Beitrag zu liefern und fernerhin daher, daß die Leichenpredigt erst 1673 erschien.

Die Instrumentensammlung des Heyer'schen Museums in Köln ist durch Kauf an die Stadt Leipzig übergegangen, die sie im Neubau des Museums für Völkercunde unterbringen wird.

Unterzeichneter erbittet zur Anfertigung einer Biographie des kürzlich in Ansbach verstorbenen Komponisten Hans Koeffler geeignete Mitteilungen (Briefe, Notenmanuskripte usw.).

Dr. phil. Fritz Jahn, Nürnberg, Regensburgerstr. 39/4.

Kataloge

Leo Liepmannsohn Antiquariat. Berlin. Katalog 215. Autographen. I. Musiker.
Leo Liepmannsohn Antiquariat. Berlin. Katalog 216. Opern, Oratorien u. Gesangswerke in Orchester-Partituren. — Katalog 217. Instrumentalmusik in Orchesterpartituren.
Preuß & Jünger. Breslau. Berichte Nr. 4. Musik (Literatur und Noten aus den Bibliotheken von Paul Mittmann und Dr. Georg Jensch).

Juni/Juli	Inhalt	1926
		Seite
	Erwin Kroll (Königsberg i. Pr.), Carl Maria von Weber	513
	Guido Adler (Wien), Friedrich Chrysander	526
	Bertha Antonia Wallner (München), Carl Maria v. Webers Messen, Jähns 224 u. 251	530
	Georg Kinsky (Köln a. Rh.), Glücks Reisen nach Paris.	551
	Wilh. Altmann (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1925.	567
	Robert Haas (Wien), Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien	571
	Bücherschau	579
	Neuausgaben alter Musikwerke	603
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	605
	Mitteilungen	606
	Kataloge	608

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

Elftes/Zwölftes Heft

8. Jahrgang

August/September 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Ämtliche Mitteilung

Mitgliederversammlung der Deutschen Musik-Gesellschaft

im Saale des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg
am 7. Mai 1926

Die Versammlung nahm den Rechenschaftsbericht des Vorstandes und Schatzmeisters entgegen und entlastete Vorstand und Direktorium. Ende 1925 hatte die Gesellschaft 620 Mitglieder. Die Haupttätigkeit der Gesellschaft im abgelaufenen Jahre bestand im Leipziger Musikwissenschaftlichen Kongreß, der leider bei aller wissenschaftlichen Fruchtbarkeit ein erhebliches materielles Defizit gebracht hat. Der Fehlbetrag wird jedoch in den zwei oder drei kommenden Jahren amortisiert werden, ohne daß dadurch eine Belastung der Mitglieder eintritt. Der Mitgliedsbeitrag bleibt bei Rm. 12.—. Die Neuwahl des Vorstandes und Direktoriums ergab Wiederwahl der bisherigen Vorstände. Hauptgegenstand der Beratungen war die Beschickung der Lübecker Tagung und das Verhältnis der DMG zur Union musicologique (über den Verlauf der Lübecker Tagung wird an anderer Stelle dieses Heftes berichtet). Aus einer lebhaften Debatte ging der allgemeine Wunsch, zu einem erneuten Zusammenschluß der musikwissenschaftlichen Arbeit auf internationaler Basis zu gelangen, deutlich hervor. Es wurde beschlossen, zur Lübecker Tagung eine Abordnung zu entsenden, die versuchen soll, mit den Vertretern des Auslandes zu einer Einigung zu gelangen; jedoch soll die Selbständigkeit der DMG innerhalb des internationalen Verbandes gewahrt bleiben, und ferner sollen den Mitgliedern durch den Zusammenschluß keine finanziellen Lasten aufgebürdet werden. Als Delegierte wurden gewählt die Herren Prof. Dr. Albert, Prof. Dr. J. Wolf, Dr. H. v. Hase. Zum Schluß berichtete Prof. Dr. Kroyer über die Arbeits- und Veröffentlichungspläne der „Abteilung zur Herausgabe alter Musik bei der DMG“ und entwickelte ein reiches Programm.

Der Vorstand der Deutschen Musik-Gesellschaft

S. A.: Prof. Dr. H. Albert.

Ein Beitrag zur Geschichte der Tockata

Von

Leo Schrade, Leipzig

Jedes Entstehen einer neuen Kunstform versucht man, nicht ohne innerlich begründetes Recht, unter der Perspektive einer zeitlich bedingten Gesetzmäßigkeit zu sehen, so sehr auch eine derartige Genesis in sich Zeichen des Bruches mit Bestand und Tradition künstlerischer Werte trägt. Zeiten, in denen neue Formen — dem Anschein nach beziehungslos — in erstaunlicher Fruchtbarkeit hervorsprossen oder schon bestehende sich mit neuen Inhalten und Motiven füllen, sind in der Geschichte nicht selten. Bekannt ist, wohin etwa die Gestaltung der Reiterfigur, des Epithaphs, der Klage-tumba, wenn auch nicht neu erfunden, so doch neu gesehen, in der für die deutsche Kunstgeschichte so wichtigen zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts weisen¹. Bekannt sind die durch ihre Fülle überraschenden neuen Begriffungen der italienischen Renaissance, für die als Frühwerke der bildenden Kunst in den Fachreisen etwa die Meisterarbeit Ghibertis am Baptisterium zu Florenz, die Bronzetafeln seines Konkurrenten Brunelleschi, die Statuen Donatellos, die Gemälde Masaccios bezeichnet werden². Bekannt ist ferner die neue Richtung der christlichen Basilika, die die sogenannte karolingische Renaissance erreicht³, bekannt schließlich die zahlreichen, italienisch beeinflussten neuen Motive der erwachenden französischen Renaissance⁴. Nicht allein, daß diese Zeiten ihre Stärke in der Schaffung neuer Formen zeigen, sie wahren auch wesentlich als Übergangsepochen eine doppelte Blickrichtung, vor- und rückwärts. Nicht zufällig ist es, wenn schon da, wo das Alte sich ausatmet, das Neue die Lücke zu füllen strebt. Wenn sich auch die Ausprägung einer neuen Form in Einzelercheinungen konzentriert, die Wege, die zu diesen führen, sind für die historische Betrachtung nicht belanglos. Es ist keine neuartige Position mehr, wenn heute mit Recht für die Epoche, die man die Renaissance der Musik zu nennen sich gewöhnt hat, eine relativ weit zurückliegende Vorläuferschaft angenommen wird⁵. Befremdend kann es daher auch nicht sein, wenn für eine Schöpfung wie die Tockata, die sicherlich in

¹ Vgl. W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I, S. 82 ff.

² Es könnte befremdend erscheinen, gerade Beispiele aus Malerei und Plastik angeführt zu sehen. Zweifelsohne tritt jedoch an ihnen der Wechsel künstlerischer Gehalte „augenhafter“, „greifbarer“ hervor.

³ Vgl. G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 30 ff.

⁴ Vgl. u. a. H. v. Seymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich S. 61 ff.

⁵ Es soll hier nicht weiter erörtert werden, bis zu welchem Grade die Bezeichnung dieser Musikepoche um 1600 als „Renaissance“ berechtigt ist. Abgesehen davon, daß von einer Wiederbelebung antiker Gehalte, zu schweigen von einem „rinascimento“ der antiken Form, hier nur schwer die Rede sein kann — sie hätte schon zeitlich von längerer Dauer sein müssen —, so scheint mir auch als alleiniger Grund die Ausprägung des subjektiv Individuellen in der Melodie als Oberstimme nicht hinreichend zu sein. Die einzige Parallele, die sich in der Kunstgeschichte ziehen ließe, wäre die schon erwähnte karolingische Renaissance. Wie diese von Dehio (a. a. O., I, S. 52) nicht eine Wiederbelebung, sondern ein „Ausleben“ der hellenistisch-römischen Antike genannt wird, so könnte man in der Musik um 1600 nur einen letzten Pulsschlag der Renaissance sehen. Ob letztlich Männer wie Galilei, Peri, Caccini u. a. echte Renaissance-Menschen sind, dürfte ohne weiteres nicht zu bezagen sein. (Zur Gesamthaltung

engem Zusammenhang mit dieser sogenannten Renaissance steht, ein Gleiches anzunehmen ist, wenn wir sie nicht so beziehungslos und lediglich auf die Gabrieli und Claudio Merulo beschränkt zu sehen vermögen. Erfahren wir auch von Michael Praetorius nur¹, daß die Tockata allein als Form für Tasteninstrumente, Orgel und Klavier, zu gelten hat, so beweist doch die historische Forschung die Hinfälligkeit dieser einseitigen Beschränkung. Erst die jüngsten Jahrzehnte haben hinreichend erhellet, welche Bedeutung der Laute in der Geschichte der Instrumentalmusik beigemessen werden muß². Ist allein schon der Ursprung des Namens mit größter Wahrscheinlichkeit der Laute zu danken, so finden sich auch hier, soweit ich sehe, die frühesten Beispiele für die Form³. Es entzieht sich meiner Kenntnis, ob noch ältere Belege vorhanden sind als die vier „Tastar de corde con li soi recercar dietro“ betitelten Kompositionen Joanambrosio Dalzas⁴. Zwar sieht hier schon Hugo Riemann⁵ die Beziehungen zu der Geschichte des Namens „Tockata“, weist jedoch, seltsam genug, in keiner Weise auf den formalen Zusammenhang hin, der sich zweifelsfrei zum mindesten angedeutet schon hier findet. Es scheint — jedenfalls zwingt Dalzas „Tastar de corde“ zu der Folgerung —, daß wir mit wenig Recht den Ursprung der Tockata in der Tendenz nach einer gewissen Gesetzmäßigkeit sehen, oder weniger scharf gesagt: in dem Streben nach Isolierung des künstlerischen Willens aus dem Gesamt der traditionellen strengen Form. Denn ganz erstaunlich ist die ökonomische Symmetrie in Dalzas Komposition, indes der introitiver Charakter durchaus gewahrt bleibt⁶. Man wird im allgemeinen, ohne dabei zu weit zu greifen, sagen dürfen, daß allen tockatenhaften Formen noch bis zur Mitte des 16. Jahrh. strenge Gehalten-

des Renaissance-Menschen vgl. Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, S. 99 ff.). Übrigens hat Curt Sachs in einem jüngst erschienenen Aufsatz, „Kunstgeschichte und Musikgeschichte“ (in: Kunstchronik und Kunstmarkt 59. Jahrg., Neue Folge XXXV, Nr. 3), der in der Lösung dieses Problems immerhin ansehnlich ist, die Bezeichnung dieser Musikperiode als „Renaissance“ kurz zurückgewiesen.

¹ Syntagma Musicum III, S. 35 (im Neudruck von E. Bernoulli) handelt von der Tockata. Die betreffende Stelle wörtlich zu zitieren erübrigt sich, da es schon mancherorts in Abhandlungen jüngsten Datums geschehen ist.

² Vgl. u. a. „Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrh.“ von Oswald Kötte (in: Publikationen der IMG, Beiheft III, 1901).

³ Leider habe ich ein Manuskript nicht einsehen können, das sich laut Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, S. II, in der Bibliothek von Dr. Cummings in London befindet. Es ist eine Präludien-sammlung mit dem Titel: „Incipiunt praeludia diversarum notarum secundum modernum modum subtiliter et diligenter collecta cum mensuris diversis hic infra annexis per fratrem Adam Heborgh Anno domini 1448 tempore sui rectoriatus in stendall“. Immerhin dürfte diese Orgel-tabulatur Verwandtes zwischen den Präludien und der Tockata innerhalb ihres introitiven Charakters aufweisen. Jedenfalls läßt das Facsimile bei Joh. Wolf (a. a. D.) eine derartige Vermutung zu.

⁴ In: Ottaviano Petrucci, Intabulatura de Lauto. Libro quarto. Venetiis 1508. (Exemplar in Berlin, Pr. Staatsbibliothek). „Tastare“ und „toccare“ haben bekanntlich dieselbe Bedeutung.

⁵ Handbuch der Musikgeschichte II, I, S. 462. Kötte (a. a. D., S. 120) weiß übrigens noch nichts von einer derartigen Beziehung. S. 132 gibt er den Neudruck eines dieser vier Stücke.

⁶ Man vergleiche den Neudruck bei Kötte (a. a. D., S. 132): Das „Tastar de corde“ umfaßt 19 Takte in zwei Hauptteilen. Takt 1 — thematischer Lauf, Takt 2/6 — Zwischenakkorde (übrigens in Adur mit der strengen Folge T-S-D-T!), Takt 7 — Antwort auf Takt 1, Takt 8/9 — Akkorde in derselben Haltung wie in den Takten 2/6, Takt 10 — motivische Passage, Takt 11/12 — Akkorde wie in Takt 8/9, nur gering variiert, Takt 13 — Antwort auf Takt 10, Takt 14 — erste Kadenz. Takt 15 — thematischer Lauf, Takt 16 — Akkord, Takt 17 — Antwort auf Takt 15, Takt 18 — durchbrochener Akkord, Takt 19 — Schlußakkord. — So kurz diese Komposition ist, von Willkür kann nicht die Rede sein.

heit eignet, wobei natürlich die Möglichkeit offen bleibt, daß hier und da freiere Gebilde auftauchen können. Es wären hier die Préludes in der Sammlung *Uttingnant* von 1529 — dabei legen wir besonderes Gewicht auf die formale Zweckhaftigkeit dieser Tonstücke — erwähnenswert. Man könnte den Einwand erheben, daß die Kompositionen dieser Art und Zeit infolge ihres konstruktiveren Charakters mit der späteren Toccata nichts zu tun haben, eher in Beziehung mit der üblichen Fantasie folgender Jahrzehnte stehen. Jedoch betonen wir noch einmal: ausschlaggebend ist nicht diese oder jene strengere Führung im einzelnen, sondern die innere Haltung der genannten Werke als „Intonationen“. Es kann nicht meine Aufgabe sein, eine Beschreibung von Einzelercheinungen vorzulegen, die wir als Frühwerke der Toccatenform anzusehen haben. Unerwähnt können aber nicht die Priameln oder Preambeln der deutschen Lautenisten gelassen werden, die in ihnen gewiß regen Anteil an der Entwicklung der Toccata genommen haben. Auffallend ist, daß auch hier wie in den französischen Préludes und Dalzas „*Tastar de corde*“ der geschlossene, strenge Charakter anzutreffen ist, wie er sich etwa in *Newsidlers* und *Gerles* Lautenbuch nachweisen läßt (1536 und 1552)¹.

Nehmen zwar, soweit ich sehe, die Preambeln *Ginzlers* und *Kottas*² eine besondere Stellung ein, die zur Toccata weist (motivisch-akkordischer Anfang, Einführung gewisser Koloraturen), so scheint sich doch die Frage zu erheben, ob in jedem Falle, wie oben behauptet worden ist, auch der toccatenhafte Zweck dieser Kompositionen als Intonationen angenommen werden muß. Ein Preambel *Newsidlers* könnte jedenfalls zu einer gegenteiligen Ansicht verleiten. Es heißt: „Ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey, darinne sind begriffen vil mancherley art von zwiefach und dreifachen doppel laiffen, auch sincupationes und vil schöner fugen, durch mich hansen *Newsiedler* lutinisten zu samem gepracht, und corrigirt“³. Also Preambel oder Fantasie. Doch erfahren wir von *Michael Praetorius*⁴, daß als „*Capriccio seu Phantasia subitanea*“ zu gelten habe: „Wenn einer nach seinem eigenem plesier und gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es ihme in Sinn kömpt, einfället“. Mögen nun auch Fugenteile in *Newsidlers* Preambulum vorhanden sein, einen wesentlichen Bestandteil bilden jedoch auch die Koloraturen, die *Praetorius* nicht dem Wesen der Phantasia zuschreibt. Da außerdem *Praetorius* „Toccata“ mit *Praeambulum* oder *Praeludium* identifiziert, kann nur angenommen werden, daß auch *Newsidlers* Preambeln nicht als Phantasia im Sinne *Praetorius* zu gelten habe. Es ist dies die einzige Ausnahme, die mir bekannt geworden ist, wo dem Anschein nach so prinzipiell Phantasia und *Praeludium* dem gleichen Zweck entsprechen. Wir kommen auf den Zusammenhang mit der Toccata zurück. Allein der Titel des genannten Preambels — Koloraturen mit eingeschalteten Fugateilen — beweist, daß der Hinweis auf die Toccatenform etwa *Claudio Merulos* nicht unberechtigt

¹ Die erwähnten Lautenbücher tragen die Titel: „*Hans Newsidler, Ein Newgeordnet künstlich Lautenbuch. Nürnberg 1536.*“ „*Hans Gerle, Ein Neues sehr künstlich Lautenbuch. Nürnberg 1552.*“ Vgl. einige Neudrucke daraus in: *W. J. v. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh., Berlin 1878, und in Korte, a. a. D., S. 137 ff.*

² Vgl. die Neudrucke in *Wasielewski, a. a. D., Notenbeispiele Nr. 8 und 9.*

³ Vgl. den Neudruck bei *Korte, a. a. D., S. 138 ff.*

⁴ *Syntagma Musicum, Tomus tertius, S. 33 (im Neudruck).*

geschieht. Allerdings besteht dabei durchaus die große Kluft, die sie innerhalb ihres geistigen Gepräges von einander trennt.

Das früheste Beispiel für die Toccata als solche ist, soweit ich sehe, die *Tochata Del Divino Francesco da Milano*¹. Wenn Winterfeld sagt,² „die Toccata ist eine bei Orgelstücken vorkommende Form, welche, wie sie um jene Zeit erscheint (im 16. Jahrh.), unfehlbar zuerst an dem Klavierspiel sich gebildet hat“, so ordnet er treffend die Entstehung dieser Form den Saiteninstrumenten zu. Jedoch gebührt das Verdienst nicht, wie wir gesehen haben, dem Klavier, sondern der Laute. In der *Tochata Francescos* darf man allerdings noch nicht eine Form ausgeprägten Stiles, wie sie uns geläufig ist, erwarten. Nur schwer lassen sich Formweiterungen, wie sie Merulo vollzogen hat, hier ahnen und herauslesen. Allein der Grundtyp der Akkordreihen mit dem *Gropo* als Schlußformel ist gewahrt. Immerhin ist die kurze introitive Koloratur von historischer Bedeutung.

Soweit andeutungsweise die formalen Entstehungsgründe der Toccata. Es soll unsere weitere Aufgabe sein, die großen geschichtlichen Momente ihrer Entwicklung unter Gesichtspunkten zu betrachten, die bisher ausschließlich außer acht gelassen worden sind. Zuvor jedoch ein kurzer Versuch über die inneren Entstehungsgründe.

Bisher hat man³ die Form der Toccata als ein „phantastisches“, regellos freies Gebilde hinzustellen sich bemüht. Zugegeben, daß hier die zu damaliger Zeit der Entstehung (im 16. Jahrh.) wohl freieste Gestaltung von künstlerischem Wert zu sehen sei, unmöglich ist jedoch diese Lockerung in allen Fällen auch innerlich anzunehmen. Denn es bleibt immerhin auffallend, daß neben Formen strenger Richtung, wie etwa die *Ricercari* und *Canzoni*, die Toccata als einziger freier Ausdruck gilt. Wenn auch die Zeit, die man in der Musik — als Korrelat zur sogenannten Renaissance-Musik — Mittelalter nennen müßte⁴, innerhalb der Form noch zu sehr gesetzliche Imperative (ich weise wiederum auf die *Ricercari* und *Canzoni* hin) ausstrahlte, so ist doch die gleichzeitige Auflockerung des Kunstwillens eine Tatsache, die sich nicht hinwegleugnen läßt. Gerade weil diese neuen Bestrebungen gleichzeitig sind, kann nur angenommen werden, daß die Gesetzlichkeit, in der sich die strengen Formen spielen, hier und da bereits außerhalb der inneren Stellung des Künstlers liegt. Daß die außenstehende Gesetzlichkeit die kultische Liturgie ist, geht aus den Vokalcompositionen und dem Zweck hervor, dem die Instrumentalformen damaliger Zeit dienen. So sind noch *Andrea* und *Giovanni Gabrieli*, *Bertoldo Sperindio*, *Luzzasco Luzzaschi*, *Claudio Merulo*, um nur einige Wenige und Bekannte zu nennen, die für uns in

¹ Vgl. das Original mit Übertragung dieser „*Tochata*“ in *Joh. Wolf*, a. a. O., II, S. 55 ff. Übrigens finden sich noch im 17. Jahrh. Toccaten für Saiteninstrumente. Die Breslauer Stadtbibliothek bewahrt in den *Mus. Ms.* 114 und 115 signierten Manuscripten drei Toccaten für Geige, (deren Photographien mir der dorrige Direktor freundlichst zustellte). Andere Belege finden sich in der *Edition Barth*. *Grassis*: „In Partitura il I. Libro delle Canzoni a 1, 2, 3, e 4 voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti. Con dui Toccate in fine una per sonare con Spinettina sola overo Liuto, l'altra spinettina e Violino overo Liuto e Violino, ecc. In Roma appresso Paolo Masotti. 1628.“

² *E. v. Winterfeld*, *Joh. Gabrieli und sein Zeitalter* II, S. 103.

³ *J. W. Weigmann-Seiffert*, *Geschichte der Klaviermusik* I, S. 41, *U. G. Ritter*, *Zur Geschichte des Orgelspiels* im 14. bis 18. Jahrh. I, S. 13.

⁴ Zu denarrigen „Vergewaltigungen“ zwingt die stark anfechtbare Zeiteinteilung, wie die Musikgeschichte sie vollzogen hat.

Frage kommen, nicht anders denn unter der Bindung an die kultische Liturgie zu denken. Allerdings, — und das erklärt vielleicht die gleichzeitige Existenz der freien Tockkataform — gerade in dem Kultus tritt ein eigentümliches Verhältnis des Künstlers zum Werk hervor. Die Klassifikationen im Kunstwerk des Mittelalters hatten sich zwar schon früher verschoben, jedoch nur bis zu dem Grade der Namensnennung, die der erste Schritt zur Durchbrechung der schon zur Starre neigenden Gesetze des Typus bedeutete. Nur mehr wenige Schritte führten vom noch „mittelalterlichen“ Typus zum herausbrechenden Einzelwerk. So bildet sich hier die Diskrepanz zwischen den Gesetzen, die, wie wir oben sagten, außerhalb des Künstlers liegen, und dem eigenen Willen, der nach Isolierung und Ausdruck des Einzelschicksals strebt. Es wäre interessant und fruchtbar, im einzelnen nachzuweisen, wo der Künstler um sein Eigenschicksal weiß und es zu formen versucht, jedoch können wir an dieser Stelle dieses Problem nur aufwerfen. Sicher ist, daß in den ersten Tockkaten der venezianischen Schule Spuren der neuen Wegrichtung zu finden sind, wo der Künstler sich selbst ahnt — doch auch nicht mehr — und sich selbst zu geben sich bemüht. Wo jedenfalls Einzelschicksal dem Gesamtschicksal zu entfallen beginnt, da dürfte auch der Anfang der Geschichte der Tockkata zu suchen sein. Immerhin: die Entstehung der Tockkata und die ersten Jahrzehnte ihrer Entwicklungsgeschichte — und das gelte uns als Richtlinie — leben vom Kultus¹.

Nachdem wir darauf hingewiesen haben, daß die Tockkata mit großer Wahrscheinlichkeit den letzten Ausläufern der Renaissance wenigstens in ihrer geistigen Tendenz zuzurechnen ist, nachdem wir die tatsächlichen Beziehungen zwischen der frühen Tockkata und den französischen Préludes, deutschen Preambeln und italienischen Vorspielen ähnlichen Charakters für Laute und verwandte Koloratur und formalen Aufbau gefunden haben, nachdem wir angedeutet haben, daß in der Intonation (gleichgültig ob Préludes, Preambeln oder Tockkata) die Möglichkeit gesehen wurde, dem persönlichen Kunstwillen ein ausdrückliches Gepräge zu geben, muß auch noch die Tatsache Erwähnung finden, daß typische Koloraturfloskeln, sei es der bekannte Gropo als Schlußformel oder etwa die sich herauschälenden Zwischenläufe in den Canzoni, Ricercari und Inni italienischer Meister, nehmen wir Girolamo Cavazzoni, zum Teil auch in den Versi eines Antonio Valente eine zur Tockkata weisende Ausprägung zeigen². Gerade diese hier auftretenden Formeln sind zu auffallend und der Tockkata zu eigentümlich, als daß der bloße Hinweis als Typus genügen könnte. Denn als solcher führt er uns zu der Frage um die Bedeutung des Ornaments in der Tockkata des 16. Jahrh. Wenn außerdem in Betracht gezogen wird, daß das Ornament in dieser Form die wesentlichste Rolle spielt, so ergibt sich die Frage, ob die Passagen, denen so häufig eine nichtige Bedeutung zugesprochen wird, in jedem Falle nur ornamentale Aufgaben erfüllen, oder ob sie nicht vielmehr zum Formbestand gehören. Ich kann mir nicht denken, daß ein musikalisch starkes Jahrhundert wie das 16., in der freien Form, in der der Künstler sein ganz Persönliches auszu-

¹ Besondere Erwähnung in Hinsicht der Vorformen der Tockkata verdient das Praeambulum super F in Conrad Paumanns „Fundamentum organisandi“. Vgl. den Neudruck von Arnold-Bellermann in Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft II, S. 223.

² Vgl. die Neudrucke in: Torchi, L'arte musicale in Italia, Bd. III, S. I ff.

drücken gewillt ist, nichts zu sagen hätte als Virtuosität und leeres Spiel. Gewiß: es ist eine der unangenehmen Tatsachen in der Musikgeschichte¹, deren Feststellung die Wissenschaft nicht vermeiden darf, daß eine große Anzahl von Toccaten des 16. Jahrh. ein eitles Gepränge aufweist. Möglich auch, daß in diesen Abzweigungen der Ursprung der Etude zu sehen ist, die an sich mit Kunst nichts mehr gemein hat. Jedoch: es ist undenkbar, daß man allgemein letztlich einem Akrobatentum zusteuerte, das umso verwerflicher wäre als es sich in ein geistiges Gewand hüllt. Andererseits lassen Leistungen, wie sie Merulo und Frescobaldi vollzogen haben, kaum einen Zweifel mehr über den eigentlichen Sinn und Zweck der Toccata.

Zwar liegen schon mehr oder weniger eingehende Abhandlungen über die geschichtlichen Ereignisse innerhalb der Formentwicklung der Toccata vor², jedoch zunächst noch nicht in zusammenhängender Darstellung, dann aber auch mancher Kritik und Ergänzung bedürftig. Vor allem scheint man sich darüber nicht klar zu sein, wie die Orgeltoccata vor Bertoldo Sperindio, Gabrieli und Merulo ausgesehen haben mag. Denn ältere Beispiele als die Orgeltoccaten dieser Meister werden nicht genannt und sind uns, soweit ich sehe, bisher nicht bekannt geworden. Indessen: ich habe mich bemüht, den konstruktiven Charakter der toccatenartigen Gebilde in der Lautenmusik zu betonen. Es ist nicht einzusehen, daß Intonation und Toccata vor A. Gabrieli „anfänglich nur formlose Gebilde kleineren Umfangs“ wären³, solange keine Belege angegeben werden. Gerade das Gegenteil halte ich für wahrscheinlicher. Da man sich nun einmal einer freien Form wie der Toccata befleißigte, bestand doch die Gefahr, zum mindesten in ihr alle Gesetze über Bord zu werfen. Eher sollte man erst in späterer Zeit „formlose Gebilde“ annehmen, wenn man im Begriff der Form, sofern es so etwas gibt, als Wesentlichstes das Gesetz und nicht bloß Glätte sieht. Von diesem Standpunkt aus gilt uns A. Gabrielis Leistung mehr als Abschluß dessen, was an Intonationen⁴ die Vorzeit geschaffen hat. Allerdings fällt hier der nur wenig jüngere Merulo, der durchaus Neuerer ist, vollkommen außer Betracht. Die Vollendung und Abgeschlossenheit der Toccata Gabrielis liegt in der Realisierung der letzten Möglichkeiten der vorher angedeuteten Formen. Mag immerhin die Einschaltung eines Fugatozwischenatzes vorliegen, wie z. B. in der Toccata del sesto tuono⁵, und als Formweiterung zu werten sein, das Prinzip kann man

¹ Ich verweise hier beiläufig auf Max Webers Studie „Wissenschaft als Beruf“, wo Weber, S. 26, von den „unangenehmen Tatsachen“ in der Wissenschaft überhaupt spricht.

² Außer den bereits zitierten Werken gehören hierher: N. Schlicht, Geschichte der Kirchenmusik, A. Reiskmann, Allgemeine Geschichte der Musik (die mit großer Vorsicht zu gebrauchen ist), D. Kinkeldey, Orgel und Klavier im 16. und 17. Jahrh., L. Torchi, La musica instrumentale in Italia nel secolo XVI. XVII. e XVIII. Das letztgenannte Werk verdient besondere Erwähnung.

³ Weiskmann-Seiffert, a. a. D. I., S. 37. Übrigens äußert auch Ritter, a. a. D. I., S. 21, daß Gabrielis Toccaten „als die ersten bekannten Versuche angesehen werden müssen, der zerfließenden Toccatenform Haltung und festen Kern zu geben“. Auch von ihm erfahren wir nicht, wann und wo denn schon vorher die Toccata „zerfloßen“ ist.

⁴ Wir fassen hier „Intonation“ im weitesten Sinne als Praeambel, Prélude, Toccata usw.

⁵ In: Intonazioni d'organo di A. Gabrieli et di Gio: Suo nipote . . . composte sopra tutti li dodici toni della musica. Novamente stampate et poste in luce. Libro primo. In Venetia appresso Ang. Gardano. 1593. (Exemplar in Bologna — Liceo musicale, und Basel — Universitätsbibliothek [R. I. IV. 28. Nr. 6]). Weitere Toccaten in Dirutas „Transilvano“ (5) und B. Schmidts d. J. Tabulaturbuch von 1607 (2). Einige davon sind Dubletten. Neudrucke in L. Torchi, a. a. D. III, S. 77 f. und v. Wasielowski, a. a. D., Notenbeispiel Nr. 28, Beilage b.

schon bei Dalza angedeutet finden. Es soll nicht behauptet werden, daß der Toccata Gabriellis als Abschluß einer Epoche jede Entwicklungsfähigkeit oder Fortwirkung genommen wäre — Gabriellis Stil macht sich bei seinen nordischen Schülern bemerkbar — jedoch scheint mir die gleichzeitige Existenz zweier sich so fremder Richtungen, wie Gabriellis und Merulos Tockaten ausprägen, unvereinbar.

Wir kommen auf das Ornament zurück. Die Tockata Gabriellis erhebt, wie sehr die Ornamentik im gerundeten Ganzen aufgeht. Und zwar eignet ihr eine doppeldeutige Stellung. Nehmen wir etwa die schon oft erwähnte Gropppfigur, so wird ohne weiteres klar, daß sie nicht bloße Verzierung ist, sie wird — und das ist ausschlaggebend — von so intensiver Leittonkraft getragen, daß sie gleichzeitig Kadenzstellung einnimmt und einnehmen darf. Sie ist so innerer Bestandteil, daß jede Lösung aus dem Organismus heraus unmöglich ist¹. Mag auch diese Figur allgemein gebräuchlich sein, gleichsam die Bedeutung dessen haben, was über dem Gesamt des Kunstwerkes steht, was Eigentum aller Gleichzeitigen zu sein scheint, eine Herauslösung würde sich jedoch mehr „contra rem“ als „in re“ vollziehen. Denn, obwohl Formel, erfüllt sie dennoch ihre Existenz im Raume der Gesamtleistung, innerhalb, nicht darüber. Es wäre nicht schwierig, diese Figur als schlechthin konventionell und daher belangloser hinzustellen². Es ist die Frage, ob bei Meistern von überragender Bedeutung Konvention überhaupt ein Kriterium ist. Zu ähnlichen Resultaten führt auch die Betrachtung der gabriellischen Koloratur, der Passagen oder der Minuta. Abgesehen davon, daß die Minuta³ zu einem großen Teil wenigstens die durch Passagen verschleierte Variation des Ursprungs- oder eines Nebenmotivs ist — also Beweis genug, daß sie als Glied und Brücke zu gelten hat, nicht als beziehungsloser, „daraufgesetzter“ Schmuck — ihre ornamentale Bedeutung liegt auch in einer wesentlichen Verwebung im Gesamt, d. h. durch imitative Führung wird die esoterische Gestaltung in logischem Zusammenhang erreicht. Auch diese Passagen als „konventionelle“ Formeln sind wiederum Glieder, nicht lose Floskeln. Die historische Bedeutung des musikalischen Ornaments in den Tockaten A. Gabriellis läßt sich etwa so fassen: zunächst erfüllt es keinen Selbstzweck, ordnet sich als reine Verzierung nur sekundär unter, trägt in der endgültigen Auswirkung gebundenen Charakter (d. h. gebunden an das Motiv — Minuta —, oder den Zweck — Groppe). Offenbar hat es

¹ Diese Auffassung des Ornaments bestätigt nur zu sehr eine Stelle in Ambros, Geschichte der Musik III, S. 521, wo es heißt: „Man könnte durch ein den Kolorierungen der Sänger, kraft deren sie einfachwürdige Motetten zum Ärger der Komponisten (mit Senf und Salz zuzusetzen) das heißt verschändelnden, entgegengesetztes Verfahren Merulos Tockaten in einfache, motettenhafte Sätze zurückübersetzen. Damit wäre ihnen freilich ihre eigenste Eigentümlichkeit genommen.“ Wir übertragen diesen Satz auf Gabrieli und sagen, daß das niemals der Fall sein könnte, wenn das Ornament nicht so wesentlich Substanz wäre. Diese Übertragung auf Gabrieli geschieht mit Recht, da Gabrieli ornamental nur klarer ist als Merulo, der ein größeres Gewicht auf die Ornamentik legt.

² Ich weise auf die konventionellen Figuren hin, die sich bei Mozart so zahlreich und immer wieder finden. Mir scheint es hier nicht so sehr auf die Konvention überhaupt anzukommen. Vielmehr halte ich diese Figuren für eine derartige Verdichtung des Stiles, daß auch hier eine Herauslösung unangebracht wäre, abgesehen davon, daß man sie nicht dieses Charakters wegen als wesentlich ausschalten darf.

³ Etwa in der Toccata del decimo tuono per organo. In: Il Transilvano Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi & Istromenti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta, Perugino ecc. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. 1625. — Das diatonisch auf- und absteigende Quartenthema kehrt in den Passagen immer wieder.

dabei Eigenheiten übernommen, die dem Ornament etwa der Renaissancebauten eignen, das näher zu betrachten nicht unsere Aufgabe sein kann. Von hier aus wäre die Annahme zu rechtfertigen, daß die Tockata als ein letzter Ausläufer der Renaissance zu gelten habe. Sicher jedoch steht sie in den ornamentalen Elementen schon dem Barock näher als der Renaissance, der doch bekanntlich dem Ornament eine dramatische Rolle zuerteilt. Immerhin: ein Menschenalter später verliert sich schon diese zwischen gebundenem Schmuck und bindender Dramatik schwankende Haltung des Ornaments, wenigstens werden wir bei Frescobaldi die Dramatik wesentlich als Zeichen des Barock anzusehen haben¹.

Wir betonten, daß Gabriellis Form sich gewissermaßen als Schlußstein einer Generation darstelle, nicht so sehr als stilistisch Neues. Jedoch die Richtung der Tockata, die nach persönlichem Ausdruck des Künstlers zielt, war neu, und in ihr ließ Gabrieli die Möglichkeit offen, die Subjektivität bis zum völligen Bruch mit der Tradition zu steigern. Merulo, den wir als den Erben Gabriellis sehen, konnte entweder dieser Möglichkeit nur nachgeben, oder aber er mußte ein Gegenüber finden, an dem sich diese Möglichkeit brach, sollte die Tockata nicht in Formlosigkeit „zerfließen“. Daher tritt in Merulos Tockata mit weit schärferer Intensität als bei Andrea Gabrieli die Diskrepanz zwischen Vergangenen und Neuem hervor, wie es allgemein übrigens eine häufige Erscheinung angesichts einer im Entstehen begriffenen und darum isoliert dastehenden Form ist. Gerade die thematischen Zwischensätze, die Merulo in das Passagenwerk der Tockaten einordnet, erhellen deutlich, wie sehr er sich der traditionellen Formgesetzlichkeit beugt. Zwar hat man bisher dieses Einschalten von strengen recercarartigen Zwischensätzen lediglich als Resultat des Strebens nach Formweiterung gesehen, ich halte jedoch dafür, daß es neben diesen Neuerungsstrebungen als Ausdruck einer Konzession zu gelten habe. Denn gegenüber dieser Haltung in der Tockata tritt mit gleicher Stärke das Ringen um die Bewußtheit der persönlichen Einzelstellung, das gewollte Herausrücken eines exceptionellen Einzelschicksals hervor, so daß Merulos Wollen — und dieses Wollen bedeutet immerhin doch einen Bruch mit der Tradition — an der Realität der Gegensätze zu einem „haltlosen Gestöber von Tönen zerflattert“². Wodurch Merulo seiner Form dennoch die Abgeschlossen-

¹ Über die Nachwirkungen der Gabriellischen Form in Italien wird erst bei der Besprechung Giovanni's berichtet werden. Es wäre hier an der Reihe, die Tockatenform Bertoldo Sperindios mitzuteilen. Leider habe ich dessen Werk noch nicht einsehen können: „Toccate Ricercari et Canzoni Francese intavolate per sonar d'organo. Da Sperindio Bertoldo Noumente Stampati. Drkz. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1591. (Basel, Universitätsbibliothek, R. f. IV. 28. Nr. 1).“ Ich nehme an, daß Bertoldos Tockaten entweder eine Zwischenposition zwischen A. Gabrieli und Merulo einnehmen oder aber eine stärkere Annäherung an Merulo zeigen werden.

² Ambros, a. a. D., II, S. 522. Auch Winterfeld, a. a. D., II, S. 105, nennt bei Merulos Tockaten „Manches unbehilflich und selbst verworren“, was mich in oben geäußelter Ansicht nur bestärkt. Da sich indessen Seiffert, a. a. D., II, S. 40 f. und von Wasielewski, a. a. D., S. 147 f. gegen Winterfelds Meinung wehren, erscheint es vielleicht angebracht, die Stelle bei Winterfeld wörtlich zu zitieren: „Es ist begreiflich, daß in Merulos Tockaten, bei der Kindheit, in welcher die Instrumentalmusik vor ihm noch vorgefunden wurde, und aus der sie zumeist durch seine Pflege erst kräftiger emporkühler begann, uns manches unbehilflich, und selbst verworren erscheinen muß, wenn wir es mit den Leistungen späterer großer Meister vergleichen. Fassen wir dagegen das Ziel ins Auge, nach welchem er strebte, und die große Entfernung von demselben, in der noch zu Anfange seiner künstlerischen Tätigkeit er sich befinden mußte, die mancherlei Hindernisse, mit denen er zu kämpfen hatte, um das innerlich Gesehante auch als ein anschauliches Bild äußerlich hinzustellen, so muß er uns als

heit eines Kunstwerkes gewinnt, ist in gewissem Sinne Resignation. Denn klarer, geschlossener wird er immer im Verzicht auf nur Subjektives¹. Was den Gegensatz zwischen der Tockatenform Andrea Gabriellis und der Merulos bildet, ist die größere Einheit, die stärkere Verdichtung, die geschlosseneren Beschränkung. Sie tragen unverkennbar ein ausgesprochenes Gepräge der Zweckhaftigkeit — als Intonationen. Diese Zweckhaftigkeit mindert jedoch keineswegs den Wert der Tockaten Gabriellis. Gerade in ihr erreichen sie das, was sie von Merulo unterscheidet. Denn ihre Bestimmung ist das ausschließlich gottesdienstliche Vorspiel². Als bloßes Vorspiel jedoch haben Merulos Tockaten nicht mehr zu gelten. Wir wollen nun im einzelnen nachweisen, was wir bei Merulo als ein Ahnen subjektiven Einzelwillens erwähnten, was wir gleichzeitig auch an der Gegensätzlichkeit zwischen der „abstrakt gottesdienstlichen Form“ und dieser Isolierung des Subjektiven „zerflattern“ sahen. Das Prinzipielle in Merulos Tockatenform³ besteht in der Umgestaltung der Zwischensätze. Sie treten zum mindesten einmal, in den meisten Fällen doch mehrfach auf. Eine eigentliche strenge Motivgliederung findet sich im allgemeinen noch nicht. Das Fundament bildet ein motettenartiger Satz, der durch ornamentale Figuren eine konstruktive Ordnung gewinnt. Auffallend ist, daß alle Tockaten Merulos, soweit sie mir bekannt geworden sind, sich in der gleichen künstlerischen Linie bewegen, d. h. sie zeigen keine Entwicklung im üblichen Sinne, von der ersten bis zur letzten stehen sie fertig da. Eine derartige formale Vollkommenheit ist nur erreichbar, wenn sich der Künstler vom ersten Augenblick an zielklar ist. Diese Zielklarheit müssen wir bei Merulo annehmen. Eine weitere Frage, allerdings eine nicht immer eindeutig zu lösende, stellt die Ornamentik. Immerhin ist es dabei zweifelhaft, ob nicht doch dieses häufige Geflimmer von Tönen einem beabsichtigten Glanze spekulativer Technik entspricht. Allein wir erfahren von Girolamo Diruta, dem Schüler und Gewährsmann für die Kunst Merulos, nichts Ähnliches. Alles, was er in seinem *Transilvano* über ornamentale Fragen zu klären und hervorzuheben hat, deutet daraufhin, daß lediglich Wohlklang und Belebung der Stimmen beabsichtigt war, abgesehen davon, daß Eitelkeit — so müßte man doch die Absicht, technisch zu glänzen, nennen — sich nie so konsequent und erhaben aussprechen kann, wie es bei Merulo geschieht. Zwar ist eine Durch-

ein großer, innerlich reger, der Mittel in hohem Grade mächtiger Künstler erscheinen“. Wir werden im Folgenden noch dazu Stellung nehmen.

¹ Dieser Miß in Merulos Tockaten berechtigt uns jedoch noch keineswegs zu einem Urteil, wie es Charles von den Borren, „*Les origines de la musique de clavier en Angleterre*“, S. 123 fällt: „*Les grandes toccates de Merulo, qui étonnent par leur audace, en même temps qu'elles déçoivent par l'exagération de leur masse et leur virtuosité un peu décadent*“. Hier zu Beginn einer kunstreichen Entwicklung schon von Dekadenz zu sprechen, ist verfehlt.

² Mag auch, wie z. B. beim *Transilvano*, betont sein „*il vero modo di sonar Organi et Istrumenti da penna*“, die ausnahmslose Stellung dieser Kompositionen als Orgelwerke ist kaum mehr diskutabel.

³ Die betreffenden Werke sind: *Toccate d'Intaulatura d'Organo di C. M. da Corregio Organista del Sereniss. Gr. Duca di Parma et Piacenza et G. Nuouamente da lui date in luce et con ogni diligenza corrette. Libro Secondo. In Roma appresso Simone Verouio 1604*“. (Exemplar in Berlin). „*Toccate d'intaulatura d'organo di C. M. Libro primo, in Roma appresso Simone Verouio 1598*“. (Exemplare in Bologna und Berlin). Weitere Tockaten finden sich in Dirutas *Transilvano*, B. Schmidts d. J. *Tabularbuch* und (*laut Seiffert und Ritter*) im Ms. fol. 888 in Lüttrich. Neudrucke in Torchi, Reissmann, Schlicht, Ritter, A. Farrenc, „*Le trésor des Pianistes*, vol. II“, Winterfeld.

führung ornamentaler Motive in seinen Tockaten sichtbar, und zwar so, daß eine Stimme die andere sofort imitiert und verbräunte Figuren in gleichem oder ähnlichem Gewande immer wiederkehren. Jedoch von einer Durchführung des Motivs an sich kann, wie wir oben angedeutet haben, noch nicht die Rede sein¹. Also nicht von dem Motiv erhält die Tockata — das Gesamt — das Gepräge, sondern der Satz, oder besser die Setzkunst ist das Charakteristikum. Soviel über die Form der Tockata Merulos.

Worin bestand nun das „innerlich Geschaute“ in ihr? Wir haben es schon einmal ausgesprochen: in der Darstellung des subjektiven Schicksals mit dem bewußten Streben nach Isolierung des Kunstwillens. Und worin bestanden die „mancherlei Hindernisse, mit denen er zu kämpfen hatte“? Kurz gesagt: in den Gesetzen der Tradition. Bei Seiffert heißt es²: „Auf demselben Wege wie A. Gabrieli, aber in einem weiter gelegenen Ziele fand Merulo einen künstlerisch ungleich höheren Typus für die Tockata als jener. So fügte er ihrem ursprünglichen Merkmal phantastischer Ungezwungenheit noch das neue inneren Zusammenhanges musikalisch logischer Entwicklung hinzu“. Abgesehen davon, daß wir einer Wertung einer höheren oder minderen Qualität des künstlerischen Typus nicht in jedem Falle zustimmen können³, so erkennen wir auch den „inneren Zusammenhang“ schon in der Tockata Gabrielis. Allein Divergenzen zwischen Gabrieli und Merulo bestehen. Nur liegen diese in einem anderen Bereich. Der Drang zur Subjektivität war bei Merulo stärker — seine Tockata ist weit „persönlicher“ und läßt nicht mehr die Empfindung, daß es sich um eine „Intonation“ handele, aufkommen. Wir halten dafür, daß Merulo dem gegenüber, bewußt oder unbewußt, diesem subjektiven Drang nicht unbedingt Raum geben durfte. Und aus dieser Haltung heraus erklären wir uns die Strenge seiner Zwischensätze, die Logik des „inneren Zusammenhanges“. Daß bei dieser Verknüpfung von Neuem und Traditionellem „manches selbst verworren erscheinen muß“, können wir Winterfeld nur bestätigen. Denn es ist nicht zu leugnen, daß das Merulosche Tockatenornament sich in manchen Fällen übersteigert und kraus darstellt. Zwar wird durch ständige Imitation der ornamentalen Figuren, durch die Verwebung motivischer Gebilde im Ornament überhaupt der „innere Zusammenhang“ erreicht, jedoch hat gleichzeitig eine Überhäufung in der Ornamentik statt, die sicher nur geschieht, um der Subjektivität Raum zu geben. Es erwacht das Pathos des Barock. Kurz gesagt: die Tockatenform Merulos hat Einheit im Gesamt, Verdichtung im einzelnen erreicht, wobei das Ornament zuweilen einer Übersteigerung unterliegt. Die Diskre-

¹ Das gilt für die Toccata del decimo, del nono, del settimo tuono des zweiten Tockatenbuches, um einige Beispiele anzuführen.

² a. a. D., S. 40f.

³ Einen Fortschritt in diesem Sinne gibt es in der Kunst nicht. „Denn es ist nicht wahr, daß ein Kunstwerk einer Zeit, welche neue technische Mittel . . . sich erarbeitet hatte, um deswillen rein künstlerisch höher stehe als ein aller Kenntnis jener Mittel und Gesetze entblößtes Kunstwerk, — wenn es nur material- und formgerecht war, das heißt: wenn es seinen Gegenstand so wählte und formte, wie dies ohne Anwendung jener Bedingungen und Mittel kunstgerecht zu leisten war. Ein Kunstwerk, das wirklich „Erfüllung“ ist, wird nie überboten, es wird nie veralten; der einzelne kann seine Bedeutsamkeit für sich persönlich verschieden einschätzen; aber niemand wird von einem Werk, das wirklich im künstlerischen Sinne „Erfüllung“ ist, jemals sagen können, daß es durch ein anderes, das ebenfalls „Erfüllung“ ist, „überholt“ sei.“ (Max Weber, a. a. D. S. 14).

panz, die sich in Merulo darstellt, ist erst der Weg, auf dem er zu dieser Einheit gelangt, indem die innere Formgefestigkeit der Tradition übernommen wird.

Wir gehen zu der *Tokkata Giovanni Gabrielis* über¹. Da sich in ihr wesentlich Neues nicht ausprägt, können wir uns kurz fassen. Giovanni vertritt hier die Stileigentümlichkeiten und den formalen Standpunkt seines Oheims. Und das ist immerhin erstaunlich. Denn die Frage liegt nahe, warum er sich von Merulos Eigenheit ferngehalten hat. Soll diese Zurückhaltung grundlos geschehen sein? Man könnte darüber im Zweifel sein. Allein diese Gründe nachzuprüfen, dürfte nur schwer gelingen. Denn Positives und Definitives läßt sich an Hand der Quellen nicht mehr feststellen. Es sei mir gestattet, wenigstens auf eine Möglichkeit hinzuweisen. Da Merulo in seiner *Tokkata* den Weg vielleicht einer ganzen Generation übersprungen hat, ist es nicht so unwahrscheinlich, daß G. Gabrielis *Tokkata* eine Reaktion bedeutet, zumal er sich durchaus in den Erziehungsgrenzen seines Oheims bewegt. Sie kann also als ein historischer Ausgleich gelten, sie kann aber auch der Ausdruck einer bewußten Absage den Strebungen Merulos gegenüber sein. Wie weit nun beides in sich vereinbar ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Es erscheint nun einmal als eine Eigentümlichkeit, deren Begründung sich nicht allein aus der Form herauslesen läßt. Denn in seiner sonstigen Haltung zeigt sich Giovanni, soweit mir bekannt, durchaus nicht so reaktionär. Und noch eine Möglichkeit sei angedeutet. Giovanni mag die Unterordnung des Persönlichen, das sich so stark bei Merulo aussprach, unter die gottesdienstliche Bindung als Notwendigkeit erkannt haben, so daß in dieser Erkenntnis Schranke und Freiheit zugleich war, in der er seine *Tokkata* wiederum nur als „Intonation“, nur als Vorspiel gesehen wissen wollte. Mag der Mangel dieser Erkenntnis mancher der *Tokkaten* Merulos das Bild inneren Zwiespaltes gegeben haben, das Gegenteil konnte jedenfalls Giovanni zur Konzentration seiner *Tokkata* führen.

Mit Giovanni Gabrieli ist die Form der venezianischen *Tokkata* geschlossen. Was noch von anderen Meistern aus dem gleichen Kreise geleistet worden ist, von Vincenzo Bell'Hayver, von Gioseffo Guami, Antonio Romanini, Girolamo Diruta, Adriano Banchieri, trägt ein ähnliches Gewand, nur daß an künstlerischen Werten nicht allen *Tokkaten* das gleiche Gewicht zukommt. Antonio Romaninis *Tokkata*² oder diejenigen Girolamo Dirutas z. B. — sie nähern sich übrigens Gabrielis Form, im Ornament sucht Diruta seinen Lehrer Merulo zu imitieren — entbehren nichts an Geschlossenheit, jedoch auch, und das gilt besonders für Diruta, mit einem gewissen Beigeschmack der fehlerlosen Musterarbeit eines Lehrbuches³. Allein die *Tokkata* Bell'Hayvers und Gioseffo Guamis, der übrigens auch in München gewirkt hat, scheint mir bisher wenig Beachtung gefunden zu haben⁴. Denn sie haben ihre besondere

¹ Es sind, soweit ich sehe, nur zwei *Tokkaten* bekannt. Die eine befindet sich in Dirutas *Transilvano*, die andere in B. Schmid's d. J. *Tabulaturbuch* von 1607. Dagegen sind *Intonationen* in größerer Zahl vorhanden. Die *Tokkata* aus dem *Transilvano* ist in Torchi, a. a. D., III, S. 137 ff. neugedruckt.

² Im *Transilvano*. Neugedruckt bei Torchi, a. a. D., III, S. 171 ff.

³ Dirutas *Tokkaten* sind neugedruckt von Torchi, a. a. D., III, S. 165 ff. und von E. Krebs: „*Girolamo Dirutas Transilvano*“ (in *VfM* 1892). Krebs sieht in den *Tokkaten* Dirutas den Anfang der *Etudenform*. Ich glaube, diese Ansicht unterschreiben zu müssen.

⁴ Sie finden sich in Dirutas *Transilvano* und neugedruckt bei Torchi, a. a. D., III, S. 179 ff.

Bedeutung. Bell'Haver, ein Schüler Andrea Gabrielis und etwas älter als Merulo, verfolgt im Prinzip die gleiche Richtung, die wir bei Merulo in hohem Maße ausgeprägt gefunden haben, allerdings mit dem Unterschied, daß das Ornament anders geformt ist. Die Zugehörigkeit zu Merulo zeigt sich mehr in dem thematischen Bau des konstruktiven Zwischensatzes seiner Toccata. In ihm bringt er Motiv und Ornament auf dieselbe Weise zur Einheit, wie Merulo, sei es durch fortlaufende Imitation oder durch Umhüllung des Motivs. Ähnliches gilt auch für Guami, der neben dem an der ersten Orgel der Markuskirche in Venedig amtierenden Giovanni Gabrieli Organist an der zweiten Orgel war¹, als Nachfolger Bell'Havers. Auch hier verrät die Verwebung motivischer und ornamentaler Gebilde Meruloschen Geist. Ich sehe diesen Umstand als besonders wichtige Erscheinung an, weil Bell'Havers und Guamis Tockaten die einzigen dieser Zeit sind — soviel mir wenigstens bekannt geworden ist —, die sich der Wirkung der Tockata Merulos nicht verschließen und dadurch deren isolierte Stellung mindern und verständlicher machen. Adriano Banchieri dagegen, der übrigens später anzusetzen ist, hatte zwar Gioseffo Guami zum Lehrer, jedoch glauben wir seine Tockata² nicht ohne Frescobaldis Kunst sehen zu können, allein wegen der in ihr herrschenden Chromatik. Ebenso wird der Tockaten Luzzasco Luzzaschis, Paolo Quagliatis, Giovanni Cavaccios, Michelangelo Rossis im Zusammenhang mit der Tockata Frescobaldis gedacht werden.

Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn noch einmal die historischen Probleme der italienischen Tockata bis zur Wende des 16. zum 17. Jahrh. dahin zusammengefaßt werden, daß zwar in ihr das Verhältnis des Künstlers zur Tradition bereits ein lockeres war, daß ferner die Lösung des Individuums, geahnt oder bewußt, vorlag, daß aber die Überlieferung — in diesem Falle die kirchliche Bindung — eine größere Macht hatte als die Absicht des Künstlers. Wir wenden uns Girolamo Frescobaldi zu.

Der historische Verlauf der italienischen Tockata erweist, wie es auch naturgemäß kommen mußte, daß Form und Willensrichtung von Merulo bestimmt wurden, daß eigentlich erst das 17. Jahrh. das endgültige Resultat der Neuerungen Merulos brachte. Dabei bleibt es erstaunlich, daß um 1600 für die Tockata eine Form gefunden wird, die kaum etwas mit allem Vorherigen zu tun hat. Nicht daß dieser Tockatenstil der alleinige wäre. Fortlaufend bildet sich gleichzeitig die schon bekannte Form. Es handelt sich um die sogenannte „toccata di durezza e ligature“³. Eine derartig auffällige Abwendung kann unmöglich zufällig sein. Man scheint nach einer

¹ Vgl. den Anhang bei Winterfeld a. a. D.: „Maestri della Ducal Capella di S. Marco, tratti dei libri actorum dell' archivio della chiesa di S. Marco“ . . . „Zuane Gabrieli eletto l'anno 1584 a' 7. Novembre (als erster Organist) . . . Iseppo Guammj eletto l'anno 1588 a' 30. Ottobre (als zweiter Organist).“

² In: „L'organo suonarino di Andriano Banchieri Bolognese . . . Opera Terza Decima. In Venetia appresso Ricciardo Amadino. 1605“. Neugedruckt bei Torchj, a. a. D., III, S. 356.

³ Die Toccata di durezza e ligature Giovanni Cavaccios (in „Sudori Musicali di Giov. Cavaccio Maestro di Capella in Santa Maria Maggior di Bergamo. Stampa del Gardano. In Venetia 1626. Appresso Bartolomeo Magni“) ist ein frühes Beispiel (neugedruckt bei Torchj, a. a. D., III, S. 191 ff.). Zwar hat diese Tockata die Bezeichnung „di durezza e ligature“ noch nicht, ist ihrem Stil nach aber nichts anderes. Übrigens sind die Zusammenhänge mit Frescobaldi offensichtlich; man vergleiche dazu dessen „Toccata di durezza e ligature“ in: „Il secondo libro di Toccate. In Roma 1637.“

neuen Richtung, nach einem neuen Formgesetz zu suchen. Wenn darauf hingewiesen wird, daß bei der Toccata di durezza e ligature das ganze Gewicht in der Thematik, in der strengen Durchführung liegt, innerhalb derer sie dem Ricercar gleich oder nahe kommt, so wird klar, daß man bestrebt war, der Toccata ein Thema zu geben, um es durchgehend zu gliedern und zu verarbeiten. Man wollte also das neue Gesetz nicht allein in der Tradition, d. h. nicht in einer im Grunde willkürlich erfaßten, strengen Führung der einzelnen Stimmen sehen, sondern man wollte von vornherein das Thema und seine genaue Durchführung gleichsam als Gesetz aufstellen, um so dem Drang nach Subjektivität einen Halt zu geben. Ob auf der anderen Seite diese ricercarartige Toccata lediglich auf eine historische Reaktion zurückzuführen ist, läßt sich bezweifeln. Denn das Thema bleibt auch der späteren Toccata. Zwei Arten formaler Richtung zeigen sich also: die strenge fugenartige Toccata, die in gewissem Sinne auf das Ornament verzichtet und den ganzen Schwerpunkt auf das Thema legt — was man bisher in der Toccata so ausgesprochen noch nicht kannte — und die andere, freiere, die wiederum dem Ornament eine besondere Bedeutung gibt. Konzentriert sind beide Formen in Frescobaldi¹. Es sei mir gestattet, hier eine Stelle aus Weigmann-Seifferts Geschichte der Klaviermusik zu zitieren²: „In den Toccaten Frescobaldis) sucht man vergeblich nach vorwiegend passagierten oder fugierten Abschnitten, aus deren Folge sich eine gewisse Architektur der Form ergäbe, alle Ausdrucksmittel scheinen vielmehr bunt durcheinander gemengt. Die Toccaten strömen dahin, als seien sie unmittelbare Ergüsse der Phantasie des Spielers, dem es nur auf die glanzvolle Entfaltung der mannigfaltigen instrumentalen Klangwirkungen und auf die Betätigung seines virtuosen Könnens ankäme. Aber nicht allein die phantastische Ungezwungenheit des Toccatencharakters hat Frescobaldi über Merulo hinaus zur Vollendung gebracht; auch der innere Aufbau der musikalischen Form hat aus seinen Händen ein eigenartiges Wesen empfangen. Merulos Streben, die einzelnen Gedankenmotive der Toccata in gewisser Weise auseinander zu entwickeln, sei es durch

¹ Werke, in denen Toccaten Frescobaldis enthalten sind: 1. „Toccate e partite, d'intavolatura di Cimbalo di Girolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma. Libro I. In Roma appresso Nicolo Borboni“. (1614). 2. „Il II. libro di Toccate, Canzone, Versi d'Inni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre Partite d'intavolatura di Cembalo et Organo di Girolamo Frescobaldi, Organista in San Pietro di Roma“. (1627). 3. Das bereits erwähnte, von Barth. Grassi im Jahre 1628 edierte Werk. 4. „Fiori Musicale di diversi Compositioni, Toccate, Kyrie, Canzone, Capricci e Ricercari in Partitura a 4, utili per sonatori. Autore Girolamo Frescobaldi, Organista di San Pietro di Roma. Opera XII. Con Privilegio. In Venetia appresso Alessandro Vincenti 1635.“ Handschriftlich ist eine Toccata von Frescobaldi in Mus. Ms. 1581 der Staatsbibliothek in München vorhanden. (Es ist die „Toccata prima“ des ersten Toccatenbuches). Die Nr. 127 (Bl. 79) des gleichen Manuskriptes möchte ich ebenfalls als eine Toccata Frescobaldis bezeichnen. Dem Schreiber sind zwar mancherlei Fehler, besonders rhythmischer Art, unterlaufen. Jedoch: Stil und Durchführung sprechen durchaus für die Autorschaft Frescobaldis. Außerdem läßt der Titel, der nahezu unleserlich verblieben ist, die Buchstaben „fr. co . . . i“ erkennen. Da diese Toccata weder in dem ersten, noch im zweiten Toccatenbuch, noch in den Fiori musicali vorliegt, dürfte hier, täuscht mich nicht alles, eine bisher unbekannte Toccata Frescobaldis zu sehen sein. Man vergleiche dazu: „Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München“, beschrieben von Jul. Jos. Maier, I, S. 162f. Maier hält anscheinend diese Toccata für anonym. Literatur über Frescobaldi: Franz Xaver Haberls bio-bibliographische Studie in „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ 1887, S. 67 ff. Ferner: Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik, IV, S. 734 ff., S. 748f. Neudrucke Frescobaldischer Toccaten in Ritter, Torschi, Pauer, Alte Meister, Bd. IV, Haberl, „Ausgewählte Orgelstücke Frescobaldis“.

² I, S. 131f.

Umbildung oder durch eine eigene Art des Verkettens, hat Frescobaldi zum Prinzip erhoben und konsequent durchgeführt. Während Merulo noch häufig Diminutionen anwendet, ohne sie als instrumentales Motiv auszubeuten, steht bei Frescobaldi keine Figur zweck- und nutzlos da; alles ist vielmehr motivisch verwertet und ausgemünzt, deshalb also auch innerlich notwendig und unentbehrlich, so zwanglos und selbstverständlich sich auch eins aus dem andern zu ergeben scheint.“ Sehe ich richtig, so wird hier eine mir unmögliche Trennung der äußeren und inneren Form vollzogen, da Form niemals als ein absolut Geltendes, Außenstehendes anzusehen ist. Denn sie erhält ihr äußeres Gepräge durch die innere Absicht, ist also stetig wechselnd. Hier wäre die innere Form „phantastische Ungezwungenheit“, das äußere Bild ein strenger Satz mit motivischer Gliederung! Ich halte eine derartige Mischung von formloser Phantasie und künstlerischer Ökonomie für einen unannehmbaren Widerspruch. Da nun die strenge Konstruktion der Toccata Frescobaldis nicht hinwegzuleugnen ist, müssen wir uns gegen die Phantastik wenden, die ihm eigen sein soll. Wahrscheinlicher ist doch, daß der äußeren Gesellichkeit eine innere entspricht. Ich habe auch nicht finden können, daß die Tockaten Frescobaldis lediglich die Wirkung von Glanz und Virtuosität auslösen. Frescobaldi scheint mir auch hier tiefer. Mag sein, daß die Freiheiten im Vortrag, die Frescobaldi in seiner Vorrede zu den Tockaten erwähnt und fordert, dazu verleiten, willkürliche Phantastik anzunehmen. Aber auch der freieste Vortrag wird das innere Gesetz, das nun einmal besteht, nicht vollkommen hinwegwischen können¹. Und es ist mir unverständlich, daß man in Frescobaldis Tockaten „vergeblich nach vorwiegend fugierten Abschnitten suchen soll“. Die zahlreichen Tockaten „avanti la Messa“ oder „per L'Elevatione“² zeigen nahezu alle fugierte Abschnitte. Die (von Seiffert angenommene) „Phantastik“ in der Tockata ist nichts anderes als der hohe Grad der Subjektivität.

Ein wesentliches Merkmal Frescobaldischer Kunst ist die Chromatik in seiner Tockata. Das, was von Florenz aus um die Wende des 16. zum 17. Jahrh. ausging und in Monteverdi zur ausgeprägten Form gekommen war, scheint auch hier gewirkt zu haben — das Streben nach Dramatik. Frescobaldis Chromatik ist die dramatische Steigerung, die zum Höhepunkt leitet, ist Aufstieg und Abstieg, Spannung und Entspannung³. Allein dieses Wenige erhellt, wohin der Künstler hinauswill. In der Geschichte der Tockata ist Frescobaldi der erste, der mit klarer Bewußtheit sich selbst gibt, der um sein Eigenschickal nicht nur weiß — das findet sich auch schon früher —, sondern auch das Maß, d. h. die Form dafür findet. Wir können nicht umhin, die Chromatik durch das Ornament zu erklären. Bei Gabriellis Form

¹ Übrigens glaube ich, daß das „tempo rubato“, das Frescobaldi verlangt, nicht mit dem heutigen identisch ist.

² In den „Fiori musicali“.

³ Ein erstaunliches Beispiel dafür ist die „Toccata Cromatica Per l'Elevatione“ — in den „Fiori Musicali di Diverse Compositioni“, in der sich das gewaltige Selbstbewußtsein des Künstlers spiegelt, die Weite seines rein technischen Könnens zu zeigen. Auf Grund dieser Tockata allein könnte schwerlich das Urteil unterschrieben werden, wie es W. Fischer („Instrumentalmusik von 1600–1750“ — in Adlers Handbuch der Musikgeschichte S. 502) fällt, indem er den Tockaten Frescobaldis jede „Leidenschaftlichkeit und Phantastik“ abspricht. Allerdings: „phantastisch“ können seine Tockaten nicht genannt werden. Jedoch, ihre starke Chromatik ist überhaupt nur in einem leidenschaftlichen Kunstwillen erklärbar.

war es lediglich Bindung motivischen Charakters, bei Frescobaldi verliert es die Bedeutung. Gleich der Chromatik ist es dazu da, um Gegensätze herauszubilden, um zu gliedern. Die ornamentalen Figuren bilden ein Gegenspiel thematischer Glieder heraus, kurz, sie sind dramatische Steigerungen und haben darin die Bedeutung des Barockornaments¹. Die strenge, polyphone Form der Toccata gibt Frescobaldi die Möglichkeit, seine subjektive Leidenschaft zu bändigen, er nutzt allerdings deren letzte Mittel, den Widerstreit auszudrücken. Der ihm im Willen verwandte Merulo hatte die strenge Form als Last und Joch für sein innerlich freiheitliches, solipsistisches Streben empfunden. Frescobaldi hat diese Empfindung nicht. Gerade in der strengen Thematik und Durchführung sieht er das Gegenüber, an dem sich seine persönliche Stellung messen kann, das seinem hemmungslosen Drang die Richtung hält. Es mag sein, daß Seiffert in dieser individuellen Stärke, in dieser persönlichen Leidenschaftlichkeit Zeichen von Phantastik gesehen hat. Sie hätten jedoch in der Toccata zum Ausdruck kommen müssen.

Ein neues Problem erhebt in den Toccaten „avanti la Messa“ oder „per l'Elevatione“. Sie drängen zu der Frage, ob bei Frescobaldi die Religion, der katholische Kult die gleiche Bedeutung hatte wie bei den venezianischen Meistern der vorhergehenden Jahrzehnte. Das, was wir von dem Einzelerlebnis dieses Künstlers sagten, läßt auch hier einen Wechsel vermuten. Jedenfalls ist es sicher, daß in Frescobaldi auch das letzte „mittelalterliche“ Künstlerschicksal erlischt. Denn dessen Selbstherrlichkeit, dessen immer starke Individualität² macht ein Verhältnis zur Kirche, wie es dem mittelalterlichen Menschen, insbesondere dem Künstler aufgeprägt ist, unmöglich. Wir haben eingangs versucht, den musikalischen Ausdruck bis zum Eintritt der sogenannten Renaissancemusik innerhalb der Liturgie kurz anzudeuten, und haben immerhin ein Gesamt, einen Typus festgestellt. Alles dieses geht in dem neuen Einzelsinn auf oder unter. Die Geschlossenheit eines Kreises welthafter Stellung, der Zunft oder Hütte, wird gesprengt und schließt sich neu um jedes Einzelwesen. Da Frescobaldi sich selbst erfährt (nicht eine Gesamtheit, wie es früher war), da er persönlich gesondert erlebt, da jedes Erlebnis ausschließlich sein eigenstes Eigentum bedeutet³, ist mit Konsequenz nur anzunehmen, daß ihn zum religiösen Kultus auch nur ein persönliches und darum variables Verhältnis führt. Gewiß: es ist nicht mehr historische Notwendigkeit für ihn, innerhalb des Kultus stehen zu müssen, er kann auch hier wie in jeder anderen Erscheinung ein einzelnes Gegenüber sehen, was durchaus nicht mit einem Bruch gleichbedeutend zu sein braucht. Nur das innere Verhältnis wird ein anderes, neues. Bei Frescobaldi ist die religiöse Einstellung,

¹ Auffallend ist die sparsame Verwendung des Groppo, im Gegensatz zu der Häufigkeit in früheren Toccaten. Während er hier in seiner Leitkontraft Bindungs- und zugleich Gliederungswert hatte — der Groppo trennte die Toccata in gesonderte Abschnitte, und das wollte Frescobaldi offenbar vermeiden —, so gilt er bei Frescobaldi nur als letzter dramatischer Ausdruck, als Schlussstein. Ja, auch die Passagen erhalten ein anderes Gesicht. Mein äußerlich liegt in ihnen nicht mehr eine so weitgehende Betonung. Auch hier setzt Frescobaldis Ökonomie ein (was W. Fischer anscheinend einer Leidenschaftslosigkeit gleichsetzt), die ihn jedes Einzelglied nicht um seiner selbst willen verwenden läßt, sondern nur als maßvolles Mittel.

² Sie tritt stark genug schon in der Vorrede zu dem 1. Buch der Toccaten hervor.

³ Gerade die Toccaten berechtigen zu derartigen Schlüssen. Denn in ihnen als der freiesten Form damaliger Zeit ruhen die meisten Möglichkeiten zu einem ganz persönlichen Ausdruck.

weil sie spezifisch persönlich werden kann, eine, wie wir schon sagten, wechselfähige. Sie kann schwankend von starker, von schwacher Beziehungskraft, sie kann aber nicht typisch sein. Jedenfalls hat Frescobaldi's Toccata als gesteigerte Ausprägung des Individuellen zu gelten, die mehr und mehr einen prinzipiellen Charakter anzunehmen scheint. Noch einmal sei hervorgehoben: Frescobaldi's Stellung zum religiösen Kult ist nicht normativ, sie trägt die Möglichkeit in sich, in der Religion persönlich immer Neues, individuell Fruchtbare zu sehen. Frescobaldi stellt innerlich frei seine einzelne Kraft in den Dienst der Kirche. Das scheinen mir hinreichend die genannten Toccata zu beweisen. Mit Recht könnte hier der Einwand erhoben werden, daß bei Frescobaldi die teilweise strenge Polyphonie seiner Toccata, die Wahl der überlieferten Formgesetzmäßigkeit immerhin doch eine Anlehnung an ein Typisches erkennen läßt. Diese Anlehnung scheint sich mir jedoch nicht um der Beziehungen zum Kultus willen vollzogen zu haben, sondern vielmehr in ihr das Mittel, das Maß für persönliche Leidenschaft zu sehen, als ausgleichendes Gesetz für einen übersteigerten Willen.

Auch Frescobaldi steht nicht so vollkommen isoliert da, wie die Darstellung vermuten läßt. Seines Lehrers, Luzzasco Luzzaschi's Toccata¹ ist von hervorragender Qualität, vor allem wichtig, weil auch in ihr dem Thema eine besondere Stellung eingeräumt wird. Zwar finden sich noch die schon früher gebräuchlichen Figuren — übrigens auch bei Frescobaldi —, jedoch der Versuch Luzzaschi's, das Motivo als solches zu verwerten und dessen Glieder in der Toccata immer wieder zu betonen, verrät deutlich, wieviel Frescobaldi von seinem Lehrer empfangen hat. Auch in Rom finden sich Spuren dieser Kunst. Den Beweis liefert Paolo Quagliati, der um 1608 an S. Maria Maggiore in Rom Organist war. In der Toccata² ist er, wie sicherlich überall um diese Zeit, bemüht, die motivische Gliederung zu erreichen. Allerdings gelingt es ihm weniger als Luzzaschi. Die Ansätze machen sich deutlich im Ornament bemerkbar, das, zwar noch weitgehend gabrielischer Art, in Einzelgliedern thematisch verwertet worden ist. Interessant ist, wie Quagliati eine dramatische Steigerung durch sequenzartige Sätze zu erreichen sucht. Die schon erwähnte Toccata Adriano Banchieris — ihrem Stil nach ist sie eine Toccata di durezza e ligature — bewegt sich in einer auffälligen Chromatik, die verwandte Züge mit der Frescobaldi's aufweist. Ich möchte noch auf die „Toccata di durezza e ligature“ Giovanni Maria Trabacci hinweisen³. Sie ist älter, wie wahrscheinlich auch Banchieris Toccata, als Frescobaldi's Werke gleicher Art. Alle diese Toccata erhellen, wie man allerorts bestrebt ist, Thema und Gesetz für diese freie Form zu finden. Frescobaldi hat diesem Streben eine endgültige Lösung gebracht. Die Kunst seiner Toccata findet erfreuliches Nachleben in den Werken Michelangelo Rossis, seines Schülers⁴. Mag er auch zu

¹ Sie findet sich im Transilvano, neugedruckt bei Torchì, a. a. D., III, S. 151f.

² Ebenfalls im Transilvano. Neudruck bei Torchì, a. a. D., III, S. 175f.

³ In: „Ricerche, Canzone Francese, Capricci, Canti fermi, Gagliarde, Partite ecc. Opere tutte da sonare a quattro voci. Di Gio. Maria Trabacci, Organista nella Regia Capella di Palazzo in Napoli. Ecc. Libro Primo. In Napoli per Costantino Vitale 1603.“ Neugedruckt bei Torchì, a. a. D., III, S. 370f.

⁴ Das Werk Rossis führt den Titel: „Toccata e Correnti D'Intavolatura D'Organo e Cimbalo. Di novo ristampato Carlo Ricarii Roma 1657“ (zweite Auflage). Torchì hat zehn Toccata neugedruckt. (Bd. III, S. 273/330).

weilen die Kunstmittel seines Lehrers übersteigern und ihnen einen Selbstzweck geben, jedenfalls hat er dessen Erbschaft verwaltet — ob immer gut, ist eine zweite Frage. Übrigens gelingt ihm auch Erstaunliches. Man betrachte den Zwischensatz (im $\frac{3}{4}$ -Takt) seiner 6. Tockkata, oder den in der 7. und deren unerhört kühne Chromatik im Schlußteil.

Die Errungenschaften der italienischen Orgeltockkata aus dem 16. und 17. Jahrh. hat das ganze Abendland sich angeeignet, insbesondere der Norden. Die Vereinigung nordischen und südlichen Formgefühls zeitigt ein neuartiges Gebilde der Tockkata. Allein Spanien hat sich anscheinend dieser Form gegenüber in einer merkwürdigen Zurückhaltung gezeigt, wie es wenigstens Seiffert annimmt¹. Prüft man jedoch die ornamentalen Beziehungen etwa in einem Verso oder Tiento Antonio de Cabeçons, so ergeben sich auch hier merkbare Zusammenhänge. Gewiß sind diese Kompositionen konstruktiver als die üblichen Tockkaten Italiens, tragen weit mehr ricercarartiges Gepräge im imitierenden Stil, allein schon die Zweckhaftigkeit, die sich in den Namen ausdrückt², läßt die Annahme zu, daß hier parallele Entwicklungen vorliegen. Mir scheint in diesem Falle nicht so sehr die äußere Form des Tiento als vielmehr dessen Bestimmung den Ausschlag zu geben³.

Es wäre angemessen gewesen, vor Frescobaldi schon über Jan Pieterzn Sweelinck zu sprechen. Denn bei jenes Aufenthalt in Flandern (1605) war eine Verührung mit der Kunst des Niederländers unvermeidlich. Jedoch hätte die Darstellung dadurch wenig gewonnen⁴.

Der äußeren Form nach ist Sweelinck Andrea Gabrieli verwandt. Wir stellen uns die Frage, warum er (als Schüler Zarlinos) gerade Gabrielis Form sich a eignete und nicht Merulos freiere Richtung, der doch laut historischer Berichte als Persönlichkeit unmittelbarer zu wirken verstand. Mag Sweelinck Freiheiten, wie sie Claudio Merulo in seiner Tockkata innerlich erstrebte, fremd gegenübergestanden haben und mehr von Gabrielis Klarheit angezogen worden seien, gewiß wirkt in ihm die Tradition niederländischer Kunst¹, die immer herber, strenger war als die italienische.

Wenn auch das Bewußtsein der Individualität aus den Tockkaten Sweelincks hervorgeht, so ist diese Individualität nicht so intensiv wie bei Merulo. Jedenfalls steht uns kein Recht zu, die Entscheidung Sweelincks für Gabrielis Form kritisch abzuwägen. Dem Meister durchaus gemäß aufgeprägt verliert sie den Sinn einer bloßen Imitation des Venezianers, wenn man schon von allen äußeren Verschiedenheiten stilistischer Art absieht; sie erscheint historisch als ein in allen Zügen Neues und Eigenes. Die gleiche erstaunliche Eigenheit haftet ihm indes auch in der Übernahme

¹ a. a. D., I, S. 49.

² Verso bedeutet Gleiches wie die Intonation, das Preambulum — vgl. Ritter, a. a. D., II, S. 85, Tiento ein Gleiches wie Vorspiele — „wörtlich: das Herumfühlen, toccare“ — Ritter, ebenda.

³ Ritter verdanken wir (a. a. D., II, S. 85 ff.) einzelne Neudrucke aus Cabeçons „Obras de musica“ von 1578, besonders aber in der „Hispaniae Schola musica sacra“, herausgegeben von Felipe Pedrell, Bd. III, IV, VII, VIII enthalten die Orgelkompositionen Cabeçons.

⁴ Die Tockkaten Sweelincks sind vollständig von Max Seiffert (im Auftrage der Vereinigung für niederländische Musikgeschichte) herausgegeben.

dessen an, was gleichsam sein zweites Lebenselement bedeutet — in der Übernahme der ornamentalen Figuren aus der Virginalmusik¹. Damit ergibt sich die Frage nach der Bedeutung des Ornaments in den Sweelinckschen Toccaten. Daß deren Lösung durch den Zusammenprall zweier sich fremder Erscheinungen bedeutend erschwert wird, ist augenscheinlich. Die Klärung des Ornaments in der venezianischen und Frescobaldischen Toccata ist versucht worden. Das Ornament in der Virginalmusik scheint mir auch im Wesen durchaus anders geartet zu sein. Die Virginalornamentik ist weder Bindung, wie bei den Venezianern, noch dramatische Struktur, wie prinzipiell bei Frescobaldi. Wohl vereinigen sich auch diese Motive. Jedoch ihr Bau verrät, wie sehr sie als Ausdruck reiner „Spielfreudigkeit“ zu gelten hat. Immerhin ist es erstaunlich, daß dieses Element gerade in England zu einer so starken Geltung gekommen ist. Es ist die bloße Freude am Schmuck, die so zierliche Figuren möglich macht, wie wir sie bei den Virginalisten antreffen. Daß daraus gleichzeitig gewisse Steigerungen resultieren, ist eben nur Folge. Das Ornament hat hier also bis zu einem Grade Selbstzweck. Es erfüllt seine Existenz um seines Selbst willen, nur weil es nichts anderes als bloße Zierde sein soll. Wenn also eine derartige ornamentale Tendenz mit Sweelinckscher Herbheit verschmilzt, so muß diese Vereinigung um so bedeutungsvoller sein. Denn die gerade Linie Gabriellis und die krausere Figuration der Virginalmusik verkörpern sich in den Toccaten des Niederländers als Doppelrichtung. Neben den streng durchgeführten Fugatoteilen zu Beginn als Zwischensatz der Toccaten, sondern sich sehr scharf die ornamental wichtigen Partien ab, die eine Fülle von Passagen und Floskeln aufweisen. Als Erbe des gabrielischen Bindegliedes und zugleich der glitzernden, pulsierenden Äußerungen virginalistischer Kunst, denen Sweelinck eine eigentümlich herbere Farbe gibt, zieht er sozusagen die Gesamtbilanz dieser doppelten Ornamentik. Er erreicht dabei eine Steigerung, die als solche sich mit Frescobaldi berührt, allerdings in einem anderen Gewande. Denn mit Frescobaldi teilt er nicht die selbstherrliche, eigenwillige Dramatik, schon deswegen nicht, weil Frescobaldi durchgehend in Spannung, Höhepunkt und Entspannung Dramatik erstrebt, Sweelinck dagegen die Viergliederung (thematischer Teil, ornamentale Partie, Fugatozwischensatz, ornamentaler Schlußteil) beibehält und nur in diesen getrennten Einzelteilen eine dem Gesamt gegenüber zusammenhanglose Steigerung zu erreichen sucht.

Der Charakter der Intonation, d. h. als kirchliches Vorspiel, hat sich bei Sweelinck noch nicht verloren. Auch bei den Toccaten, in denen die Viergliederung deutlich hervortritt (Nr. 14—16 des Neudrucks) löst er sich nicht. Prinzipiell bleibt bei Sweelinck der strenge, durchgeführte Fugatosatz. Ich möchte diesen Zwischensatz wenigstens in der Art einer thematischen Behandlung auch für die Toccaten Nr. 17—24 (des Neudrucks) annehmen, entgegen Seiffert, der das Fugato in ihnen leugnet². Allerdings sind es nicht immer vierstimmig behandelte Sätze. Allein man vergleiche nur das Zwischenspiel der Toccata Nr. 17, Takt 47—65; es läßt sich hier ohne jede Schwierigkeit eine thematische Führung nachweisen; ebenso in der Toccata Nr. 18,

¹ Eine eingehende Erörterung der virginalistischen Figuren findet sich in dem bereits zitierten Werk Charles van den Borrens.

² Weichmann-Seiffert, a. a. O., I, S. 76.

Takt 47—60, in der Toccata Nr. 20, Takt 75—90 usw. Wahrscheinlich kommt es doch nur auf die Einführung des Zwischensatzes überhaupt an, mag er nun als Fugato oder thematisch ohne strenge Kontrapunktik gestaltet sein. Beispiele für die virginalistische Behandlung des Ornaments finden sich nahezu in jeder Toccata, sei es in Gestalt von mannigfach gebrochenen Akkorden, von Tonrepetitionen oder Serzenträufen. Besonders starke Beweise liefern hierfür die Toccaten Nr. 15 (Takt 74 mit einzelnen Unterbrechungen bis zum Schluß-Takt 138), Toccata Nr. 24 (Takt 40 bis Schluß), in der übrigens auch die bei den Virginalisten üblichen Triolenformen vorliegen¹.

Um der historischen Bedeutung Sweelincks für die Toccata gerecht zu werden, wird man sagen müssen, daß in seiner Form venezianische und virginalistische Stileigenheiten zusammenfließen. In dieser Mittlerrolle hat Sweelinck besonders auf die norddeutsche Toccata einen entscheidenden Einfluß ausgeübt.

Aus Italien also und den Niederlanden (bzw. England) drangen die stilistischen Formen der Toccata in Deutschland ein und sonderten sich auch hier, wenn wir nur große Komplexe zusammenfassen wollen, in Nord- und Süddeutschland, wobei dieses Italien, jenes den Niederlanden formal und geistig näher stand, zumal sich auch Süddeutsche nur in die Schule Italiens wandten, Norddeutsche zu Sweelinck, dem „deutschen Organistenmacher“. Der Bestand, den Deutschland insgesamt entgegenbrachte, war zwar kein gleichbedeutender, jedoch auch kein wertloser. Es ist unzweifelhaft richtig, in der sogenannten deutschen Koloristenperiode, die etwa ihren Anfang mit Arnolt Schlick nahm und in Johannes Wolz endigte, einen toten Punkt in der Geschichte der deutschen Orgelmusik zu sehen². Denn die eigene schöpferische Produktivität war zu gering und zu willensunklar, als daß hier faktisch von einer Kunstepoche gesprochen werden könnte, eher von einer künstlichen. Ammerbach, Jakob Paix, die beiden Schmid, Johannes Wolz sind technische Pädagogen von mehr oder weniger tiefem Wert, sie sind aber keine geschlossenen Künstler, was sie selbst vielleicht auch niemals für sich in Anspruch genommen haben. Wiederum ist es erstaunlich, daß auch hier der Deutsche eine Eigenschaft herauskehrte, in der er sich immer groß zeigte — als Erzieher und Lehrer. Darin liegt die wesentliche Bedeutung der Koloristen. Sie sind die Prämissen für die spätere Empfänglichkeit fremden Formen gegenüber, so daß diese in ihrem Zusammenhang schnell und sicher das nationale Gepräge erhalten konnten. Seifferts Erörterungen³ haben die den Koloristen nicht in allem gerecht werdende Ansicht Ritters hinfällig gemacht. Ritter sieht zwar im Grunde diese Periode richtig, wenn er sie als unproduktiv oder unkünstlerisch hinstellt, doch übersieht er — und das hat Seiffert klargelegt — ihre historischen Nachwirkungen von Bedeutung.

¹ Ich möchte noch darauf hinweisen, daß die Form der Toccata auch in England vorhanden ist. Das „Fitzwilliam Virginal Book“ (herausgegeben von Fuller Maitland und Barclay Squire) bewahrt (Teil I, S. 373 ff.) eine Toccata von Giovanni Pichi. Deutet der Name zwar auf einen Italiener, so lassen doch die ausschließlichen Stileigenheiten der Virginalisten in dieser Toccata (die übrigens dem 17. Jahrhundert angehören muß) nur vermuten, daß Pichi in England gewesen ist. Über Pichi ist nichts bekannt (vgl. die Einleitung der Herausgeber, I, S. XI).

² Wie es schon Ritter, a. a. O., I, S. III ff., getan hat.

³ Vgl. die Abhandlung: „J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler“ im BfM 1891, S. 145 ff.

In Deutschland tauchte die Orgeltokkata einige Jahrzehnte später als in Italien auf. Auf welchem Wege auch immer der Einfluß Italiens sich geltend gemacht haben mag, in jedem Falle wird der Wechsel der Beziehungen von beiden Seiten aus angenommen werden müssen. Schon früh haben deutsche (genauer: süddeutsche) Musiker Studienreisen nach Rom und Venedig unternommen, „bald nach ihrer Entstehung und lange vor ihrer Drucklegung werden Stücke A. Gabriellis und Merulos handschriftlich“ nach Deutschland gekommen sein¹. Wie dem auch sei, zu den ersten deutschen Komponisten, die den Boden Italiens zu Studienzwecken betreten haben, gehört Adam Steigleder, den wir schon im Jahre 1583, bekanntlich also ein Jahr vor Hans Leo Hasplers Reise nach Venedig, in Rom antreffen². Von ihm stammt auch, soweit mir bekannt, die früheste Orgeltokkata in Deutschland³. Sie scheint allerdings nicht die einzige Steigleders zu sein, wie Blesfinger annimmt⁴, wenn alle Loffkaten des Manuskriptes 52 der Bibliothek des Gymnasiums zum Grauen Kloster zu Berlin Adam und nicht Ulrich Steigleder zum Autor haben⁵. Die genannte Loffkata Steigleders trägt deutlich Zeichen italienischer Herkunft, verrät aber auch eine noch suchende Haltung. Neben den üblichen introitiven Akkorden, zeichnen sich die ornamentalen Takte ab, die wenigstens Ansätze zu einem thematischen Zwischensatz umschließen (Takt 30—42). Ob in jedem Falle die Ornamentik als Ergebnis der Koloristen zu bezeichnen ist, erscheint nicht als eindeutige Tatsache. Denn Passagen, wie sie Steigleder gebraucht, lassen sich auch bei Andrea Gabrieli nachweisen, deren Bedeutung darin liegt, die stützenden Akkorde zu vereinigen. Es handelt sich hier fast nur um diatonisch fortschreitende Gänge. Im ganzen ist die Ornamentik nicht so reich und bedeutungsvoll wie bei den Loffkaten der Venezianer⁶. So schlicht und bescheiden noch Steigleders Loffkata ist, einen gewaltigen Aufschwung gewinnt diese Form durch den etwa 4 Jahre später als Steigleder geborenen Hans Leo Haspler⁷. Er gibt in seiner Loffkata — und sicherlich nicht nur in ihr — den endgültigen Abschluß der Tendenz, die von den Koloristen ausgegangen war. Zwar nicht als Erster, jedoch als Willensfähigster zieht er aus dieser Periode die Konsequenzen, die in ihren Floskeln letzten Endes leer wirkte, da diese kaum aus dem Innern heraus bedingt waren, sondern nur im Zeichen einer gewollten Produktion standen; — wir können daher auch kaum einer Epoche kühler, „wissenschaftlicher“ gegenüberstehen als gerade der Koloristenperiode. Wenn nun die deutsche Loffkata sich noch Jahrzehnte von

¹ Vgl. A. Sandbergers Biographie zu Hans Leo Hasplers Werken, DdL, 2. Folge, V, I, S. XLIII.

² Vgl.: K. Blesfinger, „Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrh. insbesondere über Leben und Werke Sebastian Anton Scherers“. (In den Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 1913, Heft 18, S. 10.)

³ In dem Tabulaturbuch von Johannes Wolß (1617), III, Nr. 77.

⁴ a. a. D., S. 59.

⁵ Ich verdanke diese Notiz der freundlichen Mitteilung des dortigen Bibliothekars, des Herrn Prof. Dr. Kern. Leider habe ich das Manuskript noch nicht einsehen können.

⁶ Ich verweise auf die späteren Loffkaten des Ulmer Komponisten Scherer, die zwar bedeutend reicher entwickelt dennoch die Beziehungen mit Steigleder nicht verleugnen. Die Kopien dieser Loffkaten danke ich der freundlichen Zustellung des Herrn Dr. Blesfinger.

⁷ Die Loffkaten H. L. Hasplers finden sich in der Handschrift 1982 der Universitätsbibliothek zu Padua. Eine Loffkata liegt im Neudruck vor in den DdL, 2. Folge, 4, 2, herausgegeben von E. v. Werra.

italienischen Schöpfungen nährte, so ist in Haßler trotz seiner engsten Beziehungen die erste Wegwende zu sehen. Seine Toccata ist gewaltig, nicht etwa weil er seinem venezianisch beeinflussten Können nun durchaus ein spezifisch deutsches Gepräge geben wollte, im Gegenteil: sie ist eine stolze Bekennerschaft zu seinen italienischen Lehrern und unter ihnen besonders zu den beiden Gabriellis. Wohl besitzt Haßlers Toccata nicht den grandiosen, südländischen Schwung, nicht die imposante italienische Geste, doch das sind im Grunde keine Kriterien. In der Toccata del secundo tuono läßt sich Zahlreiches, und dabei Ausschlaggebendes, nachweisen, was Haßler von seinem Meister in Venedig nicht gelernt haben kann, wenigstens zeigt dessen Toccata nichts Ähnliches. Und hier ist die Bedeutung des Zwischensatzes hervorzuheben. Er findet eine so starke Betonung¹, wie es bisher noch nicht vorgelegen hat. Ob nun die Form der Toccata dadurch, daß in ihr dem Zwischensatz ein solcher Wert zugemessen wird, sich verdichtet, ist die Frage. Denn zweifelsfrei hat der Fugateil bei Haßler selbständigen Sinn. Immerhin: er liefert den Beweis, daß das Streben, auch in der Toccata motivische Struktur und gefesselte Führungen zu erreichen, vorhanden war. Restlos verwirklicht wird dieses Streben in dem Zwischensatz der Toccata secundi toni, der übrigens insofern noch einen interessanten Aufbau zeigt, als das Thema sogleich mit seiner Umkehrung kontrapunktiert wird und auf diesem Doppelmotiv die ganze Durchführung beruht. Ornamental ist Haßler in seiner Toccata nicht so bedeutungsvoll, d. h. ornamentale Figuren sind mitunter als belanglos feststellbar, da sie über die Art Gabriellis nicht hinauskommen, was von der Struktur des Fugatosatzes nicht gesagt werden kann. Immer noch erweist es sich als Unzulänglichkeit, über die die damalige Zeit nicht hinwegkam, Ornamentik und Fugatosatz zu einem gerundeten Ganzen zu vereinigen. Haßler mag den Gegensatz noch mehr dadurch in den Vordergrund gestellt haben, daß er der fugierten Partie einen allzu weiten Raum gab. Jedenfalls läßt sich besonders in der genannten Toccata (Takt 1—19) erkennen, wie Haßler darum ringt, auch dem Ornament eine sinnvolle, neue Bedeutung beizulegen. Noch schält sich das Motiv nicht heraus, nur bis zu einem gewissen Grade also löst das Gabriellische Bindeglied als Ornament bei Haßler eine dramatische Steigerung aus, die, wie wir gesehen haben, in Italien der allerdings wenig spätere Frescobaldi erreicht hat und in Deutschland Froberger, der „deutsche Frescobaldi“, erreichen sollte. Haßler sucht die motivische Gliederung im ornamentalen Teil seiner Toccata, indem er einzelne Figuren wiederholt — aber ausdrücklich in der gleichen Stimme, wie in der Toccata secundi toni —, ohne daß diese einzelne Figur ausschließliches „Subjekt“ bleibt, sondern Figuren anderer Art und anderen Sinnes reihen sich mehr oder weniger beziehungslos aneinander. Noch einmal sei betont: der Gegensatz zwischen der strengen Thematik und der überliefert freien Ornamentik besteht und kommt in Haßlers Toccata noch nicht zum Ausgleich. — Übrigens kann auf die Intreiten Haßlers hingewiesen werden, die ihrer Form, ihrem Umfang und ihrer inneren Bestimmung nach durchaus Toccaten sind und eher diese Bezeichnung verdient hätten.

Einen Schritt weiter in der Geschichte der deutschen Toccata führt uns Christian

¹ Schon äußerlich prägt sich eine auffällige Einteilung aus: Takt 1/19 — Passagen, Takt 20/111 — konstruktiver Zwischensatz, Takt 112/123 — Schlußteil mit Koloraturen. Also gegenüber 92 fugierten Takten nur 31 ornamentale.

Erbach¹. Formal steht Erbachs Toccata der H. L. Hasplers nahe, indirekt also der venezianischen². Ganz besonders stark tritt diese Verwandtschaft mit Haspler in der Toccata primo tuono aus der Münchener Handschrift und in der Toccata septimi toni in dem Adnex des Lautenbuchs Newfidlers hervor³. Dagegen bietet die Toccata secundi toni⁴ wesentlich Neues. Die Gesamthaltung des eingeschalteten Fugatosatzes ist nicht so streng und stark betont wie bei Haspler. Im fehlt einiges an strenger Konsequenz, die Haspler als Erbe Gabrielis ersichtlich besitzt. Im Ornament dagegen ist Erbach die Vorahnung einer Epoche, die den letzten Rest des italienischen Ornaments tilgen sollte. Daß es als thematisches Glied behandelt werden will, läßt sich erkennen. Was der übliche Fugatosatz dabei an konsequenter Führung einbüßt, gewinnen die ornamentalen Teile. Auch sie werden einer logischen Führung und Gliederung unterworfen, wenigstens als Versuch. Darum ist Seiffert nicht ganz zuzustimmen, wenn er annimmt⁵, „daß Erbach in den Tockaten nur den Weg der Italiener geht“. Denn Erbach versucht Struktur zu erreichen, sei es durch Imitation, sei es durch Verkleidung, Umkehrung oder einfache Repetition der Figuren, — und das nur im ornamentalen Teil! Andererseits ist er bestrebt, im fugierten Satz immer wieder Koloraturen einzuflechten, um so über die beziehungslose Drei- oder Viergliederung der Tockata hinauszukommen.

Es sei mir gestattet, hier einen in Süddeutschland wirkenden Komponisten einzureihen, dessen Tockaten bisher kaum bekannt geworden sind, Carl van der Hoven⁶. Da dessen Tockaten nicht so ganz unbedeutend sind, wird der Hinweis vielleicht nicht unberechtigt erscheinen. Über die näheren Lebensumstände dieses Komponisten habe ich leider nicht mehr erfahren können, als daß er um 1600 anzusetzen ist, Hoforganist in Salzburg war und sich im Jahre 1597 in Antwerpen befand⁷. Die Salzburger Archive dürften hier noch einigen Aufschluß geben können. Die Münchener Handschrift 1581 bewahrt drei Tockaten dieses Komponisten⁸. Allerdings ist die Arbeit des Abschreibers nicht fehlerlos. Die Tockaten van der Hovens haben den Charakter

¹ Seine Tockaten finden sich in dem Manuscript 191 der Pr. Staatsbibliothek in Berlin (9), Ms. 1982 der Universitätsbibliothek Padua (4), in einem Adnex des Lautenbuchs von Melchior Newfidler in der Landesbibliothek zu Wolfenbüttel (1), im Ms. Mus. 1581 der Staatsbibliothek zu München (1). Neugedruckt ist nur eine Tockata von E. v. Werra (a. a. D., S. 46 ff.) unter Benutzung der Handschrift in Padua.

² Da wir vorläufig noch nicht Kenntnis haben, ob Erbach überhaupt in Italien war, muß solange die direkte Beeinflussung durch Haspler angenommen werden.

³ Die Paduaner Handschrift habe ich leider noch nicht einsehen können.

⁴ Es ist die von E. v. Werra veröffentlichte Tockata.

⁵ a. a. D. I, S. 98.

⁶ Er wird auch Houen, Hoeven, Houven, Wonderhofen geschrieben. Die letzte Schreibart findet sich in dem Manuscript 1581 (München), wo auch seine Tockaten und sein Nicercar vorliegen. Außerdem kommt das Manuscript 262 (Berlin) in Frage, wo Hoven mit zwei Tockaten vertreten sein soll. Ich habe die Berliner Handschrift leider nicht durchsehen können.

⁷ Vgl. Citner, Quellenlexikon. A. Sandberger, a. a. D., S. XXVIII, Anmerkung 8, stellt die Möglichkeit fest, daß Carl van der Hoven ein Sohn des Nürnberger Stadtmusikus Jakob van der Hoven sein könnte. Dieser Anmerkung ist auch die Notiz entnommen, daß E. van der Hoven 1597 in Antwerpen war.

⁸ Nicht zwei, wie J. J. Maier angibt. Die Nr. 173 der Handschrift (Bl. 127) trägt den Titel: „Tocata primi Toni. C. V.“ Dem Stil nach kann hier kein anderer Komponist als „(Carl) W(onderhofen)“ in Frage kommen.

kurzer Intonationen, die an Steigleders Toccata erinnern. Ornamental ist nichts Wesentliches hervorzuheben. Doch führt in einem kleinen Zwischensatz der Toccata secundi toni von der Hoven auffällige Sextenparallelen ein, die uns von der Virginalmusik her geläufig sind. Positive Schlüsse zu ziehen, verbietet der geringe Umfang der betreffenden Stelle. Jedenfalls würde hier ein Beispiel vorliegen, wie es sicherlich nicht häufig der Fall sein mag, daß um 1600 von Holland auch nach Süddeutschland virginalistische Eigenheiten gedrungen sind.

Wir fassen zusammen: Süddeutschland bildet seine Toccata an der italienischen (bzw. venezianischen). Das Bewußtsein von der Notwendigkeit der thematischen Toccata ist erwacht. Anfänge einer Erfassung des Ornaments und des Fugato zu einer Wesenseinheit machen sich geltend.

Der bedeutendste Vertreter der norddeutschen Toccata zu Beginn des 17. Jahrh. ist Samuel Scheidt, ein Schüler Sweelincks. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Fäden norddeutscher Musik in dieser Zeit nach den Niederlanden laufen. Mit Samuel Scheidt sind Melchior Schildt, Heinrich Scheidemann, Jakob Praetorius, Paul Siefert zu nennen¹. Ehe die Toccata nach Norddeutschland drang, ging sie durch die Schule Sweelincks, der ihr ein besonderes, virginalistisch beeinflusstes Gepräge gab. Es nimmt also nicht Wunder, wenn hier der venezianische Charakter mehr und mehr schwindet, ja bei Samuel Scheidt kaum mehr zu erkennen ist, sobald man von der losen Beziehung der bloßen Form absieht. In gleicher Weise und aus ähnlichen Gründen sondert sich auch Scheidts Toccata von der süddeutschen Form ab. In dieser Sonderstellung ist jedoch nicht Negatives zu sehen. Ich möchte die „Toccata Super: In te, Domine, speravi“ von Scheidt² die gewaltigste Leistung der deutschen Toccata dieser Zeit überhaupt nennen. Nicht allein, daß die Ausmaße der Subjektivität, die von vornherein der Toccata eigen waren, hier in künstlerischer Vollendung konzentriert sind, es verkörpert sich auch in ihr die Fähigkeit, das Gesetz zu beherrschen, wo man sich beugt. Dieses Gesetz ist wiederum nichts anderes als die nahezu absolut geltende Tradition des Kontrapunktes. Mag nun auch bei dieser Toccata Scheidts die Ökonomie im Gebrauch der Mittel, die Symmetrie in der Struktur der einzelnen Glieder spekulativem Wirken zugeschrieben werden, so wird doch die Geschlossenheit dieses Kunstwerkes nicht hinwegzuleugnen sein. Nur um einzelne der möglicherweise „berechneten“ Symmetrien hervorzuheben, möge auf die introitiven Fuge in Engführung (Takt 1—20), auf die fortlaufenden Imitationen der bewegter werdenden Figuren (Takt 20—33), auf die echoartig wiederholten ornamentalen Gebilde (Takt 34—39) hingewiesen werden. Auf Sweelinck (bzw. die Virginalisten) sind Stileigenheiten zurückzuführen, wie sie sich in den Takten 102—124, 166—190 finden. Kurz gesagt: Scheidt bringt hier auf deutschem Boden die Lösung des Hauptproblems der Toccata, wie die Koloraturen, d. h. die Ornamentik mit den prinzipiell gewordenen Zwischensätzen in eins verschmelzen können; Scheidt knüpft

¹ Vgl. die erwähnte grundlegende Abhandlung Seifferts in BfM, 1891, wo sich auch im Anhang der Neudruck einer Toccata Scheidts findet. Die Toccata ist einem Manuskript aus der Bibliothek des Gymnasiums zum Grauen Kloster in Berlin entnommen, übrigens in ihrer Kürze eine ganz hervorragende Leistung.

² In der „Tabulatura Nova“ (1624). Als Neudruck erschienen in den DdZ, 1. Folge, Bd. I, (herausgegeben von Max Seiffert), S. 147 ff.

durch logische Struktur ein innerlich festes Band, so daß die Toccata sich zu einem einzigen Organismus schließt. Er erreicht nur durch andere Mittel die gleichen Wesenheiten wie Frescobaldi, dessen Formweiterungen endgültig in Deutschland erst mit Froberger festen Fuß faßten. Da nun bereits in Samuel Scheidt das Wesentlichste der Toccata, die Gesamteinheit, erreicht zu sein scheint, glauben wir, unsere Erörterungen hier abbrechen zu dürfen.

Toccata primi Toni¹

Adami Steiglederi Organoedi Ulmensis clarissimi

der freundlichen Genehmigung des Herrn Prof. Dr. G. Binz, des Oberbibliothekars
bibliothek zu Basel, veröffentlicht.

This page of musical notation, numbered 634 and titled 'Leo Schrade', contains seven systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and a bass staff. The music is written in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings, specifically the numbers 1, 2, and 4, are placed above certain notes in the bass staff of the fifth, sixth, and seventh systems. The notation is clear and professional, typical of a published score. A large black rectangular redaction covers the right edge of the page, obscuring the right-hand side of the musical staves.

Der vorliegende Beitrag ist vor einem Jahr geschrieben worden. Weitere Studien haben dem Verfasser gezeigt, daß einzelne Kunstepochen, einzelne lokalen und personalen Verhältnisse der Toccatakunst mit größerer Akribie bearbeitet werden müßten, als es vor einem Jahr geschehen konnte, so daß der Verfasser diesem Beitrag nur die Bedeutung einer Vorstudie zumessen kann. Immerhin sieht er sich in der Meinung bestätigt, daß die Form der Toccata in der Musikauffassung des 16. Jahrhunderts eine sehr wichtige Rolle spielt. Inzwischen konnte das Ms. Mus. 1982 (Padua, Universitätsbibl.) eingesehen, sowie die Stellung Sperin Di Bertoldo's in der Geschichte der Toccata gesichert und zahlreiche andere Lücken ausgefüllt werden. Vor allem ist die gesamte Lautenliteratur — soweit sie für die Toccata in Frage kommt — herangezogen worden, wobei den spanischen Quellen eine hervorragende Bedeutung zuzusprechen ist. Der Verfasser hofft, die Ergebnisse seiner Studien in absehbarer Zeit vorlegen zu können.

Eine Titelaufgabe aus dem Jahre 1697 von Esaias Neufners „Erfreuliche Lauten-Lust“

Von

Adolf Kocjiz, Wien

In die Reihe der von Lappert beschriebenen¹ und in Eitners Quellenlexikon verzeichneten Titelaufgaben von Esaias Neufners Erstlingswerk „Delitiae testudinis“, das er 1667 als fürstlicher Lautenist seinem Herrn, dem Herzog Johann Christian von Liegnitz, Brieg und Wohlau und dessen Gemahlin Luise, einer geborenen Fürstin von Anhalt, widmete, gehört noch eine weitere, auf einer österreichischen Bibliothek befindliche Ausgabe dieses Werkes, die bibliographisch bisher noch nicht behandelt wurde. Die Bibliothek des Benediktinerstifts in Admont (Steiermark) besitzt unter Signatur Nr. 89 B 8 x eine Lautentabulatur in Querfolio (Format 21:32) mit Titelblatt, Vorrede und 40 einseitig gestochenen Notentafeln in neufranzösischer Lautentabulatur². Das Titelblatt ist von einem Blattornament umrahmt, in dessen unterem Teil links und rechts je eine Laute eingefügt ist. Der in Fraktur- und Lateinschrift ausgeführte Titel lautet:

Erfreuliche Lauten-Lust, Darinnen befindlich Praeludia, Paduanen, Allemanden, Curanten, Sarabanden, Givv & Gavot. Heraus gegeben von E. R. Leipzig. Zu finden bey Johann Herbord Klassen. Anno M.DC.XCVII.

Die folgende, allgemein gehaltene Vorrede, auf die wir später noch zurückkommen, hat nachstehenden Wortlaut:

Hochgeneigter Leser!

Daß die Lust oder natürliche Inclination fast so vielerley sey, als Menschen auff Erden gefunden werden, bezeugen alle diejenige, welche auff das Unterfangen der Sterblichen etwas genauere achtung geben. Trahit sua quemq; voluptas, ist schon längst von denen Naturkündigern in die Zahl der beständigsten Regeln auff- und angenommen worden. Der unvergleichliche Lyricus unter denen lateinischen Poeten hat solches ebenfalls in der ersten Ode seiner Gedichte mehr als zu wohl erwiesen und dargethan. Dann dieser hat seine Lust an den edlen Musen, jener an den holden Nymphen; dieser an den grünen Wäldern, jener an den blancken Feldern. Ein anderer suchet sein Vergnügen auff den schwankenden Wellen, ein anderer in dem düstern Bauch der Erden, denen reichen Bergen die edle Gold-Ader zu schlagen. Diesen ergötzet das donner-gleiche blitzen und krachen der grimmigen Carthaunen, jenen aber das süsse und sanffte erthönen der edlen und geisterquicken- den Music, welche auch meine einzige Lust und Vergnügen von Jugend an gewesen, also daß ich derselben meine Dienste und meiste Zeit, und zwar hauptsächlich ver- mittelst der holdseligen Lauten, aufgeopfert habe. Denn gleich wie die Laute unter denen musicalischen Instrumenten von alten Zeiten her für das fürnehmste ist gehalten und dies als dem Apollini, der Musen vorsteher, vor allen andern zugeeignet

¹ Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte 1900: „Esaias Neufner, der Kammer-Laurenist des Großen Kurfürsten“.

² Die bibliographische Aufnahme wurde an Ort und Stelle von Fräulein Johanna Alexander (Wien) in freundlicher Weise besorgt, wofür hier der beste Dank zum Ausdruck gebracht sei.

worden: Also habe ich mir dieselbe sonderlich erwehlet, meine Lust und Ergößlichkeit daran zu haben. Damit aber auch andere diese unvergleichliche Lust genießen möchten, hab ich einen Theil meiner Compositionen dem geneigten Liebhaber communiciren wollen, oder vielmehr sollen. Dann omne bonum est communicativum sui, und ist derjenige eine Misgeburth unter denen Menschen, welcher sich allein, und andern nicht eben so wohl zu allen erfindlichen Diensten geböhren zu seyn erachtet. Ich zweifelte nicht, es werden ihrer viel seyn, so diese meine Arbeit lieben und ihre eigene Lust daraus schöpfen und empfinden werden. Hingegen kan ich mir leicht einbilden, das auch nicht allen diese Lust gefallen werde, zumahl denen jenigen, welche gerne alles tadeln; allein wann sie meinen Entzweck anschauen werden, warum ich diese meine Lauten-Lust heraus gegeben, nemlich nicht etwa einen Gewinn davon zu haben, sondern vielmehr dem Liebhaber eine sonderbare Lust hiedurch zu machen, werden sie hoffentlich mein wohlgemeintes Unterfangen im besten vermercken.

Ich versichere alle Music-verständige, daß wann sie diese Partien nicht etwa oben hin, sondern mit Fleiß und ohne vorgefaste böse Meinung wieder mich werden durchspielen, sie eine unvergleichliche Lust und Gemüths-Bergnügung drüber empfinden werden.

Solche Lust aber wird sich desto besser zeigen, wann man die Laute wol stimmen, recht und wol bey einem geraden Leibe halten, und im Tact sich nicht übereilen wird.

An der rechten Hand muß der kleine Finger vor dem Steg gesetzt werden, wann man lieblich spielen wil; soll es aber etwas stärker klingen, kan man auch wol den kleinen Finger hinter dem Steg setzen. Der Daumen muß allezeit, wann er einen Chor geschlagen, auff dem andern liegen bleiben. Auff die Verwechselung der Finger muß man auch fleißig Achtung geben.

Was die lincke Hand anbelangt, ist dieses nöthig zu observiren, das der Daumen nicht zu weit hinüber gegen die Bässe zu gesetzt werde, damit man desto besser eine hohle Hand machen kan, wobey die Mordanten, sonderlich bey Cadenzen, nicht kurz und scharff abgerissen werden müssen. Ferner sollen auch die Striche, wo man überlegen soll, wol in acht genommen und allezeit die Finger feste aufgedrucket werden, damit es desto reiner klinge, auch so es nicht dissoniren solle, muß man die Finger nicht alsugeswinde wegnehmen, sondern die Saiten zuvor ausklingen lassen. Auff die Aenderung der Thone muß man im spielen auch fleißig acht haben, daß man nicht allezeit stark oder allezeit sachte, sondern zuweilen stark, zuweilen sachte, gleichsam nach oratorischer Art spiele. Die Separationes fangen allezeit unten von den Bässen an, und so ferne man nach heutiger Manier recht spielen will, müssen die gleichen Noten nicht eine wie die andere, sondern stets rückende oder springende gespielt werden, welches alles vor Incipienten, nicht aber vor erfahrene und Lautenverständige ist erinnert worden. Über das so ist der Accord bey einer jeden Svide vorne an gesetzt; So lange aber kein Accord nach der Svide folget, so lange bleibet die Stimmung im vorhergehenden Thon.

Gehab dich wol, hochgeneigter Leser, und glaube, daß ich dir zu deiner Lust diese Lautenlust in Druck befördert habe, um der ganzen Welt zu zeigen, daß ich sey allezeit

Zu deinen Diensten
willig und bereit

E. K.

In der Tabulatur ist in Übereinstimmung mit dem Titelblatt und der Vorrede jedem einzelnen Stücke das Monogramm E. K. beigesezt. Eine Vergleichung mit dem Kremsmünsterer Exemplar der „Delitiae testudinis oder Erfreuliche Lauten-Lust“ ergab, daß wie für diese, so auch für unsere Titelaufgabe die gleichen Platten benutzt

wurden. Vom ersten Stück „Praeludium de E. R.“ bis zum letzten Stück: „Couranta sine quinta, quarta et tertia de E. R.“ finden wir den ganzen Blütenstrauß der ersten Lautensuiten Esaias Reußners wieder, bis auf Blatt 20 (Gigue und Allmande), das im Admonter Exemplar fehlt¹.

Bemerkenswert für diese Auflage ist, daß sie im Gegensatz zu den andern uns bekannten Auflagen der *Delitiae* in der Vorrede auch Anleitungen für das Lautenspiel enthält. Solche „nicht auff die Erfahrenen, sondern vielmehr auff die Incipienten“ zielenden Anleitungen finden sich in des Meisters 1676 erschienenen „Neuen Lauten-Früchten“. Aus diesem Werk sind die Spielregeln in die „Erfreuliche Lauten-Lust“ von 1697 der Hauptsache nach herübergenommen worden. Die Angabe, daß „der Accord bey einer ieden Evide vorne an gesezet“ sei, ist dahin zu berichtigen, daß gemäß der Tabulatur und Reußners Praxis auch in den „Neuen Lauten-Früchten“ der Accord unten am Blatt angegeben wird. Reußner sagt dortselbst: „Der Accord wird unten am Blat bei jeder Suite zu finden seyn, sofern er sich ändert. Folget aber kein Accord nach der Suite, so bleibt die Stimmung im vorhergehenden Ton“.

Esaias Reußner war am 1. Mai 1679 gestorben². Die Leipziger Ausgabe der „Erfreulichen Lauten-Lust“ von 1697 rührte also nicht mehr von ihm her, sondern wurde von fremder Hand für den Verleger Klaffen zurechtgezimmert, der die alten Notenplatten, vielleicht aus Reußners Nachlaß, erworben hatte und nun mit dem Werke, das zwar den bewährten Titel übernahm, jedoch den Namen des Autors in das Rätsel eines Monogramms hüllte, sein Geschäftsglück versuchte.

Im Musikarchiv der Benediktiner in Kremsmünster (Oberösterreich) ist Reußner außer der bereits vorhin erwähnten Ausgabe der „*Delitiae testudinis* oder Erfreuliche Lauten-Lust“, die Kaiser Leopold I. gewidmet ist und beim Buchhändler Veit Jacob Trescher in Breslau ohne Jahresangabe erschien, mit Lautenstücken im handschriftlichen Sammelbande L 79 vertreten. Diese Handschrift, deren Entstehung dem Inhalte nach ins letzte Drittel des 17. Jahrhunderts zu setzen ist, enthält bezeichnete, zum größten Teile jedoch unbezeichnete Lautenstücke. Genannt sind von Franzosen Gallot, du Pres, Emon, Mouton, du Faut, von Deutschen Wittner und Reußner. Mit vollem Namen angeführt ist Reußner nur bei Nr. 298 (S. 195 b—196) Sonatina Esaias Reusner, das Monogramm E. R. steht bei Nr. 225 (S. 130 b—131 b): Paduan de E. R. und bei der Courante Nr. 309 (S. 204 b—205). Eine Vergleichung mit den Lautensuiten der Erfreulichen Lauten-Lust und der Neuen Lauten-Früchte (1676) zeigt, daß der Hauptanteil an den unsignierten Stücken der Lautenhandschrift Reußner zufällt. Die Stücke Nr. 225—296 (S. 130 b—194), die mit der charakteristischen, nur auf den tieferen Lautenchören mit Ausschluß der drei obersten Saiten (der Quintsaite f) und ihrer zwei Nachbarchöre (d und a) auszuführenden Couranta sine quinta, quarta et tertia schließen, sind in fast lückenloser Folge der „Erfreulichen Lauten-Lust“ von S. 7—40 entnommen.

Die Neuen Lautenfrüchte sind mit ihren 69 Stücken in der Handschrift insgesamt enthalten. Sie haben für den Anfang des Sammelbandes beigezeichnet von S. 1—29,

¹ In den *Delitiae testudinis* oder Erfreulichen Lauten-Lust sind im ganzen 83 Stücke enthalten, nicht wie Tappert mit Übersetzung des Anfangs-Präludiums angibt, bloß 82.

² Willibald Gurlitt, „Ein Beitrag zur Biographie des Lautenisten Esaias Reußner“. *EMG* 1912/13, S. 49.

wobei allerdings vom Abschreiber die Reihenfolge des Werkes nicht beobachtet erscheint. Er beginnt mit der Suite auf Tafel 15 (Ex D) und schließt nach vorn zurückgreifend mit der ersten Suite Ex B (Tafel 1—6); die an das freirhythmische Präludium dieser Suite anschließende Sonatina bringt die Handschrift erst auf S. 195b. Ebenso findet sich abgetrennt von der g-moll-Suite auf S. 3—4 der Handschrift die zugehörige Courant rückwärts auf S. 204b („Lautenfrüchte“, Tafel 19—20). Wie man sieht, hat Reußner für den Sammelband ein erkleckliches Kontigent beigelegt, ein Beweis dafür, daß er bei den geistlichen Lautenspielern im Stift Kremsmünster guten Anklang gefunden hatte.

Schließlich möchte ich noch einige Bemerkungen über Reußners Beziehungen zu Wien beifügen. In der von Gurllitt veröffentlichten „Christlichen Leichpredigt“ rühmt der Leichenredner Propst Lange von Eöln a. d. Spree, dem letzten Wohnort des Meisters, daß ihm sein früherer Herr, Herzog Christian, weil er „auf seinem Instrument vor vielen excelliret“, eine Reise nach Wien an den kaiserlichen Hof erlaubt habe, „allda er sich rühmlich seines Instruments bedienet und von Ihro Kayserl. Majest. wie andere Virtuosi mit Kayserl. Gnadenbegabungem allergnädigst angesehen und mit großer Vergnügung dimittiret worden“.

Eine dokumentarische Bekräftigung, daß Reußner vor dem Kaiser spielte, liefert sein Schreiben an den Rat der Stadt Danzig aus Brieg, den 27. April 1668. Dieses Schreiben steht im Zusammenhange mit Reußners Brief aus Brieg vom 2. November 1667 an den Danziger Rat, welchem er, wie wir durch Münnich wissen¹, 24 Exemplare seiner „an das Licht gebrachten“ Kompositionen durch den Danziger Handelsmann Paul Hermling aus „schuldiger Dankbarkeit“ für die seinem Vater² und ihm erwiesene Huld, hatte überreichen lassen. Das Schreiben, womit Reußner wegen Ablieferung und Aufnahme seiner Widmungsexemplare anfragt, sei hier in seinem Wortlaute³ wiedergegeben:

HochEdle Gestrenge, WohlEhrenveste Hochweise und Hochbenampte.
Sonders Hochgeehrteste Herren und Große Förderer.

Deroselben lebe Ich bey treuer verwünschung immer florirenden Wohlstandes zu angenehmen Dinften jederzeit schuldig und gestließen. Und demnach Ich in erinnerung der meinem Vater und Mir in meiner Jugend bey der löbl. Stadt Danzig erwiesenen wohlgenogenheit, da ich unterschieden von ein und anderem Herren Eines Edlen Rhats mit meiner Lauthe hochgünstig gehöhret worden, auß schuldigst devotem Gemütte ein theil meiner sonder rühm vor der Röm. Kaysl. Mayt. zu allergnädigstem gefallen gespielter, in Kupfer gestochener Lautenstücke Ewr. Edl. Herrl. dediciret und diese vor ohngefähr einem halben Jahre an etlich und zwanzig stück eingebundenen Exemplarien zu überreichen (Titul) Herren Paul Hermling Handelsmann daselbst ersucht, zu dato aber, ob und wie solches geschehen noch keine versicherung habe, Alß erkühn Ich mich dannenhero dessen hiermit zuerkundigen, in dem Ich begierig zu wiesßen, ob sothan mein Werklein auch bey der löbl. Stadt

¹ „Ein Brief Esaias Reußners“ mitgeteilt von Richard Münnich, Liliencron-Festschrift, 1910, S. 173/5.

² Sein „Musicalischer Lust-Garten“, 1645 in Breslau gedruckt durch Georg Baumann, enthaltend Choralbearbeitungen für die Laute, ist den Bürgermeistern und Rat der königl. Stadt Danzig gewidmet. Das Werk wird vom Verfasser in einem besonderen Aufsatz behandelt.

³ Abschrift aus dem Staatsarchiv Danzig Abt. 300, 36, Nr. 21. Der geehrten Archivverwaltung danke ich verbindlichst für die freundliche Überlassung der Abschrift sowie Auskunft im Gegenstande.

Danzig, wie Gottlob anderwärts geschehen, wohl aufgenommen und erkennet werden wird; Gestalt Ich dann auf erhaltende würckliche nachricht und vorgewieserung dero Hohen Patrocinii höchst erfreuet, und zu schuldigstem nachruhm lebenslang obligiret sein und bleiben werde.

Brieg den 27. April
N^o 1668.

Ewr. HochEdl. Herrl. gehorsamer Diener
Esaías Reußner Fürstl.
Briegscher Hofflautenist.

Es ist fraglich, ob Reußners Versuch, die alten Fäden mit Danzig wieder anzuknüpfen, Erfolg hatte. Im Danziger Staatsarchiv hat sich bisher kein Beleg einer offiziellen Antwort an Reußner gefunden. Auch die Kammereirechnungen enthalten keine Post über eine Zuwendung an Reußner für die dedizierten Exemplare, von welchen heute weder im Staatsarchiv noch in der Stadtbibliothek etwas vorhanden ist.

Unter den Lautenstücken, von denen ein Teil vor dem Kaiser gespielt wurde, (der Zeit nach wäre es Leopold I. gewesen), sind jedenfalls die 1667 erschienenen „Delitiae testudinis“ zu verstehen, um so mehr als Reußner am Schluß seines Schreibens ausdrücklich von einem „Wercklein“ spricht, das anderwärts wohl aufgenommen und anerkannt wurde. Die Produktion vor dem Kaiser fiel also vor das Jahr 1667. Ob das Ereignis gerade unter den in der Leichenrede dargestellten Umständen vor sich ging, mag dahingestellt bleiben. Auffallend ist, daß Reußner in der Widmung der „Erfreulichen Lauten-Lust“ an Leopold I. weder von einem Spiel vor dem Kaiser noch von einem Aufenthalt am Wiener Hofe und ihm dort zuteilgewordenen Gnadenbezeugungen ein Wort erwähnt. Die Wiener Hofzählamtsraitungen verrechnen Gaben an Virtuosen, die sich vor den hohen Herrschaften hören ließen, in der üblichen Rubrik „Recompens, adiuta und Verehrungen“. Reußner ist von 1658 bis einschließlich 1670 in keiner dieser Raitungen als Perzipient ausgewiesen¹. Da er seit 1655 Briegscher Hoflautenist war, bestand wohl immerzu die Gelegenheit, bei einem Anlasse mit seiner Kunst auch dem Kaiser aufzuwarten.

Es fragt sich nun noch, wann ist die dem Kaiser gewidmete Ausgabe der „Erfreulichen Lauten-Lust“ erschienen? Baron² verwechselt zwar Vater Reußner mit dem Sohn, gibt aber als Erscheinungsort der Lautenlust richtig Breslau an und datiert die Ausgabe mit 1668. Diese Jahrzahl hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, denn die unmittelbar folgende Neuauflage würde die von Reußner betonte gute Aufnahme seines Werkes nur bekräftigen³.

¹ Unter den Pauschal- und namentlichen Verrechnungen von Zuwendungen an Musiker seien hier einige Posten aus den ersten Regierungsjahren Leopold I. angeführt: 1658, fol. 493: Denen gesambten Churfürstl. musicis zur Verehrung 3150 fl. fol. 493b: Eiben Chur Edlänischen musicis zur Verehrung 150 fl. fol. 494: Denen gesambten Churfürstl. Trompetern in Franckfurth zur Verehrung 150 fl. — 1659, fol. 564b: Den 29. Decemb. denen gesambten Hungarischen Schalmey vmb Geigern welliche Ihr Kay: May: zu dero Geburtstag aufgewarht haben 20 fl. Den 29. Decemb. Ingleichen dennen Palatin vnd Erzbüschhofflichen Trompetern (usw.) 50 fl. — 1662, fol. 309b: Herrn Wolf Ferdinanden Teubner Churbayrischen Cammerdienern vnd Harpsenisten 350 fl. fol. 314: Herrn Felice Sances Kay: vice Capellmaistern, zu Verehrung der in der Neustatt gebrauchten Statt Musicorum 100 fl. fol. 323b: Nicolaen Kamer, Messnern der Thumb Kirchen zu Preßburg wegen des Landtags daselbst, zur Verehrung 10 fl. Ingleichen dem Organisten alda, Joanni Albertino, zu sollichem Ende 10 fl. — Juli 1660 bis Ende 1661: fol. 359b: Michael Angelo Angelico wegen gewisser Ihrer Kay: May: verchenten Sonaten zur recompens 30 fl. fol. 381b: Stephano Boni, Kay: Musico, zur Adiuta 300 fl.

² „Histor.-theoret. Untersuchung des Instruments der Lauten“, 1727.

³ Das Titelblatt der Kremsmünsterer Lautenlust trägt die Unterschriften zweier ehemaliger Be-

Der Text von Schuberts Sonett III

Von

Hugo Daffner, Berlin

Im Herbst 1818 komponierte Schubert in Zelesz zwei Sonette; als er im Dezember nach Wien kam, gab er den beiden noch ein drittes, mit dem Untersatz „Von Dante, Deutsch von A. W. v. Schlegel“ zu. Das Gedicht war von Schubert den „Blumensträußen“ von A. W. Schlegel (Berlin, 1804) entnommen und hat folgenden Wortlaut:

Quando la nott' abbraccia con fosc' ale

Nunmehr, da Himmel, Erde schweigt und Winde,
Gefieder, Wild, des Schlummers Bande tragen,
Die Nacht im Kreise führt den Sternenwagen,
Und still das Meer sich senkt in seine Gründe:

Nun wach' ich, sinne, glühe, wein', und finde
Nur sie, die mich verfolgt mit süßen Plagen.
Krieg ist mein Zustand, Jorn und Mißbehagen;
Nur, denk ich sie, winkt Friede mir gelinde.

So strömt, was mich ernährt, das Siß und Herbe
Aus eines einz'gen Quells lebend'gem Strahle;
Dieselbe Hand gibt Heilung mir und Wunden.

Und daß mein Leiden nie ein Ziel erwerbe,
Sterb' und ersteh' ich täglich tausend Male;
So weit entfernt noch bin ich, zu gesunden.

Das Lied ist in der kritischen Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel), Serie 20, Nr. 347, Gesänge, 5. Bd., S. 231, Leipzig 1895, abgedruckt. Man war sich über den Text nie so recht im klaren. Bei Nottebohm¹ steht unter unveröffentlichten Kompositionen

- | | |
|---|--|
| 3 Sonette nach Dante: 1. Apollo lehret noch | } (Diese beiden Texte sind von
Petrarca-Schlegel) |
| 2. Allein nach Dunkel | |
| 3. das unsrige. | |

Walter Dahms meint in seinem „Schubert“ (Berlin und Leipzig 1912) S. 127:

süßer, rechts unten: Joann Hönig und darüber im Anschluß an den Titel: P. Sigismundus Prof(essus) Cremifan(ensis) m. p. — P. Sigismund Gast, geb. 1645 zu Lambach in Ober-Osterreich, legte am 28. Okt. 1667 zu Kremsmünster die Profess ab und wurde nach theolog. Studien in Salzburg 1672 zum Priester geweiht. Er war ein besonderer Freund der Musik und befand sich zur weiteren Ausbildung in derselben 1673—1674 in Wien; 1687 wurde er Chorregent im Stifte. Nach kurzer Tätigkeit als Pfarrer in Worchdorf (1704—1709) in die Zelle zurückgekehrt, ward er am 13. Okt. 1711 beim Altar plötzlich von einem Schlagfluß dahingerafft. (Marian Pachmanr „Historico-chronol. series Abbatorum et Religiosorum monast. Cremifanensis O. S. P. B.“, Styrae 1780, III, pag. 542, und P. Hieronymus Desange „Synopsis vitae relig. O. S. P. B. Cremifani professorum“, Styrae 1777, pag. 78.)

¹ Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Schubert, Wien 1874, S. 262. — Moriz Bauer (Die Lieder Franz Schuberts, Leipzig 1915, S. 8) setzt ohne weiteres die drei Sonette auf das dichterische Konto A. W. Schlegels.

„Nach der Rückkehr nach Wien entstand noch ein drittes Sonett, in dem er sich schon als Herr der Situation erweist“. Dahms läßt die Frage des Lertdichters also offen.

Daß Dante als ursprünglicher Lertdichter nicht sicher ist, wurde schon lange vermutet. Auch in meiner Zusammenstellung von Kompositionen zu Dante im 6. Band des Deutschen Dante-Jahrbuchs (Sena 1921, S. 109) hatte ich meinem Zweifel Ausdruck gegeben. Nunmehr gelang es mir, festzustellen, daß das Sonett von Petrarca stammt und von J. D. Gries ins Deutsche übersetzt ist. Schlegel hat es mit diesem Namen in seine „Blumensträuße“ aufgenommen; Gries selber hat es in verbesserter Form in seinen „Gedichten und poetischen Übersetzungen“ (Stuttgart 1829) neu herausgegeben. —

Ein Dantescher Text kommt also für Schubert überhaupt nicht in Frage.

Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Union Musicologique in Lübeck am 23. und 24. Juni 1926

Von

Hermann Albert, Berlin

Der mit einer gewissen Spannung erwartete Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Union Musicologique oder wie sie sich selbst deutsch nennt, der Musikwissenschaftlichen Gesellschaft (noch besser würde man „Verband“ sagen) fand am 23.—24. Juni in Lübeck statt, also auf deutschem Boden und noch dazu in dem ehrwürdigen Sige der alten völkerverbindenden Hanse. Manchem Besucher mochte die Wahl dieser „abgelegenen“ Stadt nicht ganz glücklich erschienen sein. Indessen liegt Lübeck weit näher an Paris oder gar an London und den skandinavischen Städten als z. B. Wien und eignet sich außerdem, wie schon die Statistik der alljährlich in seinen Mauern veranstalteten Kongresse lehrt, ganz hervorragend für diesen Zweck. Aber selbst wenn alles das nicht zuträfe, so hätte man angesichts des Zweckes dieses Kongresses schon allein eine rege Beteiligung aller Länder erwarten müssen. Er sollte ja die Bestrebungen der Union und ihres weitblickenden Vorsitzenden, Herrn Dr. Scheurleer (Haag), krönen und den internationalen Zusammenschluß, der den Zeitungen zufolge in allen Ländern so heiß ersehnt wurde, zur Wirklichkeit werden lassen, indem er die Vertreter der ehemaligen feindlichen Nationen an demselben Verhandlungstisch vereinigte.

„Es hat nicht sollen sein“. Außer Deutschland, von dem außer den drei Delegierten der DMG, Prof. Dr. Albert (dieser zugleich als Vertreter des preußischen Kultusministers), Prof. Dr. Wolf und Dr. v. Hase eine stattliche Anzahl der Teilnehmer erschien, waren von dem Auslande mit drei Herren Dänemark (Prof. Dr. Hammerich, Dr. Jeppesen und Gen.-Konsul Claudius), mit zwei Holland (Dr. Scheur-

leer als Vorsitzender und Dr. Smijers) und mit einem Österreicher (Prof. Dr. Adler) vertreten. Das übrige Ausland, vor allem das ehemals feindliche, auf das es besonders abgesehen war, fehlte vollständig, zum Teil sogar ohne Entschuldigung. Von Frankreich hatte sich zwar Prof. Pirro-Paris sogar zu einem großen Vortrag über die „Ziele und Aufgaben der Union“ erboten gehabt, mußte ihn jedoch kurz vor Beginn absagen, da ihn Examenspflichten in Paris festhielten. Der Vortrag wurde am 24. Juni nach dem Manuskripte Pirros von Prof. Dr. Seiffert-Berlin verlesen.

Die Gründe dieses Mißerfolgs hat man schon überall gesucht, wo sie nicht zu finden waren, in der Wahl Lübecks, in angeblichen Mängeln der Organisation, die im Munde der Unbeteiligten bei solchen Kongressen ein beliebtes Thema bilden, und anderswo. Chauvinismus ist gewiß nirgends weniger am Plage als in der Wissenschaft und speziell bei den französischen Herrn Kollegen haben sicher Valutafragen eine große Rolle gespielt. Trotzdem ist das alte Verhältnis in den einzelnen Ländern noch keineswegs wiederhergestellt. Wer den gegenwärtigen Stand des internationalen wissenschaftlichen Verkehrs kennt, weiß, daß derzeit zum Zusammenarbeiten mit Deutschland und Österreich zwar bei einzelnen Gelehrten des ehemals feindlichen Auslands Neigung vorhanden ist, nicht aber auch bei den wissenschaftlichen Organisationen dieser Länder. Gewiß wird auch für sie der internationale Zusammenschluß einmal kommen, weil er einfach von der Weiterentwicklung der Wissenschaft gebieterisch gefordert wird. Aber vorerst lehrt gerade dieser Kongreß, daß wir Deutschen auch in der Musikforschung noch längere Zeit zwar nicht mehr mit dem aktiven, wohl aber mit dem passiven Widerstand unserer alten Gegner zu rechnen haben. Wir wollen das weder sentimental noch tragisch nehmen und am allerwenigsten uns jemandem aufdrängen. Wir können vielmehr gerade in der Musikforschung ruhig abwarten, wie sich die Dinge weiter entwickeln. Der Kongreß hat uns die erwünschte Gelegenheit geboten, unsere Lage scharf zu erkennen und unsere künftige Marschroute unzweideutig kundzugeben. Für uns ist er deswegen auch kein Fehlschlag gewesen.

Schon in der Vorstandssitzung am 23. Juni gaben die drei Delegierten auftragsgemäß der Geneigtheit der DMG Ausdruck, geschlossen mit sämtlichen Mitgliedern der Union musicologique beizutreten, falls sich die Höhe des zu leistenden Beitrags in erträglichen Grenzen hielte. Es kam zu einer Entschließung, die die drei Delegierten für die Mitglieder der DMG in folgender Mitteilung kurz zusammenfaßten:

Bekanntmachung

Zwischen der Union Musicologique und den Delegierten der Deutschen Musikgesellschaft e. B. ist folgendes vereinbart worden:

1. Die DMG ist bereit, unter den erörterten Bedingungen mit allen ihren Mitgliedern der U. M. beizutreten, sobald die hauptsächlichsten ehemals kriegführenden Staaten, mindestens Frankreich oder England, beitreten.
2. Die Mitgliedschaft der U. M. kann nur bei gleichzeitiger Zugehörigkeit zur DMG erworben werden.
3. Die Mitgliedschaft bei der DMG kostete bisher Rm. 12 und berechtigte zum kostenlosen Bezug der Zeitschrift für Musikwissenschaft. Die Mitgliedschaft bei der U. M. kostete bisher Rm. 15 und berechtigte zum kostenlosen Bezuge des Bulletins der U. M. Künftig werden für einen an die DMG zu entrichtenden Gesamtbeitrag von Rm. 16 beide Organe im alten Umfange geliefert werden.

4. Über Anträge, die dahin zielen, Mitglied der DMG zu sein, ohne gleichzeitig der U. M. anzugehören, entscheidet der Vorstand der DMG.

Lübeck, den 23. Juni 1926.

gez. Albert, gez. Wolf, gez. v. Hase.

Als diese Beschlüsse tags darauf der Allgemeinen Mitgliederversammlung mitgeteilt wurden, riefen sie eine sehr heftige Debatte über die Stellung und das Schicksal des Lübecker Instituts und seines „Archivs“ hervor. Eine Einigung konnte angesichts der verwickelten Sachlage noch nicht erzielt werden; sie wird zunächst zwischen den beiden Verlagsfirmen herbeizuführen sein, und die Musikforschung, die auf beide Organe gleich dringend angewiesen ist, kann nur lebhaft wünschen, daß jenes Ziel restlos erreicht werde. Da die Abmachung übrigens den Beitritt, mindestens Frankreichs oder Englands zur U. M. voraussetzt, kann auch jener strittige Punkt in aller Ruhe erwogen werden.

Der Vorstandssitzung am 23. schloß sich die erste öffentliche Festsitzung im Bildersaal der „Gemeinnützigen Gesellschaft“ an. Nach einer Begrüßungsansprache des Vorsitzenden der U. M., Dr. Scheurleer, hieß Senator Dr. Vermehren den Kongreß im Namen des Senats willkommen; Prof. Dr. Albert überbrachte die Grüße des preußischen Kultusministers. Der darauf von Prof. Dr. Seiffert verlesene Vortrag Prof. Virros über die Ziele und Aufgaben der U. M. (in deutscher Sprache) betonte mit Wärme die Notwendigkeit des internationalen Zusammenschlusses und ermahnte die noch säumigen Nationen dringend zum Anschluß. Man konnte es nur tief bedauern, daß diese Schalmeienklänge mit den Tatsachen in so scharfem Widerspruch standen.

Am 24. Juni hielt nach der Allgemeinen Mitgliederversammlung, in der die Beschlüsse des Vorstandes mitgeteilt wurden und eine allgemeine Aussprache stattfand, Prof. Wilhelm Stahl (Lübeck) einen ausgezeichneten Vortrag über „Lübecks Bedeutung für die Musikgeschichte, von den Anfängen bis zur Gegenwart“, mit der Zeit Lunders und Burtehudes als Mittelpunkt. Der Vortrag wird demnächst in erweiterter Form im „Archiv“ und auch separat veröffentlicht werden.

Die musikalischen Darbietungen begannen schon beim zwanglosen Beisammensein am Vorabend des Kongresses, am 22. Juni, in der Schiffergesellschaft mit dem Vortrag einiger Männerquartette auf Klaus Grothsche Texte von dem trefflichen Carl Stiehl unter Leitung von Prof. Stahl. Der Abend des 24. Juni brachte dann ein großes Kirchenkonzert in der Marienkirche mit Werken von Lunder und Burtehude. Von beiden Meistern brachte Prof. Sittard-Hamburg Orgelchoräle und freie Orgelstücke mit gewohnter Meisterschaft zum Vortrag. Außerdem führte Prof. Lichtwark mit der Lübecker Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, dem städtischen Sinfonieorchester, dem einheimischen Baritonisten Fritz Dahnke und Prof. Stahl an der Orgel je eine Kantate von Lunder („Ein feste Burg“) und Burtehude („Ihr lieben Christen freut Euch nun“) auf. Der Vortrag litt zwar unter einigen Schwankungen, der Befangenhheit des Solisten und unter der unausgeglichenen Klangwirkung der gestopften Posaunen, verpflichtete aber die Hörschaft trotzdem zu lebhafter Dankbarkeit, da er ihr Gelegenheit bot, die Werke an dem Orte, für den sie geschrieben sind, zu hören.

Am zweiten Abend fand in der Aula des Johanneums ein Kammerkonzert statt,

dessen Programm Max Seiffert mit großer Sachkunde aus Werken altlübeckischer Meister zusammengestellt hatte. Es waren Einzeltänze, Suiten und Triosonaten von Nik. Bleyer (1591—1658), Math. Schnittelbach (1613—1667), Joh. Theile (1646—1724), N. V. Strungk (1640—1700), Joh. Wd. Reinken (1623—1722) und Burtehude, sämtlich für Streicher, die von hervorragenden Mitgliedern des Sinfonieorchesters gestellt wurden. Für den Historiker war das ein lehrreicher Rundgang durch die ältere norddeutsche Kammermusik, auf den Laien mochte freilich der unausgesetzte Streicher- und Cembaloklang etwas ermüdend wirken. Zwar spielte Frau Anna Linde-Berlin dazwischen hinein Burtehudes Choralsuite „Auf meinen lieben Gott“ für Cembalo allein und errang sich damit einen verdienten großen Erfolg. Vielleicht hätte aber der Vortrag eines reinen Bläser- oder Gesangsstücks die Wirkung des ganzen Abends noch gesteigert.

Die letzte „Musiknummer“ brachte das gut besuchte gemeinsame Mahl im Ratskeller: es war der allgemeine Cantus von Geibels „Luftigem Musikanten“, der 1840 in demselben Gebäude als Gelegenheitspoem improvisiert worden war.

An der Stadt Lübeck hat es sicher nicht gelegen, wenn dem Kongreß der volle Erfolg versagt blieb. Sie hat den Teilnehmern durch eine Ausstellung musikalischer Handschriften und Drucke, durch Führungen aller Art und auf jede mögliche sonstige Weise den Aufenthalt so genußreich und angenehm wie nur möglich zu gestalten verstanden. Sie darf sich daher auch angesichts der dauernden Dankbarkeit aller Teilnehmer eines vollen Erfolges rühmen. Der Union aber weiß auch die DMG aufrichtigen Dank dafür, daß sie den Versuch dieses Kongresses überhaupt gewagt hat, klar, sachlich und ohne Verschleierung durch die Verbindung mit anderen Veranstaltungen, und dadurch die ganze gegenwärtige Lage unzweideutig geklärt hat. Sie selbst, sowie die nationalen Gesellschaften sind damit in der Lage, ihr Verhalten für die Zukunft fest und klar zu bestimmen.

Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg

Von

Theodor W. Werner, Hannover

Zum neunten Male vereinigten sich am 20. und 21. Juni die Mitglieder des Bückeburger Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zur festlichen Begehung des Stiftungstages; und zu ihnen stießen (mit diesmal erheblicher numerischer Übermacht) die Mitglieder der Gesellschaft der Freunde des Instituts.

Es ist vielleicht für neuere Leser dieser Zeitschrift erwünscht, von dem Wesen des „Bückeburger Instituts“, wie es der Kürze halber genannt wird, ein Näheres zu

erfahren. Unserer Disziplin hat bisher eine deutsche Zentralstelle¹ gemangelt, die die Zusammenfassung der vielverzweigten Erscheinungen und Bestrebungen auf dem Gebiete der musikwissenschaftlichen und musikgeschichtlichen Forschung bedeutete und die berufen wäre, eine Arbeitsstätte für die heutige, besonders aber für die kommende Generation zu bilden. Diese Lücke auszufüllen, Materialnachweisungen und bibliographische Arbeiten zu sammeln beabsichtigt das im Jahre 1917 durch den Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe gegründete und seither als selbständige Stiftung fortgeführte Institut. Seine ursprünglich weit gesteckten Ziele mußten infolge der Nöte der Nachkriegszeit auf das Hauptgebiet eingeschränkt werden, nämlich die Schaffung eines künftigen Zentralarchivs deutscher Musikgeschichte. Seine Arbeit wird darin bestehen, die in den Bibliotheken, Archiven, Kirchen, Schulen und anderen Plätzen zerstreuten, vielfach im Verborgenen schlummernden musikgeschichtlichen Akten, Denkmäler und Dokumente zu sichern, erschließen, registrieren und nach den verschiedensten Gesichtspunkten der Zweckmäßigkeit zu katalogisieren. Das Zentralarchiv will die musikalischen Geschichtsquellen nicht etwa im Original in sich aufnehmen und seinen eigenen Beständen einverleiben, sondern sie den Interessenten nachweisen oder durch Reproduktionen, die in eigenen photographischen Werkstätten angefertigt werden, zugänglich machen. Ebenso soll der lang und schmerzlich entbehrt „Thematische Katalog“ in Angriff genommen werden. Ferner wird ein reger Austausch mit dem Auslande, das in einigen Ländern schon ähnliche Zentralstellen aufbaut, ins Auge gefaßt. Von den gesteckten Zielen ist trotz der Nöte der Zeit, schon manches erreicht. Darüber hinaus hat das Institut seit seinem Bestehen eine Reihe von Publikationen aus der Feder seiner Mitglieder oder junger Gelehrter herausgegeben, darunter eine Gesamtausgabe der Werke Johann Friedrich Bachs, eine Auswahl Mozartscher Autographen in Faksimile, sowie eine Reihe von Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte. Ferner gibt das Institut die bekannte Vierteljahrschrift „Archiv für Musikwissenschaft“ heraus, die vom Oktober ab nach kurzer Unterbrechung wieder erscheinen wird.

Das Institut verfügt über zwei Gebäude in Bückeburg, von denen das eine die Bücherei, Kartothek, Verwaltungsräume, die photographische Anstalt und den Lesesaal, das andere die dem Institut angegliederte Musikschule enthält. Die Verwaltung liegt in den Händen eines Kuratoriums. Die wissenschaftliche Leitung führt der Senat. Die geschlossene Anzahl von dreißig Mitgliedern setzt sich aus den namhaftesten Vertretern des Fachs zusammen; dazu kommt eine Reihe außerordentlicher Mitglieder aus dem Auslande.

Wie überall in der deutschen Wissenschaft hat die Inflationszeit und der durch die wirtschaftliche Not bedingte Ausfall opferbereiter Förderer auch dem Bückeburger Forschungsinstitut tiefe Wunden geschlagen. Es gilt neu aufzubauen und die materiellen Voraussetzungen für das weitere Kulturfördernde Wirken des Instituts zu schaffen. Dies Ziel verfolgt die „Gesellschaft der Freunde des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung“. Ihr Zweck ist, dem Institut Stützen zu schaffen, die ihm über die Zeiten schwerster Not hinweghelfen sollen. Der Sitz der Gesellschaft der Freunde ist zweckmäßigerweise von Leipzig nach Bückeburg verlegt worden; hier steht ihr ein Vorstand von angesehenen Männern zur Verfügung, an dessen Spitze der lebenswürdige und tatkräftige Kommerzienrat P. Hillmann waltet. Der Jahresbeitrag von zwanzig Mark kann in Vierteljahrsraten von fünf Mark entrichtet werden.

Prof. Max Seiffert, der unverwüßliche Reichsverweser, teilte mit, daß das Institut dem freundlichen Entgegenkommen der Schaumburg-Lippischen Regierung und des Landtages, der preussischen Akademie der Künste und dem Kultusministerium, sowie der Gesellschaft der Freunde für materielle Förderung zu danken habe. Zu Senatoren wurden gewählt die Herren Abert und Kroyer. Durch den Tod hat das In-

¹ Nach dem von der „Gesellschaft der Freunde“ herausgegebenen Prospekt.

stitut in dem Generalmusikdirektor Michael Balling ein Mitglied verloren. Die Herren Scheurleer und Adler konnten ihren siebzigsten, Peter Wagner seinen sechzigsten Geburtstag und Herr Altman das vierzigste Berufsjubiläum feiern. —

Die diesjährige Veranstaltung stand im Zeichen Carl Maria von Webers, dessen Todestag sich am 5. Juni zum hundertsten Male geöhrt hatte. Prof. Johannes Wolf von der Berliner Universität hielt die seinem Gedächtnis geweihte Festrede, deren straffe Disposition und logische Klarheit die Erscheinung des Romantikers plastisch hervortreten ließen. Aus der Lebensgeschichte des Meisters erfuhr man die interessante Einzelheit, daß die Familie nicht dem österreicherischen Adel angehöre, sondern sich aus badischem Bauernblut herleite: die drei beglückenden Buchstaben vor dem Namen hat sich Webers Vater aus eigener Macht verliehen. Der Redner schloß sich an die von Weber selbst gewollte Ordnung an, als er die geistige Persönlichkeit als reproduzierenden Künstler (Klavierspieler, Sänger, Dirigent), als produzierenden Komponisten (von Messen, Symphonien, Kammermusik, Klaviermusik, Länzen, Liedern, Chören und Opern) und als geistvollen ästhetischen Schriftsteller zeichnete. Das Landesorchester umrahmte den fesselnden Vortrag durch die sorgfältige Wiedergabe zweier Sätze aus der Symphonie in E dur unter der Leitung des Herrn Karl Bachmann.

Wertvoller als das zu leerem Klanggepränge neigende symphonische Schaffen Webers mußte seine am Abend vorher dargebotene Kammermusik erscheinen. Zwar hat man es auch hier, wie sich recht klar an den Variationen eines norwegischen Themas (op. 22) für Klavier und Violine erwies, nicht mit inneren Entwicklungen, sondern mit der Anreihung von Gegensätzen zu tun; zwar ist auch hier das heimliche Ideal nicht, wie noch bei Beethoven, die Fuge, sondern die Polacca brillante. Aber in Einzelzügen scheint doch eine auf klassizistischer Grundlage (Thematik des Klavierquartetts in B dur) erwachsende romantische Phantastik voller Beweglichkeit durch, so daß das Ohr, abgewendet manchmal von der allzu chevaleresken Unterhaltung, sich immer wieder von dem Walten einer eigenartigen Seele angezogen fühlt. Das gilt besonders von den ersten drei Sätzen des Trios (op. 63) in g moll, dessen Flötenstimme durch eine Geige nicht ganz glücklich war ersetzt worden. Die lebhaft gefeierten Gäste aus Berlin: die Herren Karl Klingler (Geige), Francesco v. Mendelssohn-Bartholdy (Violoncello), Richard Köhler (Klavier), denen sich (als Bratschist) der Bückeburger Kammervirtuose G. v. Fossard angeschlossen hatte, nahmen ihre Aufgaben in entschieden modernem Sinn; und doch scheint mir Webers Virtuosität (um nur diesen einen Punkt zu berühren) der eines Hummel näher, als der Liszts zu stehen. Prof. Klingler selbst mochte etwas nicht Erfülltes spüren: bei einem abendlichen Zusammensein griff er zur Geige und spielte Bachs Chaconne in einer Art, die völlig des großen Gegenstandes würdig war: er spielte uns wahrhaft aus der Welt hinaus.

Wie immer hatten die fremden Gäste der liebenswürdigen Bückeburger Gesellschaft für vielfache und herzliche Beweise einer freundschaftlichen Gesinnung zu danken. Auf eine originelle Idee war Frau Prof. Kau gekommen: sie ließ nach dem offiziellen Essen, und insofern vielleicht ein wenig zu spät, Notenblätter verteilen, auf denen sich die anwesenden Komponisten — und welcher Musikwissenschaftler wäre das nicht? — mit einigen Einfällen verewigten. Herr Prof. Stein hatte die Güte, die in großer Anzahl eingegangenen Werke auf dem Flügel zu kommentieren. Einer stilkritischen Untersuchung und ästhetischen Bewertung sehen sie, gesammelt, entgegen.

Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst

Von

Jacques Handschin, Zürich

Daß es heute auf dem Gebiet der Orgel gärt, zeigte schon der vorigjährige Organistentag in Hamburg-Lübeck, welcher sich so ganz auf das Problem der Orgel und ihres Baues konzentrierte. Die stark besuchte Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926, unter deren Teilnehmern die Organisten die Grundfarbe bildeten, aber auch der deutsche Orgelbau repräsentativ vertreten war, stellte wiederum dieses Problem in den Vordergrund.

Daß die Orgel überhaupt Problem sein kann, ist durch ihre Variabilität bedingt, welche in jedem konkreten Fall in die Erscheinung tritt und bereits zum Aufkommen einer Anzahl historisch gewordener Orgeltypen geführt hat. Den geistesgeschichtlichen Grundlagen dieser Typisierung galt der eröffnende Vortrag des Leiters der Tagung Prof. W. Gurlitt „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte“ — ein Vortrag, der übrigens in innerem Zusammenhang mit dem von Prof. Gurlitt beim Leipziger Kongreß gehaltenen Referat über das Registrieren bei alter Orgelmusik steht. In fesselnder Weise wurde dargelegt, wie sich das geistige Wesen einer Epoche in deren Klangideal spiegelt, und wie dieses nicht nur in der Orchesterzusammensetzung, sondern auch im Orgelbau seinen Ausdruck findet. Die Blütezeit des deutschen Orgelbaues, welche auf die a cappella-Epoche folgt, teilt Prof. Gurlitt ein in Frühbarock (Praetorius, Compenius), mittleres Barock (Ende des 17. Jahrh.) und Spätbarock (Silbermann, Adlung), wobei sich der Unterschied zeigt, daß der frühbarocke Typus mehr auf das Gegensätzliche im Klang, der spätbarocke dagegen mehr auf Einheitlichkeit gerichtet ist.

Zu den weiteren Vorträgen historischen Inhalts zählt derjenige von Prof. A. Schering, der das bekannte Genter Altarbild der Brüder van Eyck musikalisch zu deuten suchte. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Chor einstimmig über zweistimmigen Instrumentalfundament singt, wie es ja in Kompositionen der ersten Hälfte des 15. Jahrh. oft der Fall ist; der Orgel würde nach Prof. Schering die Aufgabe zufallen, Oberstimme und Tenor mitzuspielen und gelegentlich eine dritte Note im Sinne des Kontratenors einzufügen. Seminar-Oberlehrer E. Flade sprach über G. Silbermann, dem er eine Monographie gewidmet hat, und warf interessante Lichter auf die Frage der Beeinflussung dieses Orgelbauers durch französische Vorbilder. Dr. G. Frotzcher berichtete über den Fund von Choralvariationen eines (falls ich richtig hörte) 1746 verstorbenen Danziger Kantors Gronau, welche insofern Interesse erwecken, als sie mit genauen Registerangaben versehen sind. Der 8-Fuß-Ton bildet im allgemeinen die Grundlage im Manual, der 16-Fuß-Ton im Pedal, und zwar ist letzteres sogar da der Fall, wo das Pedal allein eine zweistimmige Variation durchführt. Gronau kannte auch das gleichzeitige Spiel der Hände auf drei Manualen (eine Praxis, die wir übrigens in etwas anderem Sinne als bei Gronau in der älteren französischen Literatur belegt sehen). Prof. W. Fischer stellte sich die Frage, in welcher Weise die aus dem 18. Jahrh. bekannten Sätze für obligate Orgel mit Orchester, in denen die Orgel im wesentlichen nur eine konzertierende Stimme vorträgt, befriedigend geklungen haben könnten, und beantwortete sie mit dem Hinweis auf den linearen Charakter der Praetoriusorgel.

Indessen war es doch ein Gegenwartsproblem, welches im Mittelpunkt der Tagung stand, allerdings ein solches, das stark im Historischen verwurzelt ist (wie denn überhaupt unsere Zeitprobleme sich verschoren zu haben scheinen, uns ins Historische zu führen). Es handelt sich um die Frage: welches ist innerhalb der Entwicklung unser Platz, und in welcher Richtung hat das Instrument zu streben? Der

Kongreß hat diese Frage nicht eindeutig beantworten können; aber er hat die Gelegenheit zur Aussprache und damit ein wertvolles Stimmungsbild geboten.

Man empfindet heute ein allgemeines Mißbehagen über die Orgel der letzten Jahrzehnte. Mit Recht wird gesagt, sie repräsentiere ein schwindendes Klangideal, sie sei ungefähr das Gegenbild zum Wagnerorchester. Aber dieses Urteil ist nicht vollständig. Neben der Frage der Typisierung, also der Geschmacksrichtung ist die Qualität an und für sich ins Auge zu fassen, und auch in dieser Hinsicht kann die Orgel der letzten Jahrzehnte nicht ganz befriedigen.

Dies erfüllte bereits vor 20 Jahren Albert Schweizer, der in einem markanten Brief aus dem afrikanischen Urwald den Kongreß an die Anfänge der zeitgenössischen Orgelbewegung erinnerte; wie bekannt, bedeuten Schweizers Broschüre über deutsche und französische Orgelbau- und Orgelkunst, welche demnächst in neuer Auflage erscheint, und die unter seinen Auspizien beim Wiener musikwissenschaftlichen Kongreß geleistete Arbeit zwei Hauptetappen innerhalb dieser Anfangsperiode. Worin unterscheidet sich nun das heutige, zweite Stadium der deutschen Orgelbewegung, innerhalb dessen Hanns Henny Jahnn die führende Persönlichkeit ist, vom ersten?

Schweizer hatte hauptsächlich auf die Silbermannorgel hingewiesen, aber daneben auch der (wenn wir vom Typus absehen und nur die Qualität betrachten) einen verhältnismäßig hohen Stand während deutschen Orgel der ersten Hälfte des 19. Jahrh. Gerechtigkeit widerfahren lassen. Heute pflegt man über letztere rasch hinwegzugehen; dafür ist man in der Erforschung der Silbermannorgel über Schweizer hinausgegangen; und man hat auch die Orgel des 17. Jahrh. gründlich erforscht, ja diese hat sogar, was Sympathien betrifft, das Übergewicht über die Silbermannorgel erlangt. So erscheint die neue Generation im historischen fortgeschrittener, aber zugleich ist sie, wenn man sie an den laufenden Bedürfnissen des Orgelbaues mißt, wirklichkeitsfremder. Jahnn hat es im vergangenen Jahr ausdrücklich abgelehnt, an der Verbesserung der modernen Orgel mitzuarbeiten, indem er geltend machte: „der Kompromiß würde nicht nur meinen (den historisch-wissenschaftlichen) Orgeltypus zerstören, sondern auch den modernen, und dann hat man überhaupt nichts mehr“. Diese Strenge muß man achten, auch wenn man sich dessen bewußt bleibt, daß die Praxis nie in weitgehendem Maße auf historische Typisierung eintreten wird. Nehmen wir also an, daß es Jahnn's Mission sein wird, die historischen Typen in ihrer Reinheit klarzulegen und absolute Normen für das Technische und Klangliche zu finden, und daß die Praxis hieraus — im Sinne der Annäherung an das Ideal — ihre Begleitung entnehmen wird.

Ein spezieller Unterschied liegt noch in folgendem. Schweizer blickt als Elsäßer über die im 19. Jahrh. beinahe unübersteiglich gewordene Scheidewand zwischen Deutschland und Frankreich hinüber und sieht im Werk des 1899 verstorbenen Cavaille Coll Eigenschaften, welche dem deutschen Orgelbau wertvolle Anregungen bieten können, während jetzt der Name Cavaille Colls nicht in der Diskussion steht. Würde aber nicht doch manchem Suchenden etwas offenbar werden, wenn er sich plötzlich vor das Orgelwerk der St.-Sulpice-Kirche gestellt sähe, das in so eigenartiger Weise Linearität und Farbigkeit verbindet, das affektvoll modern ist und zugleich stark in den Traditionen des 17. Jahrh. wurzelt?

Auf das einzelne der Referate, welche sei es technische Probleme (Dr. D. Walcker, H. H. Jahnn, Diplom-Handelslehrer H. Jung), sei es die Verwendung der Orgel in der katholischen Liturgie und in Volksbildungskonzerten (P. F. Böser und F. Lehmann), oder das Verhältnis des Instruments zu einer mehr oder weniger zeitgemäßen Orgelmusik (Prof. K. Haffé, Prof. H. Keller, Dr. H. Erpf), oder die architektonische Einordnung der Orgel in den Kirchenraum (Regierungsrat H. Mund), oder schließlich die Frage der beruflichen Ausbildung des Organisten (Dr. F. Müller-Blattau) behandelten, kann hier nicht eingegangen werden. Welchem Interesse das Problem der Orgel als solchen begegnete, ist daraus zu ersehen, daß die Tagung auf Wunsch der Teilnehmer noch um eine Spezialisierung erweitert wurde, in der man sich über eine grundsätzliche Frage,

diesjenige der Typisierung der Orgel, und über eine der vielen technischen Fragen, diejenige der Traktur (elektrische, pneumatische oder Hebelverbindung zwischen Taste und Windlade) aussprach. Am Schluß dieser Sitzung wurde zum weiteren Studium technischer Fragen eine Kommission, bestehend aus Prof. Biehle, Dr. Walcker, H. H. Zahnn und Dr. Mahrenholz gewählt. Ein anderes greifbares Resultat der Kongreßverhandlungen ist die Annahme einer Resolution, welche die Konservierung der Orgeln aus der Zeit bis etwa 1800 fordert; diese Resolution dürfte durch Prof. Gurlitt der im September in Breslau stattfindenden Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz vorgelegt werden.

Die auf Anregung Prof. Gurlitts durch die Firma Walcker gebaute Praetoriusorgel des Freiburger musikwissenschaftlichen Seminars hörten die Kongreßteilnehmer in zwei bedeutamen Vorführungen durch Karl Matthaei (Winterthur) und Prof. A. Sittard (Hamburg). Man mag bedauern, daß beim Bau dieses Instruments hauptsächlich die Angaben in Praetorius' Syntagma musicum und nicht die von Praetorius' Freund Compenius gebaute Frederiksborger Orgel, auf welche E. M. Philibert 1891 aufmerksam machte, begleitend war. Immerhin bleibt es ein dauerndes Verdienst des Freiburger Instruments, seit nun fast fünf Jahren hervorragenden Spielern und vielen Hörern ein annäherndes Bild der alten Klangwelt vermittelt zu haben.

Ein Abend zeitgenössischer Orgelmusik in der Martinskirche wäre durch die Absage des Interpreten beinahe vereitelt worden. Fünf Teilnehmer der Tagung, die Herren Högner, Körner, Dostal, Philipp und Landmann sprangen in sehr verdienstlicher Weise in die Lücke, aber vom ursprünglichen, nur Inedita umfassenden Programm war nur wenig zu retten; darunter war eine Choralsonate von H. Kaminski, welche gut zu dem von Kaminski Loccata her bekannten einpräglamen Bilde paßt.

Dem neuen Orgeltypus, den die Firma Walcker seit einiger Zeit unter dem Namen Diskalyd herstellt und den bei der Tagung Dr. H. Luedtke demonstrierte, kommt vorläufig kaum grundsätzliche Bedeutung zu. Die Tendenz dieser Orgel ist einerseits, bei geringer Registerzahl einen großen Klangreichtum zu erzielen, zu welchem Zweck die Klangfarbe innerhalb einer und derselben Pfeifenreihe von unten nach oben wechselt, andererseits, dem Orgelton durch weitgehende Ausnützung der modernen Spielhilfen und Schwellvorrichtungen möglichste Biegsamkeit zu geben. Die Traktur des Instruments, das u. a. ausgiebig mit Schlagzeug versehen ist, ist (bis zur Betätigung des Faloufieschwellers einschließlic) elektrisch.

Eine schöne Erinnerung wird wohl allen Teilnehmern der Tagung die von Dr. H. Besseler dargebotene und mit treffenden Erläuterungen begleitete Vorführung spätmittelalterlicher Musik (14.—15. Jahrh.) sein. Den Höhepunkt der Vorführung, an der Prof. G. Walter pietätvoll singend beteiligt war, bildete Dufays Florentiner Domeinweihungsmotette Nuper rosarum. Die Klangpracht dieser zwei vokale über zwei instrumentale Stimmen setzenden Komposition läßt an den enthusiastischen Bericht denken, den ein Zeitgenosse, Zannocius Manetti, über die Musik bei der Domeinweihung schrieb (und den man bei Haberl nachlesen kann); daß das Stück aber zugleich sehr konstruktiv ist, zeigte Bessellers Analyse. In den beiden der „Diskantlied“-Gattung angehörenden Kompositionen von G. de Machaut wäre dem Schreiber dieser Zeilen vokale Ausführung der Koloraturen der Textstimme sympathischer gewesen; doch ist dies eine Interpretationsfrage, über die man verschiedener Meinung sein kann.

Werfen wir einen zusammenfassenden Blick auf die Orgeltagung, so dürfen wir konstatieren, daß die Musikwissenschaft es in der Person von Prof. Gurlitt verstanden hat, in eine zeitgenössische Bewegung anregend und kräftig fördernd einzugreifen. Bis diese Bewegung sich voll ausgewirkt hat, wird aber noch viel zu diskutieren und zu arbeiten sein.

In Bälde soll ein alle Referate enthaltender Bericht über den Kongreß erscheinen.

Gustav Trautmann †

Von

Kurt Barges, Gießen

Professor Gustav Otto Trautmann, der langjährige Universitätsmusikdirektor und Dozent für Musikwissenschaft an der Ludwigsuniversität Gießen, ist am 13. August sanft entschlafen.

Gustav Trautmann wäre am 7. Oktober dieses Jahres Sechzig geworden. Nun erlidsie ihn ein rascher Tod von seinem längeren Leiden, das gerade in den letzten Wochen eine auffallende Besserung hatte eintreten lassen, und riß ihn doch unerwartet aus seinem Schaffen heraus. In Brieg in Schlesien geboren, besuchte er das Gymnasium dortselbst und studierte an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt, das ihn nach bestandnem Examen zum Lehrer für Theorie, Klavier und Chorgesang ernannte. Um die Jahrhundertwende folgte Trautmann einem Rufe nach Gießen und übernahm neben dem Universitätsamt die Leitung des akademischen Gesangvereins. Gustav Trautmann gehörte nicht zu den Universitätslehrern, die in zahlreichen Werken und Schriften die Ergebnisse ihrer Lebensarbeit niederlegten. Sein Lebenswerk war der ausübenden Kunst gewidmet. Wenn er auch in seinen Vorlesungen durch gründliches Wissen seine Schüler in das weite Gebiet der Musikgeschichte und in die Formen der Komposition einführte, so gab er doch das Beste mit seinem reifen, innerlichen Spiel und seinem ungewöhnlich großen, rein pianistischen Können. Mustergültig und vorbildlich waren seine Vorträge von Bachschen und Beethovenschen Werken an Hand praktischer Darbietungen, und aus seinem kristallklar dahinperlenden Spiel leuchtete jene Verinnerlichung und jene Vertrautheit mit den klassischen Stilen hervor, wie sie von Trautmanns großer Lehrerin, Clara Schumann, herrühren. Bei der Wiedergabe eines Werkes erblickte er in sich nur den Diener des Kunstwerkes, der die noch so starre Materie nur in Beweglichkeit aufzulösen hat, nicht um subjektives Virtuositentum hineinzuzaubern. Bedeutendes leistete der Meister als Dirigent des „Akademischen Gesangvereins“ und als Leiter des Konzertvereins. In der Darlegung Bachscher Motetten und Kantaten, der Missa solennis von Beethoven, des Requiem von J. Brahms und des 100. Psalmes von Max Reger spürte man seine klangschöpferische Fähigkeit. Als Pianist und Kammermusikspieler reichte sein Ruf weit über Hessens Grenzen hinaus, und als Leiter des Kirchengesangsvereins und des Schulerschen Männerchors in Frankfurt a. M. wußte er seine Sängerschlar zur Selbsttätigkeit zu erziehen. Sein bescheidenes Wesen und seine Beliebtheit in seinem Schülerkreise bezeichnen seinen Charakter. Unter der Last seiner Ämter, im buchstäblichen Sinne des Wortes, ist er zusammengebrochen; zu früh! An der Schwelle des Alters ist er von uns gegangen. Doch was von des Meisters Schaffen in ein gewandeltes Zeitalter hinüberdringt, wird in derselben Stille und Einsamkeit wie der Meister selbst lebte, fortleben. Uns bleibt nichts übrig, als uns dem Willen einer höheren Macht anzuvertrauen, die sich menschlichen Begreifsmöglichkeiten entzieht. Möge der göttliche Heiland, dem in seiner Kunst zu dienen, der innerste Kern seiner Seele war, ihn gnädiglich in sein himmlisches Reich aufnehmen. Das köstliche Werk des Thomaskantors Johann Kuhnau „Tristis est anima mea“ wird gerade in diesen Tagen in des Meisters Freundes- und Schülerkreise lebendig sein.

Bücherschau

- Abert, Hermann.** Grundprobleme der Operngeschichte. (Aus: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26.—29. Sept. 1924.) 8°, 37 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 2 Rm.
- Angelis, Alberto de.** Domenico Mustafá — La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana. 8°. Bologna 1926, Zanichelli. 20 L.
- Basch, Victor.** Schumann. (Les Maîtres de la Musique.) Paris 1926, Félix Alcan. 12 Fr.
- Becker, Paul.** Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. 8°, V, 237 S. Stuttgart 1926, Deutsche Verlags-Anstalt. 6 Rm.
- Benedict, Sir Julius.** Weber. Edited by Francesco Berger. 8°, 176 S. London 1926, Sampson Low & Co. 2/6 sh.
- Chiaregin, Salvino.** Sintesi di storia della musica. 8°. Mailand 1926, ed. L'Eroica.
- Chop, Max.** Geschichte der deutschen Militärmusik. Mit einem Vorwort v. Theod. Grawert. 8°, 28 S. Hannover [1926], L. Dertel. 1.50 Rm.
- Emmanuel, Maurice.** Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Etude historique et critique — Analyse Musicale. (Les Chefs-d'œuvre de la Musique expliqués. Publiés sous la direction de Paul Landormy.) fl. 8°, 225 S. Paris 1926, Paul Mellottée. 5 Fr.
- Sarner, S. G.** The Arabian Influence on musical theory. 8°, 22 S. London 1926, Reeves. 2/6 sh.
- Sarner, S. S.** The Arabic musical MSS. in the Bodleian Library. 8°. London 1926, Reeves. 2/6 sh.
- Feestschrift der Nationalbibliothek in Wien.** Hrsg. zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes. gr. 8°, VIII, 870 S. Wien 1926, Verlag der Österr. Staatsdruckerei.
- Darin (S. 553—574): Robert Lach, Aus dem Handschriftenchatz der Musikaliensammlung der Wiener Nationalbibliothek. — (S. 591—613) Josef Mantuani, Zu den Gemälden vom Meister der weiblichen Halbfiguren (ein auch musikwissenschaftlich hochbedeutender Beitrag). Festbuch für die Weberfeier Eutin 1926. [Umschlagtitel: Carl Maria von Weber. 100 Jahrefeier Eutin, 5. u. 10.—13. Juni 1926.] Hrsg. von Prof. Dr. Genz. 8°, 66 S. Eutin 1926, W. Struve. 1.50 Rm.
- Sleury, Comte P. de.** Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues nés ou ayant travaillé en France. 8°. Paris 1926, Office gén. de la musique. 40 Fr.
- Frank, Paul.** Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon. Für Musiker und Freunde der Tonkunst begründet von Paul Frank (d. i. Karl Wilhelm Merseburger), neu bearbeitet von Wilhelm Altmann. 12., sehr erw. Aufl. 8°, 482 S. Leipzig 1926, Carl Merseburger. 10 Rm.
- Gilbert, W. S.** The Savoy Operas. 8°, 698 S. London 1926, Macmillan & Co. 8/6 sh.
- Grace, Harvey.** The Organ Works of Rheinberger. 8°, XII, 130 S. London [1926], Novello. 5 sh.
- Graves, Charles E.** Hubert Parry, his life and works. 2 vol. 8°. London 1926, Macmillan. 30 sh.
- Guerrini, G.** Origine, evoluzione e caratteri degli strumenti musicali. 8°. Bologna 1926, Pizzi. 6.50 L.
- Saensgen, Adolf.** Zeitgenossen. Abt. 1. Musik. Zusammenstellung von 3000 der wichtigsten Geburts- u. Sterbedaten berühmter u. bekannter Musiker in geordneter, zeitl. Folge. fl. 8°, 72 S. Potsdam 1926, Selbstverlag (Heiligegeiststr. 14). 1 Rm.
- Sight, George Ainslie.** Richard Wagner, a critical Biography. 2 vol. 8°, 374 u. 318 S. London 1925, Arrowsmith.
- Soffmann, E. L. A.** Beethovens Instrumental-Musik. (Musica sacra.) 8°, 38 S. Offenbach a. M. 1926, W. Gerstung. 2 Rm.

- Jeanroy, Alfred. Le chansonnier d'Arras. Reproduction en phototypie. Paris 1926, H. Champion. 100 Fr.
- Kerst, J. Mozart, the man and the artist revealed in his own words. 8°, 142 S. London 1926, Geoffrey Bles. 5 sh.
- Kleefeld, Wilhelm. Carl Maria von Weber. (Welhagen & Klafings Volksbücher Nr. 167.) 8°, 88 S. Bielefeld 1926, Welhagen & Klafing. 3.50 Nm.
- Kries, Johannes von. Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst. 8°, X, 154 S. Berlin 1926, J. Springer. 5.70 Nm.
- Labarraque, L. Technique vocale et hygiène de la voix. 8°. Paris 1926, Vigot frères. 25 Fr.
- Landé, Franz. Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß einer Theorie der lebendigen Musik. 8°, 69 S. Leipzig 1926, Carl Merseburger. 2 Nm.
- Liszt, Franz. The Gipsy in Music. Translated by Edwin Evans. 2 voll. 8°. London 1926, W. Reeves. 10 sh.
- Maneri, E. L'Insegnamento della Musica nelle Scuole e La Natura del Contenuto Musicale. 8°. Palermo 1926, Tip. „Boccone del Povero“.
- Meyer, Bruno. Die Glockenspiele auf St. Katharinen in Danzig. (Heimatblätter d. Deutschen Heimatbundes Danzig. 3, 1.) 8°, 17 S. Danzig 1926, A. W. Kafemann. —.40 Nm.
- Parent, Hortense. Atlas musical pour l'étude du solfège, éducation de l'oreille avec le concours des yeux. Paris 1926, Selbstverlag, 9, rue de Tournon.
- Patterson, Annie W. The Profession of Music. 8°, 231 S. London 1926, Wells Gardner. 5 sh.
- Pfäzner, Hans. Was ist uns Weber? Zum 100. Todestag Carl Maria von Webers. gr. 8°, 28 S. Augsburg 1926, B. Filser. 2 Nm.
- Pfordten, Hermann v. d. Mozart. 3., durchgef. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung 41.) fl. 8°, 154 S. Leipzig 1926, Quelle & Meyer. 1.80 Nm.
- Pulver, Jeffrey. Brahms. 8°, XIV, 376 S. London 1926, Regan Paul & Curwen. 7/6 sh.
- Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. Heft 5. gr. 8°, 24 S. Stuttgart [1926], J. Engelhorn's Nachf. —.50 Nm.
- Reiter, Ernst. Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit. Aus sein. Schriften. gr. 8°, VIII, 82 S. Leipzig 1926, Kistner-Siegel. 4 Nm.
- Rheinlandkunde. Ein heimatkundlicher Ratgeber für die deutschen Länder am Rhein. Unter Mitarbeit zahlreicher rheinischer Forscher hrsg. von Dr. R. A. Keller. II. Bd. 8°, 386 S. Düsseldorf 1926, A. Bagel. 4.50 Nm.
- Enthält: S. 58—78 „Theaterwesen am Rhein“ von Carl Nießen, eine ausgezeichnete Bibliographie zur rheinischen Theatergeschichte; u. S. 79—105 „Musik, Musiker u. Musikleben in den Ländern am Rhein“ von Paul Nies, eine Zusammenstellung wohl so ziemlich aller bedeutenden rheinischen Musiker, sowie der mit den Rheinländern verbundenen Komponisten, Theoretiker, Drucker, Instrumentenbauer; eine Bibliographie der Musikalischen Orts- und Landesgeschichte, der Liedliteratur usw. — eine Zusammenstellung, in der künftige Forscher einen sicheren Behelf finden wird. A. C.
- Rice, W. Gorham. Carillon Music. 8°, 400 S. London 1926, John Lane. 16 sh.
- Rochlig, Friedrich. Wege zu Bach. 3 Abhandlungen von Friedrich Rochlig, 1769—1842. Eingeleitet und hrsg. von Joseph M. Müller-Blattau. (Aus: „Für Freunde der Tonkunst“, Bd. 2, 3 u. 4.) gr. 8°, 47 S. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 1.80 Nm.
- Rogan, J. Mackenzie. Fifty years of Army Music. 8°, 256 S. London 1926, Methuen & Co. 15 sh.
- Schemann, Ludwig. Luigi Cherubini. Stuttgart, 1925 Deutsche Verlagsanstalt.

In einer Sammlung von Büchern, die alles eher als wissenschaftliche Tendenzen verfolgt,

erscheint ein Buch über Cherubini — das muß überraschen. Es handelt sich um einen Appell an die Gegenwart, an die Musiker, an die Musikfreunde. Ludwig Schemann, der diesen Appell an seine Zeit richtet, will ihr das Werk des strengen Meisters Cherubini zurückgewinnen. Mit der flammenden Begeisterung eines Mannes, der für seine heilige Sache alles zu opfern bereit ist, schreibt er ein Buch von über 800 Seiten, macht Vorschläge für die von ihm erhoffte Cherubini-Renaissance, und die Tatsache, daß dieses Buch überhaupt in diesen Tagen des Suchens erscheinen kann, daß es dem schon verblaßten Namen Cherubini neuen Glanz gibt, ist vielleicht das Wesentlichste daran.

Hier aber interessiert ein anderes. Die Frage lautet: was bietet uns Schemann an neuen Erkenntnissen? Wir wissen, wie sehr die französische Oper nach Gluck, die aufblühende der deutschen Romantik noch in wissenschaftliches Dunkel gehüllt ist. Schnell liegt die Antwort bereit: Schemann will garnicht zu neuen Erkenntnissen gelangen. Cherubinis Entwicklung, sagt er, bietet keine Probleme mehr, und im übrigen gibt es ja eine Arbeit von Hohenemfer, der er als musikwissenschaftlicher Autorität blind vertraut. Er veranstaltet vielmehr eine „Gedächtnisfeier“ für seinen Meister, errichtet einen „Bau in der Wüste“, feiert die „alte, noch dem hohen und heiligen dienende Musik“ (mit ihrem Gipfel in Wagner!) in jener ach so trostlosen Zeit des atonalen „Hautgoûts“ — wie der redselige Verfasser in einem mehr als 50 Seiten umfassenden Vorwort mitteilt. Diese Beichte entwarfnet. Wundert man sich, wenn nun Cherubini als bürgerlich-reaktionäres Ideal dargestellt wird, wenn die abgegriffensten Schlagworte von der Minderwertigkeit der opera seria (S. 261), an die nicht einmal ein Musikschriftsteller in Burtheude mehr glaubt, von der Einführung des „deutschen klassischen (!) Instrumentalstils in die französische Oper durch Cherubini“ (S. 268), von des Meisters „Mangel an Melodie“ (S. 247), wenn all diese Dinge wieder aufgewärmt werden? Gewiß steht da und dort einmal ein sicher gefaßtes Urteil, auch manche gute kritische Randnote zu den Texten Cherubinis taucht auf — aber man muß sie mit der Lektüre von zehn dickflüssig geschriebenen Seiten bezahlen. Über die Stellung Cherubinis in der Entwicklung der neueren Oper kann sich Schemann übrigens auch nicht klar werden — vorausgesetzt, daß er es wollte —, denn er weiß nichts von den großen historischen Hintergründen; nichts von dem revolutionär aufbrausenden dramatischen Willen der Glucknachfolge, nichts von Stoffwelt und Stilmitteln der *opéra comique*, die jenen (vom Verfasser ebenfalls apostrophierten) „neuen Stil“ der „*Lodoïska*“ bedingen. Er ahnt nicht, daß schon „*Demophoon*“ in der drängenden Bewegtheit des Melos, in der mächtigen Steigerung äußerer Mittel sich weit vom Gluckschen Ideal der *tragédie lyrique* entfernt, daß im antikisierenden Rahmen ganz neue Kräfte aufzubrechen beginnen, und daß endlich in der „*Médée*“ schon die große Oper der Romantik erreicht ist, freilich noch ganz von der Strenge Gluckscher Diktion erfüllt. Und er deutet es nur ganz schüchtern an (S. 443), daß in den „*Abencéragés*“ ein Altersstil von ganz seltsamer Leichtigkeit und dramatischer Gelöstheit gefunden ist, überall noch an überliefertes französisches und italienisches Gut gebunden, aber doch ebenso schon Zukünftiges umschließend. Dieselbe Ahnungslosigkeit historischer Zusammenhänge findet man bei Schemanns Untersuchung der Kirchenmusik. Er beruft sich andauernd auf (mehr oder minder kompetente) Gewährsmänner aller Zeiten, deren Stellungnahme zu Cherubini höchstens für die wechselnde Einstellung interessieren, aber niemals für stillkritische Erkenntnis in Frage kommen kann, und durchsetzt deren Urteil mit seinem eigenem, das, höchst subjektiv und nur auf die verhängnisvolle „Wertung“ bedacht, noch dazu durch blinde Wagnerverehrung und eine falsche Deutschtümelei getrübt ist. Ansonsten kann man schwerlich den „*Demophoon*“ als „Erneuerung der Antike aus deutschem Geist“ verstehen und in der liebenswürdigen „*Elisa*“ den „*Gralsgeist*“ umgehen hören. Da der Verfasser selber, wie oben erwähnt, die Begrenztheit seiner Urteilsfähigkeit zugesteht, so mag es vielleicht ungerecht sein, sie noch zu unterstreichen. Aber wenn man eben ein dickes Buch über Cherubini herausbringt und — vom Biographischen abgesehen — nirgends über eine bereits (von Hohenemfer) vorliegende Arbeit hinausreicht, dann muß das wenigstens an dieser Stelle auch gesagt werden. Die edle und rührende Menschlichkeit, mit der Schemann für Cherubini eintritt, verdient gewiß höchste Verehrung. Aber mit Begeisterung allein gewinnt man halt auf dieser so sehr verbesserungsbedürftigen Welt weder Schlachten noch wissenschaftliche Erkenntnisse.

Heinrich Strobel.

Schneider, Louis. Massenet. Bibliothèque-Charpentier. 8°. Paris 1926, E. Fasquelle.
9 Fr.

Schnerich, Alfred. Joseph Haydn und seine Sendung. 2., wesentl. vermehrte u. verb. Aufl.

- Mit einem Stilkrit. Anh. von Wilhelm Fischer. (Amalthea-Bücherei, Bd. 28.) 8^o, 282 S. Wien [1926], Amalthea-Verlag. 5 Nm.
- Schurzmann, R. Von Tonart zu Tonart. Eine allgemeinverständliche Modulationslehre. 8^o, 46 S. Berlin [1926], Ries & Hager. 2 Nm.
- Stahl, Wilhelm. Franz Lunder und Dietrich Buxtehude. Ein biograph. Versuch. 4^o, 79 S. Leipzig 1926, Ristner-Siegel. 3 Nm.
- Stell, Maud W. Music through the ages. 8^o, X, 198 S. London 1926, Dent. 3/6 sh.
- Tessier, André. Couperin. Biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte. (Les Musiciens Célèbres.) 8^o, 128 S. Paris 1926, Henri Laurens.
- Tiersot, Julien. Les Couperin. (Les Maîtres de la Musique.) 8^o. Paris 1926, Félix Alcan. 12 Fr.
- Toye, Francis. The well-tempered musician. A musical point of view. 8^o. New York 1926, Knopf. 2 \$ 50 c.
- Trendelenburg, W. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels. Berlin 1925, J. Springer.

In keiner Wissenschaft sollte man über den Wesensunterschied und Gegensatz zwischen Mechanismus und Organismus so klar sein wie in der Physiologie. Denn ihre Aufgabe, die Erkenntnis und Darstellung von Vorgängen im lebendigen Organismus, ist unerfüllbar mit rein analysierender Betrachtung, die dem Wesen des Mechanismus entspricht.

Bei einem Mechanismus kann man aus einer Untersuchung der Teile und aus deren mechanisch-mathematischer Zusammensetzung das Ganze herstellen und in seiner Wirkungsweise erkennen; beim Organismus dagegen und einem lebendigen Geschehen muß man in Gefühl und Anschauung, d. h. als einheitliches Erlebnis, als Synthese, das Ganze schon besitzen, um die Teile überhaupt richtig deuten und in ihren Funktionen verstehen zu lernen. Gewiß: auch der lebendige Körper erfüllt in jedem Augenblick die Gesetze der Mechanik, aber er stellt aus seinen inneren Fähigkeiten heraus und zwar unter steter Beteiligung des Körperganzes andere Kräftesysteme, andere Mechanismen her, als das rein physikalisch gesehene äußere Bild vermuten läßt, und nur wer den inneren physiologischen Vorgang kennt, findet aus den vielen möglichen Mechanismen den einen heraus, welcher der natürlichen Wirkungsweise, dem physiologisch richtigen Ablauf des betr. Bewegungsvorgangs entspricht. — Daß unsere Instrumentalpädagogik (mit einziger Ausnahme der Arbeiten Siegfried Eberhardts) von diesem Ziel noch weit entfernt ist, ja daß sie im allgemeinen noch nicht einmal die grundsätzliche Notwendigkeit dieser Anschauungsweise erkannt hat, ist eine bedauerliche Tatsache. Leider ist auch das Trendelenburgsche Buch nicht geeignet, der Allgemeinheit in der Richtung auf eine klare Erkenntnis weiterzuhelfen. Zu befürchten ist vielmehr, daß es die schon vorhandene Unklarheit und Verwirrenheit des Denkens und der Unterrichtspraxis noch steigern wird.

Ganz richtig bezeichnet der Verfasser es als Erfordernis, in dem körperlichen Vorgang des Instrumentalspiels, der eben die Spieltechnik bildet, „allgemeine Gesetzmäßigkeiten aufzudecken“. Wenn er aber kurz danach mit Bezug auf die Erscheinungen der großen Künstler ausspricht: „es gibt keine einheitliche Technik“, so ist dies nur ein Bekenntnis, daß er das gesuchte allgemeine Gesetzmäßige nicht gefunden hat. — Aber vorhanden sein muß es doch, im Instrumentalspiel genau so wie in jedem anderen körperlichen Bewegungsvorgang. Oder will der Verf. bezweifeln, daß z. B. in jedem richtigen Laufen und Springen, in jedem Meiten, Skilaufen usw. ein bestimmter gesetzmäßiger, physiologischer Vorgang sich abspielt, d. h. also eine organisch „richtige“ Technik von der Natur gegeben ist, so verschieden und mannigfaltig das äußere Bild der Bewegungen und die individuellen Abweichungen bei verschiedenen Personen auch sein mögen? Solange man nur die Verschiedenheiten sieht, ist man gar nicht an den Kern des Problems gelangt, hat man nicht die Wurzel gefunden, aus der heraus die Teilerscheinungen erwachsen, kann man in der isolierenden Betrachtung der Teile nicht „richtig“ und „falsch“ unterscheiden. So kommt es, daß in dem Tr. schen Buche neben manchen brauchbaren und richtigen Beschreibungen von Teilvorgängen viele entscheidende Fehler über Wesentliches sich finden. Die Analyse erweist ihre Unzulänglichkeit, da die Synthese fehlt.

Es ist im Rahmen einer Besprechung nicht möglich, die etwa 250 Seiten umfassende Arbeit auch nur kapitelweise zu erörtern; einen Wert für den Leser hätte das ja auch nur dann, wenn jede Beanstandung erläutert wäre durch die Gegenüberstellung der nach Auffassung des Referenten richtigen Behandlung des betr. Problems. Das ergäbe aber wiederum eine Arbeit von erheblichem Umfange. Deshalb erschien es mir wichtig, den grundsätzlichen Fehler des Buches so eingehend zu kennzeichnen. Wenige Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, zu welchen Irrtümern im einzelnen — wie es nicht anders sein kann — die grundsätzlich falsche Einstellung führt: Auf S. 95 untersucht der Verf. die Kraftübertragung des bogenführenden Arms auf die Saite. Er beginnt die Untersuchung ausdrücklich mit der willkürlichen, absichtlichen Voraussetzung, die Saite als senkrecht stehend anzunehmen, um in der Betrachtung des Vorgangs die Wirkung der Bogenschwere auszuschalten, und untersucht nun, welche Muskelstätigkeit in diesem Fall der Arm zur Herstellung des nötigen Bogendruckes ausüben müßte. Mit dieser theoretischen Voraussetzung aber ist die ganze Betrachtung in falsche Bahnen geleitet. Denn in Wirklichkeit nützt der Arm (oder besser gesagt: der Körper) stets den Stützpunkt aus, welchen die mehr oder weniger schräge Saitenlage bei allen Streichinstrumenten ihm schafft, und gerade dieser „Stütz“-Vorgang ist etwas Wesentliches, Entscheidendes, und schafft ganz andere physiologische Bedingungen, als sie bei jener rein physikalisch abstrahierenden „Annahme“ der senkrechten Saitenstellung überhaupt in Frage kommen können. Um ein anschauliches Gleichnis zu geben: Es soll der physiologische Vorgang des Bergsteigens, des Steigens oder Querens an einer steilen, glatten Bergwand untersucht werden. Das Wesentliche für den Körper ist hierbei offenbar, daß er sich auf die schräge Fläche stützt, von ihr sich tragen läßt, und aus dieser Voraussetzung folgt erst die ganze weitere Tätigkeit des Körpers. Würde irgend jemand glauben, den physiologischen Vorgang dieser Bewegungen, ja selbst ihren mechanischen Verlauf feststellen zu können unter der Annahme, die Wand stehe senkrecht, und der Steigende müsse in ganz anderer Weise, lediglich durch einen von außen her wirkenden Druck gegen die Wand gehalten werden? Wird nicht vielmehr durch diese willkürliche, den Tatsachen widersprechende „Annahme“ der Anschauung, der Vorstellung schon die wesentliche Voraussetzung des wirklichen Vorgangs genommen?

Auf S. 84 wird das „Wesen der ‚natürlichen‘ Bewegung“ bezeichnet als „Vermeidung der Grenzstellungen, über die hinaus eine weitere Bewegung in der gleichen Richtung nicht mehr möglich ist“. Ist es logisch, das Wesen einer Bewegung in der Vermeidung einer Endstellung zu suchen? Ist damit auch nur das geringste über den physiologischen Ablauf der Bewegung zwischen den Endstellungen gesagt? Und sieht der Verfasser nicht selbst sofort den schlagenden Gegenbeweis, der darin liegt, daß man auch auf der kleinsten Strecke, die von jeder unbequemen Endstellung weit entfernt bleibt, eine Bewegung durchaus „falsch“, also „unnatürlich“ ausführen kann?!

Leider sind solche Fehler nicht nur in dem zu finden, was der Verfasser an Eigenem gibt, sondern z. T. auch in der Darstellung des Inhalts fremder Arbeiten. Zum mindesten sind diejenigen Siegfried Eberhardts, die doch gerade einen entscheidenden Fortschritt in der Geigenpädagogik bedeuten, von Tr. völlig mißverstanden und entstellt worden. Was er auf S. 152/53 über angebliche Forderungen Eberhardts bezüglich des linken Arms und der Fingerfunktion sagt, ist geradezu eine groteske Verkehrung in das Gegenteil dessen, was Eberhardt tatsächlich lehrt, und beweist, daß Tr. den von Eberhardt gezeigten „Kontakt“, diesen entscheidenden Vorgang des Zusammenschlusses zwischen Körper und Instrument, den jeder große Virtuose instinktiv herstellt, weder in der Anschauung noch in der körperlichen Ausführung erfaßt hat.

Daß die Arbeit Trendelenburgs mit großem Fleiß und gründlichster Sorgfalt unter Benützung alles erdenklichen Materials ausgeführt ist, daß sie hinsichtlich der physikalischen Bedingungen des Streichinstrumentenspiels mancherlei interessante Untersuchungen bringt, die besonders dem Instrumentenbauer manches bieten können, sei gern anerkannt. Dem praktischen Musiker und Pädagogen eine Hilfe zur Ausbildung instrumentaltchnischer Qualität zu bieten, ist dem Verfasser aber nicht gelungen.

Kurt Schroeter.

Turner, W. J. Orpheus, or the Music of the Future. 80, 95 S. London 1926, Regan Paul. 2/6 sh.

Derweyen, Johannes M. Wagner und Nietzsche. 80, XI, 195 S. Stuttgart 1926, Strecker & Schröder. 3 Nm.

- Wackenroder, W. H.** Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. (Musica sacra.) 8^o, 38 S. Offenbach a. M. 1926, W. Gerstung. 2 Nm.
- Wackenroder, W. H.** Die Wunder der Tonkunst. (Musica sacra.) 8^o, 37 S. Offenbach a. M. 1926, W. Gerstung. 2 Nm.
- Waltershausen, H. W. von.** Musik, Dramaturgie, Erziehung. Gesammelte Aufsätze. 8^o, 298 S. München [1926], Drei Masken Verlag. 5 Nm.
- Weber, C. M. von.** Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe . . . Zur Feier seines hundertsten Todestages (5. Juni 1926) hrsg. von Dr. Leopold Hirschberg. (Schriften über Musik und Musiker . . . 6. Bd.) 8^o, 72 S. Hildburghausen [1926], F. W. Cadow & Sohn. 3.50 Nm.
- Whitemore, Euthbert.** Commonsense in Pianoforte Playing. 8^o. London 1926, Augener. 2 sh.
- Willens, Cornelius Aug. Jenny Lind.** Ein Säckleinbild der evang. Kirche. 8^o, XIX, 241 S. Gütersloh 1926, E. Bertelsmann. 4 Nm.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, J. S.** Sinfonia to Church Cantata N^o 75 („Die Elenden sollen essen“). Edited by W. G. Whittaker. (Oxford Orchestral Series N^o 19). London [1926], Oxford University Press. Part. 2/6 sh.
- Danyel, John.** Chromatic tunes. Transcribed from the original edition by Peter Warlock and Philipp Wilson. London 1925, Chester.
- Ein sehr interessantes Tonstück aus Danyels „Songs for the lute, viol and voice“, London 1606 — leider die Begleitsimmen nur in Notenübertragung für Klavier. Der Komponist besingt die Chromatik und preist sie als das beste Ausdrucksmittel für seinen Liebeschmerz, wobei er zu ganz auffallenden, modern anmutenden Akkordverbindungen gelangt. Karl Gerhartz.
- Deutsche Meister des ein- und zweistimmigen Lautenspiels (16.—18. Jahrh.).** Hrsg. v. Hans Dagobert Brugger. (Beihfte z. „Schule d. Lautenspiels“. Erste Reihe, Beihfte 1.) 27 S. Wolfenbüttel [1926], Georg Kallmeyer. 2.50 Nm.
- Dowland, John.** Fünf Stücke für Streichmusik zu fünf Stimmen. 1. Folge hrsg. von Walther Pudelfo. 20 S. Part. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 2 Nm.
- Elßässische Volkslieder mit Bildern und Weisen.** Hrsg. mit Unterstützung des Deutschen Volksliedarchives von Valentin Beyer. Bilder von Peter Trumm. kl. 8^o, 146 S. Frankfurt a. M. 1926, Moritz Diesterweg. 3.30 Nm.
- Hausmusik der Familie Bach.** Aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach zusammengestellt u. der praktischen Ausführung angepaßt v. Aug. Schmid-Lindner. 1. Teil: Klavierstücke (27 S.) 2. Teil: Gesänge (16 S.). [Musik im Haus, Heft 65 a u. b.] Volksvereins-Verlag M.-Gladbach [1926]. 2, bzw. 1.50 Nm.
- Paganini, Niccolò.** 26 Original-Kompositionen für Gitarre allein. Hrsg. von Dr. Max Schulz. Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.

Aus dem Nachlaß der 140 Kompositionen Paganinis für Gitarre allein, die sich sämtlich im Musikhistorischen Museum von Wilh. Heyer (Köln) befinden, ist hier erstmalig eine Auswahl, der noch weitere Sammlungen folgen sollen, zur Veröffentlichung gelangt. Man wird die Publikation des gesamten Nachlasses freudig begrüßen, da hierdurch nicht nur das Gesamtbild des bedeutenden Meisters wesentlich vervollständigt, sondern auch die gitarristische Literatur der damaligen Zeit entschieden bereichert wird. Finden sich unter den Autographen zwar auch manche konventionelle Modeartikel, die an die schwächeren Kompositionen der Carulli-Schule erinnern, so stehen diesen doch ebenso viele wertvolle Stücke gegenüber, welche die Meisterschaft des großen

Violinisten erkennen lassen und durch die sinn- und ausdrucksvolle Ausnutzung der technischen Möglichkeiten des Instruments (insbesondere des hohen Lagenspiels) in der gesamten Gitarreliteratur der damaligen Zeit nicht ihresgleichen haben. Die Kompositionen für Gitarre allein bestehen in der Regel aus kleineren Gebilden, wie Menuett, Walzer, Andantino, Allegretto und Sonatina, die an keine bestimmte Form gebunden sind, während die Kompositionen für Gitarre und Violine den größeren Konzert- und Sonatensstil bevorzugen. Aus der exakteren und saubereren Niederschrift der letzten sind jedoch noch keine Schlüsse auf den Wert der Kompositionen zu ziehen, da die kurzen Solostücke trotz der teilweise flüchtigeren Niederschrift, die in diesem Falle wohl nur für den Autor bestimmt war, sich meist als inhaltsreicher und origineller erweisen. Bei einer späteren Neuauflage der vorliegenden Auswahl würde eine nochmalige genaue Durchsicht der Autographe zu empfehlen sein, da dem Herausgeber einige Lesefehler unterlaufen sind; so ist z. B. in der Sonatina S. 23 ein Takt ausgelassen.

Karl Gerhartz.

Purcell, Henry. Spielmusik für kleines Streichorchester zum Trauerspiel „Abdelazer“ (1695). Eingerichtet v. Hilmar Höckner. (Beihefte zum „Musikanten“, hrsg. v. Fritz Jöde. 2. Reihe, Instrumentalwerke Nr. 4.) 28 S. Wolfenbüttel 1926, Georg Kallmeyer. 1.50 Mm.

Purcell's Works. Vol. XXIV. Birthday-Odes for Queen Mary, Part II. Edited by Geoffrey Shaw. London 1926, Purcell Society. 21 sh.

Schneider(=Krawc), Bernhard. 33 ober-säch-sische Volkslieder op. 51, 1 und 33 wendische Volkslieder op. 52, 1 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Textübertragung ins Deutsche vom Bearbeiter. Leipzig, Steingraber-Verlag.

Die beiden Sammlungen sind, gemessen an ihren Melodien ungleichwertig. Die wendischen Melodien sind weit eigenartiger, künstlerischer entwickeltere Gebilde als die ober-säch-sischen Weisen. Von diesen schlagen namentlich die neueren aus den letzten 50 Jahren etwa, jenen fatalen Allersweltston an, der mit den ebenso vulgären Texten gut übereinstimmt, aber besser in jenen anspruchslosen Urheberkreisen versteckt und ungedruckt bliebe, die nie aussterben werden. Daß technisch-kulturell gering entwickelte Menschengemeinden auch ästhetisch hochwertige Kunstprodukte hervorbringen, weiß man, und die wendischen Melodien zeigen es wieder. Von denen würde manche einem Brahms Ehre machen; gleichgültige, ansgeleierte Melodien sind keine dabei.

Der Bearbeiter ist ein geschickter Tonsetzer, seine Stimmen laufen rege und gewandt. Ob er eine Anzahl von bedenklichen Führungen (Quintparallelen usw.) im Sinne der älteren Schule unbedenklich findet, oder ob er sie nicht hörte und spürte, lasse ich offen. Mich stören sie nicht so sehr, als die ständig übertriebene Regsamkeit seines Klaviersazes an sich, der die Singstimme belastet und zu unruhig untermalt. Die Disposition der Klangbewegung, ich meine die tonräumliche Organisation, könnte man öfter zweckmäßiger anlegen. Durch weniger hätte Schneider-Krawc, scheint mir, mehr erreicht, wobei ich mir ihn auf Brahms' Volksliedbearbeitungen als Muster zu verweisen erlaube.

Justus Hermann Wezel.

Mitteilungen

Prof. Dr. Moritz Bauer (Frankfurt a. M.) hat nach zwanzigjähriger Tätigkeit sein Lehramt an Dr. Hochs Konservatorium niedergelegt.

Dr. Hermann J. Wezel ist als Lehrer für Musikästhetik an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin verpflichtet worden.

Dr. Hans Engel (München) hat sich an der Universität Greifswald als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „Luca Marenzio, ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals“; das seiner Antrittsvorlesung am 26. Juni 1926 „Die geistigen Strömungen des 18. Jahrhunderts in der deutschen Musik“.

1. Katholischer Kirchenmusiker-Kongress Deutschlands in Essen. Der Reichsbund deutscher katholischer Kirchenbeamten-Verbände veranstaltet in den Tagen vom 12. bis

15. September ds. Jrs. einen Kirchenmusiker-Kongreß in Essen a. d. Ruhr. Die Vorbereitung liegt in den Händen der Ortsgruppe Essen. Vorgesehen sind u. a. sechs Vorträge der Herren Prof. Dr. H. Müller, Prof. Mölders, Prof. Dr. Dthegraven, Dr. Oberborbeck, Pater Michaelis Witowski O.S.B., Kanonikus Griesbacher, Rektor Hagfeld. Drei Pontifikalamter werden die einzelnen Tage einleiten; dazu die Messen Papae Marcelli von Palestrina, emoll-Messe op. 29 von Franz Wöllner, Dur-Messe von Rheinberger. An sonstigen Werken kommen zur Aufführung: Motetten von Lassus, Jux, Bonamico, Albrechtsberger, Rheinberger, Wöllner, Kreisshmar, Neger, Renner, Griesbacher, Soller. — Der Reichsbund hat in Essen, Karnaperstr. 20 ein eigenes Geschäftslokal für die Zeit der Vorbereitung und Dauer des Kongresses eingerichtet.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W. 35, Potsdamerstraße 120, und das Hessische Landesamt für das Bildungswesen veranstalten die fünfte Reichsschulmusikwoche vom 11. bis 16. Oktober 1926 in Darmstadt. Neben Referaten bedeutender Schulmänner und Musikpädagogen über den Musikunterricht in der Volksschule wird auch das Verhältnis des Musiklehrers zum Chorgesangwesen und zur Kirchenmusik behandelt. Wir nennen die hauptsächlich angekündigten Vorträge: Staatssekretär Heinrich Schulz, „Volkstümliche Kunstpflege“; Prof. Dr. Willy Hellpach, „Musische Erziehung“; Prof. Dr. Paul Luchtenberg, „Grundfragen einer Erziehung zur Kunst“; Dr. Ernst Kriech, „Musik und Erziehung“; Alfred Stier, „Funktionelles Hören als Grundlage der Tonika-Do-Lehre“; Dr. Frank Benedik, „Das Tonwort von Carl Eis in seiner Bedeutung für den Gesangunterricht in der Volksschule“; Prof. Dr. Gg. Schünemann, „Experimentelle und erkenntnistheoretische Musikerverziehung“; Prof. Fritz Jöde, „Das schaffende Kind in der Schule“; Prof. Dr. Carl Thiel, Heimatkunde in der Schulmusik“; Reg.-Rat Rich. Wicke, „Der Musiklehrplan in der Volksschule“; Elfriede Feudel, „Wesen und Ziel der rhythm. Erziehung“; Geh. Rat Prof. Dr. Max Friedlaender, „Das Volkslied in der Schule“; Prof. Dr. H. J. Moser, „Neues aus dem Liederschatz des 16. Jahrh.“; Prof. Dr. W. Gurliitt, „Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikal. Bildungsideal der Gegenwart“; Dr. Hans Merzmann, „Die Bedeutung des Volkslieds für das Musikverständnis“; Prof. Dr. Arnold Mendelssohn, „Die Bearbeitung von Volksliedern für die Schule“; Dr. Armin Knab, „Der schaffende Künstler in seinem Verhältnis zum Chorgesangverein und zum Schülerchor“; Dr. Friedrich Noack, „Der Schullehrer als Leiter von Volksschören“; Dr. G. v. Keußler, „Zur Ästhetik des Chorsanges“; Prof. Gg. Rolle, „Schulgesang und Chorverein“; Geh. Rat D. Glöding, „Die Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Chorgesanges in Deutschland“; Geh. Rat D. J. Smend, „Der deutsche Choral, ein vornehmes Bildungs- und Kultur-element“; Prof. E. J. Müller, „Die religiöse Musik in der Volksschule mit bes. Berücksichtigung der kathol. Jugenderziehung“.

In der Sonntagsbeilage zum „Schwäbischen Merkur“ (19. Juni 1926, Nr. 280) berichtet Alexander Eisenmann über „Die Sammlung musikalischer Handschriften H. B. XVII auf der Württ. Landesbibliothek in Stuttgart“, deren Katalogisierung nunmehr von ihm selbst durchgeführt worden ist. Die Sammlung enthält im ganzen 918 Nummern, darunter als Hauptkontingent 505 Opern und Singspiele in Partitur. Für eine der wichtigsten deutschen Lokalmusikgeschichten ist damit die Quelle erschlossen; Eisenmann weist auf die nächste Aufgabe der heimischen Musikforschung hin, indem er (nachdem Albert das wichtigste Kapitel der Stuttgarter Operngeschichte behandelt habe) die Ergänzung der Rudolf Kraußschen Geschichte des Hoftheaters in Stuttgart nach der musikhistorischen Seite fordert.

Anlässlich der 5. Generalversammlung der Ortsgruppe Zürich der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft am 6. Juli hielt Prof. Dr. Eduard Vernoulli einen Vortrag über Heinrich Glarean, sein Hauptwerk, das „Dodekachordon“ und dessen Übersetzung durch Peter Bohn (1889).

Zur Ergänzung unserer Ankündigung (S. 512) des vom 30. Sept. bis 3. Okt. in Berlin stattfindenden XIV. Deutschen Bachfestes sei mitgeteilt: Das Programm umfaßt fünf Chor-

konzerte, ein Orchesterkonzert und eine Kammermusik-Veranstaltung, neben den Festgottesdiensten und der Mitgliederversammlung. Die Programme der Chorkonzerte werden von Werken aus der Zeit vor Schütz über dessen Schaffen selbst zu Bach führen und mit der H-moll-Messe abschließen. Die musikalische Leitung des Festes liegt in den Händen von Georg Schumann, Siegfried Lohs und Carl Zhiel. Die Chöre werden gestellt: von der Singakademie, dem Chor der Akademisch-Staatlichen Hochschule für Musik und dem Madrigalchor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik; den Orchesterteil führt das Philharmonische Orchester aus.

Anfang Dezember findet in Münster (W.) das erste Händelfest der Händelgesellschaft (Sitz Leipzig) unter Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg statt. Dazu steht eine bis heute ungedruckte Jugendkomposition Händels auf dem Programm, eine regelrechte Chorkantate im Stile Bachows, das einzige bisher bekannte Kirchenmusikstück Händels aus seiner hallischen Jugendzeit. Die Schreibweise des Autornamens „Hendel“ auf der als Vorlage benutzten Abschrift vom Anfang des 19. Jahrhunderts (aus Fr. Commers Nachlaß von Fr. Chrysander erworben) ist ein Fingerzeig dafür, daß ihr eine italienische Abschrift als Quelle diene. Die Frühzeit der Komposition wird belegt durch stilistische Anlehnungen an zeitgenössische ältere deutsche Meister, wie Kuhnau, Erlebach und natürlich Bachow. Die Komposition, die vor Jahren einmal von Hermann Kresschmar und Max Seiffert aufgeführt wurde, ist von letzterem bearbeitet und erscheint demnächst in dessen Sammlung „Organum“.

Beim Göttinger Händelfest dieses Jahres hat Händels „Ezio“ (1731) eine Neubelebung auf der Bühne erfahren (Bericht folgt). — Eine Neubearbeitung des „Madamifto“ (1720) wird von Dr. Josef Wenz (Darmstadt) vorbereitet; eine Aufführung des „Ariodante“ (1734) in der Übersetzung und Bearbeitung von Anton Rudolph plant die Stuttgarter Oper.

Die Dresdener Landesbibliothek hat eine Weber-Gedächtnisausstellung veranstaltet, um deren Zustandekommen und sinngemäße Gliederung Prof. Fiebiger, Dr. Hans Wolfmann und Bibliothekar A. Reichert sich besonders verdient gemacht haben.

Dipl.-Ing. Albert Küster in Hannover (Göhrdestr. 1 II) fordert zur Subskription auf die Partitur von Agostino Steffanis Oper „Enrico Leone“ auf, mit der die Publikation einer Reihe „Musikalische Denkwürdigkeiten“ eröffnet werden soll. Die Leitung dieser Ausgabe hat Dr. Theodor W. Werner (Hannover) übernommen; die Partitur von Steffanis Oper, mit der 1889 das Opernhaus zu Hannover eröffnet worden ist, wird in etwa 40 Exemplaren vervielfältigt, der Preis für das Exemplar beträgt etwa 35—40 Mm.

Der sächsische Landtag hat die Erwerbung des Heyerschen Instrumentenmuseums für das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig genehmigt. Damit ist die kostbare Sammlung vor der Zersplitterung und Abwanderung ins Ausland bewahrt worden. Sie wird in Leipzig durch ihre Verbindung mit der Universität in noch stärkerem Maße als es bisher in Köln der Fall sein konnte, der Forschung zugänglich gemacht werden; vor allem gelten die Arbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts den stillkündlichen Problemen der historischen Klangwelt, die bisher noch nicht auf der nötigen breiten Grundlage hat untersucht werden können. — Die Kaufsumme beträgt 800 000 Mm. Davon stiftete der Inhaber des Verlagsbuchhandels E. F. Peters, Geheimer Kommerzienrat Henri Hinrichsen in Leipzig, den Anteil von 200 000 Mm. (Mit dieser Mitteilung forrignieren sich die Angaben in derselben Rubrik unseres letzten Heftes).

Die Poggi-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Zum 50. Male jährte sich am 7. Mai der Todestag des vielseitigen Künstlers. Franz Poggi, der Musiker, hat seinerzeit in der *FfM I 1*, S. 40 ff. durch Leopold Hirschberg eine ebenso eingehende wie liebevolle Würdigung gefunden. Die zur Zeit im Fürstensaale der Bayerischen Staatsbibliothek zu München veranstaltete Ausstellung führt in ihren mehr als 300 Nummern und 500 Stücken neben der ungleich höheren Bedeutung Poggis als Dichter und noch mehr als Maler und Graphiker auch sein musikalisches Schaffen vor Augen. Die Bestände entstammen teils der

Bibliothek selbst, teils dem Pocci-Archiv in Ammerland. Hirschbergs Ausführungen werden durch eine zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgelegte Auswahl handschriftlicher Werke ergänzt. Auch Poccis Zeichnungen zu den Kompositionen anderer Tonsetzer sind von Wichtigkeit für das Verhältnis des Künstlers zur Musik und zum gesellschaftlichen Leben seiner Zeit. Die wertvollste Frucht der Ausstellung ist aber ein Buch, das auch als Katalog für sie dienen sollte:

Das Werk des Künstlers Franz Pocci. Eine Bibliographie seiner Zeichnungen, Dichtungen und Kompositionen, zusammengestellt von Franz Pocci (Enkel). 1926, Horst Stobbe, Verlag, München. Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde. Hrsg. von Dr. Georg Leidinger, Universitätsprofessor u. Direktor der Bayer. Staatsbibliothek, und Ernst Schulze-Strathaus. 5. Bd. 8^o, 175 S.

Das von Hirschberg a. a. D., S. 42 ff. aufgestellte Verzeichnis der Kompositionen wird hier noch weiter vervollständigt, ferner sind sämtliche spätere Auflagen, sowie die Neudrucke berücksichtigt. Weiter können wir dank der künstlerischen Einstellung des Werkes ersehen, wie innig bei Pocci Bild, Wort und Ton verbunden sind. Noch mehr aber verstärkt sich der letztere Eindruck beim Anblick der Werke selbst. Der Meister ist aber vor allem auch „musikalischer Maler“. Seine Darstellungen von Musikszenen sind Glied einer bis weit ins Mittelalter zurückreichenden Reihe. Pocci war ein feiner Kenner der für die Musikonographie so bedeutungsvollen Schöpfungen alter Miniaturmalerei und Holzschneidekunst. Die bildliche Ausstattung manches seiner Bücher und Liedwerke beweist seine Vertrautheit mit den alten Livres d'heures. Die bis in die kleinsten Einzelheiten die Musikinstrumente getreu wiedergebenden Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (B. M. L. impr. n. 64) waren das für seine Tätigkeit als Illustrator überhaupt am meisten vorbildliche Werk. U. a. geht die Darstellung des das Platerspiel blasenden Narren (nicht Klarinette, wie irrtümlich das Verzeichnis der Drucke Nr. 51 vermerkt) in den Sechs Liedern als Frühlingsgruß (1833) auf die Dürerschen Vorbilder fo. 6 v und 37 v zurück. Pocci hat bewußt dem die Laute spielenden höfischen Minnesinger den das bäuerliche Instrument anstimmenden Narren entgegengesetzt. Auch die unter Lassos und Quichelbergs Aufsicht entstandenen Miniaturen Hans Mielichs (B. M. Mus. Mss. A und B) waren Pocci vertraut. Ihr Stil wirkt in den prächtigsten Namensbildern nach. Der gleichfalls an ältere Meister anknüpfenden Totentanzdarstellungen Franz Poccis mit den bisweilen stark archaisierenden Wiedergaben von Musikinstrumenten wurde schon früher an dieser Stelle gedacht (ZfM III 2, S. 73). Auch die aus der Zeit Wilhelms V. und Orlando di Lassos stammenden Fresken der Narrentreppe auf der Trausnitz ob Landshut mit ihren Darstellungen der Commedia dell'arte sind auf den Humoristen Pocci nicht ohne Einfluß gewesen. — Die Bibliographie Poccis erbringt auch den Autornachweis für eine größere Anzahl nicht mit Namen gezeichneter Artikel verschiedenster Art, meist in der Allgemeinen Zeitung erschienen. In vielen derselben nimmt Pocci Stellung zum Münchner Musikleben. Es wäre nicht ohne Interesse, festzustellen, inwieweit das Urteil des Verfassers sich auch heute noch aufrecht erhalten läßt. Endlich gibt Franz Pocci-Enkel noch neue Aufschlüsse über die musikalische Ausbildung seines Großvaters. Er nennt als Lehrer (Franz) Eramer und Johann Baptist Moralt. Durch sie ist noch Mannheimer Tradition dem Schüler überliefert worden; ob und inwieweit sie sich geltend macht, müßte noch untersucht werden. Der verdiente Leiter der Handschriftenabteilung der bayerischen Staatsbibliothek, Direktor Prof. Dr. Leidinger hatte auch diesmal die erste Anregung zu der wohl gelungenen Ausstellung gegeben und die Vorarbeiten geleistet. Durch die treue Wahrung der Familientradition aber hat Graf Franz Pocci-Enkel der Kunst und Wissenschaft anerkanntswerte Dienste geleistet.

Bertha Antonia Wallner.

Zur metrischen Analyse von Schuberts „Gretchen am Spinnrad“ von Hans Kölblsch (Märzheft 1926 d. ZfM). Die nicht nur aus gründlicher wissenschaftlicher Untersuchung, sondern auch aus liebevoller Vertiefung in den Gefühlgehalt des Schubertschen Liebes hervorgegangene Analyse von Kölblsch zeigt, wie sehr metrische Analyse auf bestimmte Vorstellungen

über die den Tongedanken zugrundeliegenden Taktgruppierungen angewiesen ist. Wer wie Schering und Köhlsch der Analyse das metrische Schema von Niemann zugrunde legt, der muß zu anderen Resultaten kommen als derjenige, der mit Wiehmayer in regelmäßigen Gruppen von 4, 8 oder 16 Takten den Beginn des 1. Taktes als metrischen Hauptpunkt höchster Ordnung annimmt. Für diese Auffassung verschwindet der für die Niemannsche so bedeutungsvolle Gegensatz zwischen einfachen und Doppeltakten, ein Gegensatz, der nicht nur bei der Betrachtung unseres Liedes, sondern auch sonst sehr häufig innerhalb eines Tonstücks sehr grell hervortritt und keineswegs zugunsten des Niemannschen Schemas spricht. So ist im Allegretto von Beethovens Sonate op. 14 Nr. 1 Niemanns Auffassung für die erste 16taktige Periode an die Annahme von Doppeltakten gebunden, während in den nächsten 8 Takten solche Doppeltakte kaum angenommen werden könnten, ohne Niemanns Phrasenlehre über den Haufen zu werfen. Hier müßte vielmehr der 1. (17.) Takt als leicht gegenüber dem 2. (18.) angenommen werden usw., was innerhalb der genannten 8 Takte sich durchführen ließe, freilich weiterhin sich wieder als ganz unmöglich erweist, da schon im 31. T. der Halbschluß eintritt, der zur Wiederaufnahme des Themas im 33. Takt führt. Es ist hier überall, wo sich doppeltaktige Auffassung unvermeidlich erweist, der 2. Takt leichter als der 1., dort, wo die einzelnen Takte als Einheiten gelten, müßte nach Niemann der zweite Takt schwerer als der erste sein. In einer so regelmäßigen Gestaltung, wie es dieses Allegretto ist, muß der unvermittelte Wechsel solcher Wertungen (in den Takten 25—32 sogar innerhalb eines achttaktigen Halbsatzes) sehr zu Ungunsten des der Wertung zugrunde liegenden Prinzips sprechen. Im Liede „Gretchen am Spinnrade“ ist ein ähnliches Schwanken zwischen Einzeltakten und Doppeltakten ebenfalls notwendig mit der Anwendung des metrischen Schemas von Niemann verbunden. Genau wie in dem Beethovenschen Satze verschwindet aber dieses Schwanken, wenn mit Wiehmayer überall der 1. Takt eines jeden Gedankens als schwerster angenommen wird, gleichviel ob in den überall herrschenden Zweitaktphrasen Harmoniewechsel stattfindet oder nicht, ob logisches und dynamisches Übergewicht des 1. Taktes dieser Phrasen über den 2. oder des 2. über den 1. vorhanden ist. Es findet eben ein Wechsel von metrischer und antimetrischer Dynamik statt. Fast überall sind Zweitaktphrasen anzunehmen, die kurzen Auftakt und langen Abtakt besitzen. Eine Ausnahme ist in den Takten 7—11 durch die Wiederholung der Worte „ich finde“ veranlaßt, deren Betonung naturgemäß zu einer Eintaktphrase führt, der nun ohne Änderung des Metrums zwei Zweitaktphrasen mit längerem (7 Achtel umfassenden) Auftakt folgen, von denen die erste weiblich, die zweite männlich und zwar überhängend im 9. Takte (T. 11) endet. Der 13. Takt steht natürlich als eintaktiger „Vorhang“ für sich. Er ist als metrisch schwer zu betrachten, soweit sein Verhältnis zum vorhergehenden Takte in Betracht kommt, als leicht im Verhältnis zum Beginn des nächsten Taktes, der wieder als Hauptpunkt höherer Ordnung zu gelten hat. Es tritt also hier Umwertung eines schweren Taktes in einen leichten ein. — Hinsichtlich der Takte 51 bis 68 hat die Auffassung von Köhlsch vieles für sich. In der Tat scheint wenigstens die erste der Phrasen der letzten Sechstaktgruppe dieses Abschnitts (die Takte 63 u. 64) profatalektisch zu sein; dies könnte wohl auch für die beiden folgenden gelten. Doch ist hier die Möglichkeit eines Umspringens der Anfangstakte dieser beiden Zweitaktgruppen zu wirklichen Auftakten vorhanden, was zu der Annahme führen würde, daß die drei die gleiche Harmonie enthaltenden Takte 63—65 eine Takttriole darstellen; die beiden Sforzati wären dann als metrische Akzente zu betrachten. Die durch diese Auffassung gegebene metrische Unregelmäßigkeit entspricht in ganz hervorragendem Maße der hier zum Gipfel gelangenden Leidenschaftlichkeit des Textes. — Sehr bemerkenswert sind die Ausführungen des Autors über die dem Liede eigene großzügige „Großmetrik“.

Felix Rosenthal, Wien.

In dieser Stfchr. VIII, 604 veröffentlicht Dr. Karl Brückner eine Besprechung der nachgelassenen Nardini-Ausgabe meines verstorbenen Vaters, Dr. h. c. Andreas Moser und „bedauert“ nach „einiger Befremdung“ über die entsprechenden Ausführungen in Mosers „Geschichte des Violinspiels“ S. 273, daß „dem Verlag“ der Aufsatz von Florizel v. Neuter in den „Signalen“

vom 24. Juni 1925 „entgangen sei“, in welchem dieser rund 20 von den 110 Capricen der betr. Berliner Handschrift als Locatellisches Eigentum (in freilich meist stark abweichenden Fassungen) nachweist. Nun ist der verdienstliche Aufsatz v. Reuters (dessen Argumentierungen über die Autorschaft an den übrigen 90 Capricen aber wenig überzeugen) selbstverständlich weder dem Verlag Max Hesse noch dem Herausgeber unbekannt geblieben; das Vorwort der Veröffentlichung spricht vielmehr ausdrücklich und fast ausschließlich von nichts anderem als jenem Aufsatz Fl. v. Reuters, mit dem es sich Punkt für Punkt kritisch auseinandersetzt. Das „Bedauern“ und die „Befremdung“ ist also ganz auf meiner Seite, denn ich muß es als wahrhaft erstaunlich bezeichnen, wenn ein Criticus — zumal an so prominentem Orte — in einer Besprechung das Andenken eines verdienten Verstorbenen durch „(!)“ ironisiert, bevor er sich wenigstens die Mühe genommen hat, das — in drei Sprachen doch wohl kaum übersehbare — Vorwort zu lesen. Übrigens enthält die Auswahl von 30 Stücken keine der als Locatellisch festgestellten Nummern; und über Wert und Eigenart der Stücke sowohl in stilkritischer wie spieltechnischer Hinsicht hätte wohl noch anderes erörtert werden können, als daß dem Referenten allein diese einseitige Behandlung der Verfasserfrage eingefallen ist. —

Hans Joachim Moser.

In A. Mosers Geschichte des Violinspiels ist die Echtheit der Nardini-Capricen nicht angezweifelt worden. Eine hinreichende Würdigung des durch Reuters Ausführungen dargelegten Befundes hätte dazu führen müssen, die Autorschaft Nardinis bei der Herausgabe der Capricen fallen zu lassen. H. J. Moser spricht von einer „einseitigen“ Behandlung der Verfasserfrage, über die hinaus in stilkritischer und spieltechnischer Hinsicht nichts erörtert worden sei. Von einer derartigen Erörterung wurde deswegen Abstand genommen, weil sich nicht das Geringste für die Aufrechterhaltung der Nardinitheese ergeben hätte, sondern das Gegenteil, und weil man der Ansicht sein muß, daß Reuter zur Genüge dargetan hat, daß die größte Vorsicht bei Bewertung der Quelle geboten ist. Als auf die Quelle bezüglich ist auch das („!“) zu verstehen, (wohl selbstverständlich für jeden unbefangenen Leser). Allerdings erscheint die Verfasserfrage wichtig genug! A. Moser weist auf den hohen Wert der Vorlagen hin, der von der schließlichen Entscheidung des Urheberproblems unberührt bleibe, er bemüht sich aber andererseits durch einige Hinweise die Autorschaft Nardinis zu retten (im Vorwort). In diesen Hinweisen kann nicht, wie H. J. Moser sagt, eine „Punkt für Punkt“ erfolgte „kritische Auseinandersetzung“ mit Reuter erblickt werden. Das Vorhandensein der agnoszierten Capricen nur im 2. Bande spricht nicht zwingend für die Originalität des 1. Bandes. Auch die damals allgemein gebräuchliche Diminutionspraxis (vgl. u. a. Amsterdamer Ausgabe von Corelli op. 5, mit den von Corelli selbst gespielten Verzierungen, verzierte Ausgaben desselben Werkes von Matteis und Geminiani) ist kein Beweis für Nardinis Autorschaft. Tartini hat uns ein Musterbeispiel hinterlassen für die Diminution in seinem *Adagio varié de plusieurs façons différentes*. Vorliegende Capricen erschöpfen sich nun keineswegs in dieser Diminutionstechnik, sondern auffallend an ihnen ist u. a. die besonders durch doppelgriffige Behandlung entstehende substantielle Art ihrer Schwierigkeit. Vor Locatelli liegt der Schwerpunkt der Entwicklung dieser Art von Stücken in der Cadenz (vgl. Cadenz zum Vivaldi-Konzert 1712, Mss. in Dresden). Besondere Kennzeichen sind: der an die Entwicklung der Flickenzäune erinnernde formale Aufbau: streckenmäßiges Arbeiten mit einem Motiv, welches von einem andern in derselben Behandlungsweise abgelöst wird. So ist hier die Lösung des Problems der Fortspinnung des musikalischen Gedankens. Locatelli transponiert auch ganze Phrasen und übernimmt die streckenweise Verwendung des Materials. Vorliegende Capricen sind formal von Locatelli, mitunter sehr stark, beeinflusst. Man vgl. Nr. 20 mit Locatelli 4 und 21, Nr. 23 (Figuration) mit L. 1, 4, 20. Direkte Anlehnung an Locatelli lassen erkennen Nr. 4, 18, 20, 23 und 24. Bei Nr. 4 und 24 finden wir eine Locatellische Lieblingswendung (Locatelli op. 6 I, II, III, IV, VI, VIII, X, XI, XII, op. 8, V usw.) doch ohne die charakteristische Cäsur. Das Thema von Nr. 4 ist ähnlich wie das Thema in Locatelli Nr. 20, beide Capricen sind in F dur. Die andern Capricen erwecken einen durchkomponierteren Eindruck und die Konsequenz der Durchführung

(so in mancher Doppelgriffstelle, besonders Nr. 12, Fis dur) läßt Schwierigkeiten entstehen, die für jene Zeit einen gewollten Eindruck gemacht haben müßten. Daß nun Nardini gegenüber Locatelli und seinen Nachseifern Lolli und Woldemar (vgl. die Titel) mehr als der gediegene Musiker galt, dafür ist Mangoni uns Gewährsmann (S. 30: der Saggio del gusto della musica col carattere de tre celebri sonatori di violino: Signori Nardini, Lolli e Pugnani. Livorno 1790): „Er [Nardini] sucht nicht, wie Viele, Schwierigkeiten, er will nicht die Freude auf dem Wege des Schmerzes erreichen, indem er Passagen schreibt von unangenehmer Schwierigkeit und penibel fürs Ohr. Er vernachlässigt im Gegenteil das Schwierige, aber er schafft es ohne es zu wollen“. Außerdem finden wir häufig Stilstücke einer neuen Zeit (19. Jahrhundert), die mit dem Personalstil Nardinis nicht in Einklang zu bringen sind, um nur Einiges zu nennen: Nr. 2, Takte 29 ff., 4, (57 ff.), 8, (21 ff.), 10, (28 ff.) (und Schlußwendungen), 11 (3), 13, (3), (10 f.) (15 ff.), 14 (letzte Zeile), 15 (Arpeggienstelle), 19 (19 ff., 41 ff.) Nr. 9 fällt außerdem auf durch die Tonart As dur und die Konsequenz der Durchführung, welche ungewohnte Fingerstellung verursacht. So manche Stelle erinnert an Saviniés. Gleich den späteren Geigern Sozzi und Präger ist auch Saviniés als Locatelli-Nachfolger zu betrachten. (In Paris debutierte er mit Locatelli-Capricen.) Ohne ganz so neue Wendungen zu haben wie Sozzi und Praeger, enthält das uns vorliegende Werk also doch vieles, was der neuen Zeit angehört. Es handelt sich bei diesen zwei Bänden jedenfalls um eine zu Studienzwecken zusammengestellte Sammlung. —

Diese sachlichen Erwägungen stehen selbstverständlich der dankbaren Anerkennung des verdienstvollen Forschers A. Moser und der für die Geigerwelt sehr zu begrüßenden Neuauflage der vorgenannten Capricen durchaus nicht im Wege.

Karl Brückner.

Kataloge

Rudolf Gehring, Basel. Katalog 406. Kulturgeschichte, [Nrn. 2136—2182. Musik, darunter Motetten von Mich. Ang. Samberino im Ms.; L.: u. B.-Stimme des Promptuarium von Schadaeus; Sperontes' Singende Muse; der L. des von Massaino hrsg. Trionfo di Musica a 6 v. von 1579 u. a.]

Gilhofer & Ranschburg, Wien I, Bognergasse 2. Katalog 187. Porträts von Musikern, Komponisten, Virtuosen, Sängern, Schauspielern, Tänzern, Förderern u. Freunden des Theaters und der Musik . . . nebst Autographen.

Aug./Sept.	Inhalt	1926
	Amtliche Mitteilung	Seite
	Leo Schrade (Leipzig), Ein Beitrag zur Geschichte der Toffata	609
	Adolf Kocjiz (Wien), Eine Titelaufgabe aus dem Jahre 1697 von Esaias Neufners „Erfreuliche Lautenlust“	636
	Hugo Daffner (Berlin), Der Text von Schuberts Sonett III	641
	Hermann Albert (Berlin), Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Union Musicologique in Lübeck am 23. und 24. Juni 1926	642
	Theodor W. Werner (Hannover), Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg	645
	Jacques Handschin (Zürich), Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst	648
	Kurt Barges (Gießen), Gustav Trautmann †	651
	Bücherschau	652
	Neuauflagen alter Musikwerke	657
	Mitteilungen	658
	Kataloge	664
	Zeitschriftenchau	Anhang 1—40

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang 7, Nr. 11/12) an. Anordnung und Einrichtung bleiben die gleichen wie früher, d. h. die Anordnung innerhalb des Registers ist alphabetisch nach Verfassernamen und sachlichen Stichworten. Die sachlichen Stichworte sind durch fetten Druck kenntlich, die Verfassernamen bringen lediglich Verweise auf das betreffende Schlagwort, unter dem ein oder mehrere Aufsätze des betreffenden Verfassers verzeichnet sind.

Bei den seit gedruckten sachlichen Stichworten stehen die Verfassernamen in Klammern hinter dem zugehörigen Aufsatztitel. Aufsatztitel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erschien, gekürzt. Dann folgt die Signatur der Zeitschrift mit Angabe von Jahrgang und Heftnummer. Es bedeutet also ZfM 2, 8: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2, Heft 8. Bei dem Artikel „Besprechungen“ sind die Namen der Verfasser der besprochenen Bücher durch gesperrten Druck kenntlich gemacht; die Namen der Rezensenten stehen hinter dem Buchtitel in runden Klammern.

Außer den laufend durchgehenden Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Bearbeiter der Zeitschriftenschau gern berücksichtigt¹.

Verzeichnis der laufend aufgenommenen Zeitschriften,

alphabetisch nach ihren Signaturen.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 4, m. 2 = jährlich 4, monatlich 2 Hefte usw., Zf. = Zeitschrift, Mf. = Monatschrift, Ztg. = Zeitung.

A	Der Ausrakt. Musikblätter für die tschechoslovakische Republik. Red. E. Steinhard. Prag XII, Hooverova 10. m.	Che	The Chesterian, ed. by G. Jean-Aubry. New Series. London, Chester. m.
As	Der Aufschwung. Zf. für die Interessen des gesamten Instrumenten-Bauwesens insbes. die des Kunstharmoniums. Berlin W 30.	ChL	Der Chorleiter. Zf. für die Reform der Volksmusik ... Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.
AfM	Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig, Ristner & Siegel. j. 4.	D	Dissonances, Revue musicale indépendante. Genève, Rotsch Frères. m.
AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart. Hrsrg. P. Schwers, Berlin-Schöneberg, Innsbruckerstraße 24.	DAS	Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Organ d. Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Berlin NO 18. m.
BB	Bayreuther Blätter. Deutsche Zf. im Geiste R. Wagners Hrsrg. v. H. v. Wolzogen. Bayreuth.	DB	Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt d. Deutschen Bühnenvereins. Berlin: Desterheld. w.
BfM	Blätter für Musikfreunde. Im Auftrage der Vereinigung der Musikfreunde Hrsrg. von Wilh. Lange. Oberhausen, Rheinland. m.	DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30. m. 2.
BIS	Blätter der Staatsoper. Hrsrg. v. J. Kapp. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.	DMMZ	Deutsche Militärmusikerzeitung, Blätter für deutsche Instrumentalmusik. Berlin, Parthysfus. w.
BP	Konzert-Zeitung. Blätter der Philharmonie (Singsakademie, d. Blüthnerfaals ...) Berlin W 9, Speier & Co.	DMZ	Deutsche Musikerzeitung. Zf. für die Interessen der Musiker und des musikal. Verkehrs. Amtsblatt des deutschen Musiker-Verbandes. Berlin SW 11. w.
BUM	Bulletin de la Société „Union Musicologique“ La Haye, Nijhoff.	Dr	Der Dreiklang. Zf. d. Bundes deutscher Orchestervereine. Mainz, Rheinstr.
		DS	Deutsche Sängerbundzeitung. Leipzig, Ködnigstr. 19.

¹ Zuschriften und Zusendungen sind zu richten an Dr. G. Beckmann, Berlin-Halensee, Lügenstraße 5.

- DTZ** Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Amtliches Blatt des Reichs-Verbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer. Berlin W, Zietenstraße 27. m.
- DV** Das deutsche Volkslied. Zf. für seine Kenntnis u. Pflege. Wien, Luftbadgasse 7/14.
- DVo** Deutsches Volkstum. Ms. für das deutsche Geistesleben. Hamburg, Hanseatische Verlagsgesellschaft. m.
- E** Eolus. A review for new music. New York.
- EK** Der evangelische Kirchenmusiker. Mitteilungen des Vereins ev. Kirchenmusiker im Rheinland u. Westfalen.
- EMZ** Evangel. Musikzeitung. Off. Organ d. Verb. Schweiz. Posaunenchöre. Zf. für christl. Instrumental- und Vokalmusik. Luzern. m.
- G** Die Geige u. verwandte Instrumente. Hrsg. v. Otto Middel. Berlin W 50. m.
- GBI** Gregoriusblatt. Organ für kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf, Schwann. m.
- GBo** Gregorius-Vote. Beilage zum Gregoriusblatt.
- Geg** Die Gegenwart. Zf. für Literatur, Wirtschaftsleben u. Kunst. Berlin W 57. m.
- Gf** Der Gitarrefreund. Mitteilungen der gitarrist. Vereinigung. München, Sendlingerstr. j. 6. Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst. Essen, Theaterplatz. w.
- HfS** Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zf. zur Hebung und Pflege der Schulmusik. Essen, Baedeker.
- Ho** Hochland. Ms. f. alle Gebiete des Wissens, der Literatur u. Kunst. München, Köfel.
- KJ** Kunstblatt der Jugend. Novamen: Wortlagewerke. m.
- KiM** Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband ev. Kirchenmusiker i. Preußen. Langensalza, Beyer & Söhne. m.
- KW** Kunstwart und Kulturwart. Deutscher Dienst am Geiste. München, Callweg. m.
- Ls** Der Lautenspieler. Zf. für stilgerechtes Lautenspiel. Hamburg, Holler-Verlag. m.
- M** Le Ménestrel. Musique et Théâtres. Dir.: J. Heugel. Paris, Rue Vivienne. w.
- Mb** Der Musikbote. Geleitet von D. Wetshy. Wien, Döblinger. m.
- Mc** Musica. Tijdschrift ten dienste der harmonie- en fanfaregezelschappen. Hilversum, Eisbet. m.
- Mch** Der Männerchor. Zf. zur Erforschung des Wesens u. der Geschichte des Männerchors. Hrsg. J. Bug. Bonn, Weberstr. m.
- MD** Musica Divina. Ms. für Kirchenmusik. Geogr. von der Schola Austriaca, Wien 1, Karlsplatz 6.
- MdA** Musikblätter des Anbruch. Ms. für moderne Musik. Wien 1, Universal-Edition.
- MdS** Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Ms. für Zither-, Gitarren- u. Schöffgeigenpiel. Hrsg. R. Grünwald, Hommes am Rhein.
- Mel** Melos. Zf. für Musik. Berlin-Friedenau, Melos-Verlag. m.
- Merz** Die Musikerziehung. Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Berlin-Tempelhof, A=brechtstr. 41. m.
- MfA** Musik für Alle. Berlin, Ullstein.
- MG** Die Musikantengilde. Blätter der Vorbereitung für Jugend u. Volk. Hrsg. von F. Idde u. F. Reusch. Wolfenbüttel, Kallmeyer. j. 8.
- MI** Musik-Industrie. Musik-Instrumenten-Markt. Berlin S, Wedekind. m. 2.
- MIZ** Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigblatt für Musik-Instrumenten-Fabrikation, =Handel und =Export. Berlin, Potsdamerstr. 80 A. m. 2.
- Mk** Die Musik. Ms. Hrsg. v. Bernh. Schuster-Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlagsgesellschaft.
- ML** Music & Letters. A Quarterly Publication. London, 22, Essex Street.
- MM** Musik-Magazin. Berlin, Speier & Co.
- MMR** Monthly Musical Record. London, Augener.
- MO** Musica d'oggi. Rassegna di vita e di cultura musicale. Milano, Ricordi. m.
- MQ** The Musical Quarterly. D. G. Sonnet, Editor. New York, Schirmer.
- MS** Musica Sacra. Ms. für Kirchenmusik u. Eiturgie. München, Köfel u. Pustet.
- MSfG** Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. m.
- MT** The Musical Times and singing-class circular. London, Novello & Co. m.
- MVDM** Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker. Schriftleiter: Dr. Holl, Frankfurt a. M.
- Mw** Die Musikwelt. Monatshefte für Oper u. Konzert. Hamburg, Böhme. m.
- NMZ** Neue Musik-Zeitung. Halbmonatsschrift mit Musikbeilagen. Stuttgart, Grüninger.
- NR** Die neue Rundschau. Berlin, S. Fischer. m.
- NW** Der neue Weg. Halb-Ms. für das deutsche Theater. Amtl. Organ d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen. Berlin W 62 Reithstraße. m.
- O** Organum. Ms. des Akadem. Vereins Organum. Kiel, Hohenbergstr. 7.
- Or** Das Orchester. Amtl. Blatt des „Reichsverbandes deutscher Orchester“... Berlin SW, Eidenstr. 16/17. m. 2.
- P** Il Piano forte. Rivista mensile di cultura musicale. Torino, Via S. Tommaso 29. m.
- PT** Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten. Wien-New York, Universal-Edition.
- RM** La Revue Musicale. Rue Madame, Paris. m.
- RMI** Rivista Musicale Italiana. Torino, 3, Via Alberto. j. 4.
- RMZ** Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zf. für Musik. Köln, Kasanienallee 20. m. 2.
- S** Signale für die musikalische Welt. Berlin S, Hasenheide 54. w.
- Sb** The Sackbut. A musical review. Ed. by U. Greville. London. m.
- SBeK** Schlesiſches Blatt für evangel. Kirchenmusik. Hrsg. vom Schlesiſchen evangel. Kirchenmusikverein.
- Sc** Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin SW 11. m.

SG Sänger-Größ. Ms. des christl. Sängerbundes. Stuttgart, Senefelderstr. 109.

Sg Die Singgem. e. d. Hrsg. v. K. Ameln. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. j. 6.

SMpB Schweizerische Musikpädagog. Blätter. Offizielles Organ des Schweizer. Musikpädagog. Verbandes. Zürich, Hug & Co. m. 2.

SMZ Schweizerische Musikzeitung und Sängerb. Organ des Eidgenöss. Sängervereins... Zürich, Gebr. Hug & Co. j. 30.

SSZ Süddeutsche Sängers-Zeitung. Organ z. Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde und Gesangvereine Süddeutschlands. Heidelberg: Hochstein. m.

Sti Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung... Berlin, Trowitsch & Sohn. m.

STM Svensk Tidskrift för Musikforskning utgiven av T. Norlind. Stockholm, Marcus. j. 4.

Stw Der Stimmwart. Blätter zur Erneuerung der Gesangs- u. Sprechkunst. Berlin SW, Siebig. j. 8.

T Der Tärmer. Ms. für Gemüt und Geist. Hrsg.: F. Lienhard. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

TH Das Taghorn. Schlesiße Monatshefte f. dtische Musikpflege. Hrsg. h. Maßke. Breslau, Taghorn-Verlag.

To Die Tonkunst. Deutsche Sängersztg. Illust. H. f. Männergesangvereine, gemischte Chöre... Berlin, Janeske. m. 3.

A

Abendroth, Walter f. Musik, Musikunterricht, Orchester, Pathos, Wagner.

Aber, Adolf f. Drama, Goethe, Klavier, Leipzig, Mahler, Musik, Musikfest, Musikongresse, Rundfunk, Schauspiel, Theater.

Abert, Hermann f. Beethoven, Meyerbeer, Musik, Oper.

Adamiwsky, E. f. Musik.

Adam, Adolphe. — Der neue „Postillon“ in Erfurt (Herrnied), S 84, 17.

Adam, Jean-Louis. — (de Saint-Foix) RM 6, 8.

Adams, H. M. f. Passion.

Adler, Guido. — ZM 92, 11. — (Bienenfeld), Mk 18, 2. — (Einstein), ZfM 8, 2. — (Felber), MdA 7, 8. — (Nietl), NMZ 47, 3. — j. a. Brudner, Chrysander.

Aesthetik. — Von den Grenzen der Musikästhetik (Brusi), AMZ 52, 48. — Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol (Heinrich), ZfM 8, 2. — Sinnesäußerungen und Musikästhetik (v. Keußler), ZfM 8, 3. — Unifformelle Musikästhetik (Matthes), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Methoden u. Normen der Musikbetrachtung (Unterholzner), AMZ 53, 3.

Aisch, f. Gerhardt.

Akustik. — (f. a. Orgel). — Réflexions d'un profane es sciences acoustiques (Cellier), M 87, 46. — Acoustic experiences with comments (Cellier, Bagenal), ML 7, 2. — Recent acoustical experiments in America and their bearing upon the problems of tonality (Dunk), MT 66, 992. — Ein Messapparat der musikal. Schallstärke (Zeminiß), PT 2, 9/10.

Albert, Heinrich. — (Bohr), ZG 5, 1.

TVN Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam, Alsbach.

UNM UrNutidens Musikliv. Red. T. Norlind, Stockholm, St. Paulsgatan 27. m. Beshagen u. Klafings Monatshefte, Bielefeld u. Leipzig.

VKM

Wä Der Wächter. H. für alle Zweige der Kultur. Köln a. Rh., Gehly. m.

WM Westermanns Monatshefte. Illust. H. fürs deutsche Haus. Braunschweig, Westermann. m.

ZeK Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik. Vereinigung der Ms.: „Kirchenmusikal. Blätter“ und „Siona“. Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.

ZfAe Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Stuttgart, Enke. j. 4.

Zfi Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig, Thomaskirchhof 16. m. 2.

ZfK H. f. Kirchenmusiker. Organ des Landesvereins d. Kirchenmusiker Sachsens. Dresden. m.

ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. m.

ZG Zeitschrift für die Gitarre. Hrsg. J. Zuth, Wien I, Wollzeile 5. j. 8.

ZM Zeitschrift für Musik. Ms. für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Hauptschriftleiter: A. Heuß. Leipzig.

Albertini, A. f. Beethoven.

Albicastro, Henricus. — (Nef), SMZ 65, 26.

Aldrich, Richard f. Dedikation.

Alexandrov, Anatole. — (Belaiev), Sb 6, 4.

Alfano, Franco. — (Rossi-Doria), MdA 7, 7.

Alloch, Marguerite f. Musikunterricht.

Altman, Wilhelm f. Besprechungen, Musikbibliotheken, Oper, Wagner.

Ambros, August Wilhelm. — (A. R.) NMZ 47, 18.

Ambrosius, Hermann. — AMZ 53, 21/22. — A. u. seine Chorwerke (Müller), EMZ 19, 7/9.

Ameln, Konrad f. Lied, Orgel, Weihnachten.

Ander-Donath, Hans f. Bach.

Andreas, Wolfmar. — „Abenteuer des Casanova“ in Zürich (T.) SMZ 66, 22 u. (Roner), NMZ 47, 3.

Andreefen, Alfred f. Musikunterricht.

Angelis, Alberto de f. Arcais, Frezzolini.

Anschütz, Georg f. Stil.

Ansförge, Conrad. — (Schubert), Berliner Musikjahrbuch 1926.

Antcliffe, Herbert f. Gesang, Klavier, Lied, Prometheus.

Arbeiter. — Darf der Arbeiter geistliche Musik auf-führen u. wie weit darf er hierin gehen? (Herwig), DAS 27, 4.

Arbeitergesang f. Chorgesang.

Arcais, Francesco d'. — (de Angelis), MO 6, 12.

Arbberg, Hjalmar f. Besprechungen.

Arndt, E. f. Harmonium.

Arndt, Willy f. Lied.

Arnold, Richard. — (F. M.), SSZ 17, 12.

Aron, Paul. — Zu A.'s Konzertsäften „Neue Musik“ in Dresden (Engländer), MdA 7, 8.

Arrangement. — Is transcription permissible? (Cellier), MT 66, 992.

- Arundell, Dennis f. Oper.
 At, Max f. Mundfunk.
 Atem f. Gesang.
 Atonalität — (f. a. Klang, Tonalität). — Wesen u. Kritik des Atonalismus (Zimmermann) He 5, 48.
 Auer, Max f. Bruckner, Musikfeste.
 Aumann, Alfred f. Gal.
 Aumüller, Gg. f. Hoffmann.
 Auric, Georges. — Les Matelots (Cœuroy); Sb 6, 1. — (de Schloezer), RM 7, 3. — f. a. Satie.
 Austin, Cecil f. Dirigieren, Musik.
 Averkamp, Ant. f. Enschédé.

B

- Bach, Carl Philipp Emanuel. — (f. a. Klavier). — Aus B.s. „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ (Hensel), Sg 1, 6.
 Bach, Joh. Seb. — (f. a. Kirchenmusik, Musikfeste, Palestrina). — (Cropp), ChL 6, 8. — (Pfannenstiel), DMMZ 47, 33. — (Walter), MM 1, 3. — Bachfest in Göttingen (Klanert), NMZ 47, 3 u. (Fride), ZfM 7, 8. — 13. B.fest in Essen (Befmann), AMZ 52, 36 u. (Müller), S 83, 31 u. (Schau), SBek 56, 9 u. (Cunz), NMZ 46, 22 u. (Unger), SMZ 65, 19. — 2. Mühlpäuser B.fest (M. N.), NMZ 47, 3. — B.fest in München (Wend), ChL 6, 11. — B. u. die moderne Orgel (Ander-Donath), ZfK 7, 9. — Ausführungspraxis B.scher Klavierwerke (Blume), MG 4, 5f. — B. u. die Thomaner (Daehne), DS 17, 17. — Die Tonartenhymnolki in den Negitativen von B.s. Johannispassion (Flath), ZM 93, 3. — B.s. Sänger (Frühlich), SBek 57, 3. — B.s. früheste Kantaten u. d. Rätsel der Lukaspassion (Gehring), SMZ 66, 1f. — B.s. „Kunst der Fuge“ (Graef), Bachjahrbuch 21. — Aus dem Wohltemperierten Klavier (Handschin), SMZ 65, 27f. — B.s. Bedeutung für die ev. Kirchenmusik (Hasse), SBek 57, 6/7. — Falschmeldungen über B. (Heimann), Mw 5, 9 u. ChL 6, 10. — B. im alten Weimar (Heimann), S 83, 42. — Plea for a wider knowledge of B. (Hull), MMR 55, 655. — B. for the singer (Hull), MMR 55, 655. — B.s. organ works on the piano (Hull), MR 55, 657. — Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels (Kinshy), Bachjahrbuch 21. — Die liturgische Bedeutung der B.schen Kirchenkantate (Klebs), SBek 57, 3. — Das Notenbüchlein für Anna Magdalena B. (Kobelt), Sg 2, 2. — Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“ (Köfler), Bachjahrbuch 20. — B. in Gera (Köfler), Bachjahrbuch 21. — Zum Gedächtnis B.s. (Martin), Or 2, 15. — Bach-Probleme (v. Mojszowicz), NMZ 47, 9. — B. as violinist (Pulver), MMR 56, 662. — B. u. das Schemellische Gesangbuch (Schering), Bachjahrbuch 21. — „Vorhalte“ u. „Vorschläge“ in B.s. Passionen u. im Weihnachtsoratorium (Schering), Bachjahrbuch 20. — B.-Bewegung (Singer), MM 1, 2. — Das c-moll-Präludium (Steglich), Bachjahrbuch 20. — Beiträge zum Verständnis B.s. (Weidt), O 25, 7. — B. als Formkünstler (Wefse), AMZ 53, 3. — The B.choir: a brief retrospect (Wortham), Sb 6, 11.

- Bach, Wilhelm Friedemann f. Brachvogel.
 Bacher, Otto f. Mozart, Oper.

- Bär-Sedding, Lothar f. Musik.
 Bäumer, Wilhelm f. Griessbacher.
 Bagenal, Hope f. Musik, Orgel.
 Baines, William, a musical impressionist (Boughton), MT 67, 997.
 Baird, Edward E. f. Wesley.
 Bakst, Leon. — (Boll), RM 6, 8.
 Balázs, Béla f. Tanz.
 Ballett. — (f. a. Oper). — The ballett in opera (Clark), MMR 55, 655 — The future of the ballet (Murray), ML 7, 1. — The problem of British ballet (Shipp), Sb 6, 9. — The hyphenated ballet (Shipp), Sb 6, 1. — The Cambodian Ballet (Strickland-Anderson), MQ 12, 2.
 Balling, Michael. — (H. Ch.), Mw 5, 10.
 Band, Lothar f. Berg, Berlin, Mundfunk.
 Bandara-Djofakarta, Linda f. Musik, Orchester.
 Banke, Waldemar f. Musikunterricht.
 Bardi, Benno f. Flotow, Musik.
 Barefel, Alfred f. Jazz, Klavier, Musikunterricht, Strauß.
 Barito, Kurt f. Musik.
 Bartók, Béla. — (Whitaker), MT 67, 997. — B.s. Tanzsuite (Wiesengrund-Adorno), PT 2, 6.
 Bartsch, Max f. Chorgesang, Werner.
 Baryton, Viola di bordone. — Beiträge zur Kenntnis des Baryton (Frylund), DIZ 26, 17.
 Battistini, Mattia. — (Dahms), Berliner Bären: Jg. 17. 4. 1926 u. Mw 6, 5 u. Mk 18 2. — Ist B. ein Bariton? (Meinecke), MpB 48, 3.
 Bauer, Anton f. Tanz.
 Bauer, Lorenz f. Kirchenmusik.
 Bauer, Max f. Begabung, Musikwissenschaft.
 Bauer-Ebrach, f. Musikinstrumente.
 Baugh, Hansell f. Neßche.
 Baum, Hanns f. Lied, Meistergesang, Schöffel.
 Baumann, Ludwig. — (Buselmeier u. a.), SSZ 18, 9.
 Baußnern, Waldemar von. — Das Siebenbürgische B.-fest (Burmaj), S 84, 15.
 Bayreuth f. Wagner.
 Bachstein, Carl. — DTZ 24, 429. — DIZ 27, 10. — SMZ 66, 16. — HfS 21, 5. — (Steger), ZM 93, 6.
 Beck, Joachim f. Berg, Berlin, Musikwissenschaft, Strauß, Walter.
 Becker, W. f. Geige.
 Becking, Gustav f. Besprechungen, Phänomenologie.
 Beckmann, Gustav f. Reger, Musikfeste.
 Beethoven, Ludwig van. — (f. a. Haydn, Humperdinck, Palestrina, Schubert). — (Gutmann), DAS 27, 1. — B.s. Missa Solemnis MS 56, 1f. — B. als Gasthausbesucher in Wien (Frimmel), Zur Dramaturgie des Fidelio (v. Waltershausen), Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroica (Lorenz), La cultura di B. in Italia (Pannain), B.-Literatur 1914—23 (Lofsch), Neues Beethoven-Jahrbuch 1. — Zu B.s. Persönlichkeit u. Kunst (Albert), Jahrbuch Peters 1925. — I quaderni di Conversazione di B. (Albertini), RMI 33, 1. — Uit het leven van den Koning der Symphonie (André), Mc 6, 4ff. — B.s. geistige Weltanschauung (Benz), Mk 18, 6. — Kritische Bemerkungen zur Aufführung der 3. Symphonie (Berger), NMZ 47, 6. — New books on B. (Calvocoressi), MMR 56, 662. — The Klindworth's interpretation of „Leonora“

No. 3 (Dawson), MT 66, 991. — Un amour de B.: Adélaïde (Duel), RM 6, 9. — Zum Gefangenenchor im „Fidelio“ (Ewens), Mch 1, 4. — B.s Wortspiele (Frimmel), DMZ 57, 25. — B.s Konversationshefte (Senfede), S 83, 41. — Anschauungen u. Vorstellungen des jungen B. (Gerhark), ZM 92, 12. — B.s Jugendkompositionen (Gerhark), Mk 18, 6. — B. u. der Klavierbau (Goebel), MZ 36, 1. — B. im Urteil der Zeiten (Grunsky), Mk 18, 6. — „Fidelio“-Aufsührungen u. dritte „Leonoren“-Ouvertüre (Hartmann), S 83, 43. — B.s letzte Gedankenwelt und wir (Hille), Mw 5, 11f. — Der Leidensweg des „Fidelio“ (Kapp) BIS 6, 1. — B.s Fidelio u. seine literarische Vorlage (Kilian) NMZ 46, 22. — Gegen die Romantisierung klassischer Musik. Zeigt am ersten Satz der Eroica (Leiß), ZM 92, 11. — B.scher Geist (Lemacher), GBl 49, 3/4. — Die „Missa Solemnis“ (Leon), MfA 230. — B. in Osn im J. 1800 (Major), ZfM 8, 8. — Fidelio-Darstellerinnen (Merbach), BIS 6, 1. — B.-Problematik (Mosler), Mk 18, 6. — Einige Bemerkungen über die Aufnahme der VIII. Sinfonie (Nes), BUM 6, 1. — B.s wirtschaftliche Persönlichkeit (Nestl), NMZ 47, 6. — Bücher-Notizen B.s aus Zeitungen u. Zeitschriften (Nohl), NMZ 47, 6. — Franz Oliva u. B. (Nohl), NMZ 47, 18. — Das Bild des irdischen B. (Nohl), Mk 18, 6. — Über einige Kompositionen B.s für Mandoline (Orel), ZG 4, 10. — Aus Briefen Johanns van Beethoven (Nietsch), Neues Beethoven-Jahrbuch 1. — Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsonne (Sandberger), BUM 3, 2. — Zur neueren B.-literatur (Sandberger), RMZ 27, 17/18f. — Die politischen Anschauungen des jungen B. (Schiedermaier), DMZ 57, 9. — Der Schluß der Missa Solemnis (Sternfeld), AMZ 53, 19. — Das kommende B.-Jahr (Tischer), RMZ 27, 17/18. — Das 95. Niederrhein. Musikfest in Düsseldorf (Tischer), RMZ 27, 23/24. — Zum Schlußsatz der neunten Symphonie (Unger), DMZ 57, 18 B. u. Wilhelmine Schröder-Devrient (Unger), Mk 18, 6. — B. als Humorist (Weidl), NMZ 47, 6. — Einige Wünsche für „Fidelio“ (Weidemann), AMZ 53, 9. — B. als Musiker des Unbegrenzten (Weißmann), Mk 18, 1. — Über B.s Klavierkonzerte (v. Seynek), Sg 1, 5.

Begabung. — (s. a. Musikunterricht). — Zur Psychologie von Talent u. Genie (Wauer) Mb 1, 8. — Das Problem der musikalischen Begabungsprüfung (Heinitz), ZM 93, 4. — Wer ist musikalisch? (Hirschberg), Mk 18, 10. — Das Vom-Blatt-Lesen als Kennzeichen der Musikalität (Nennstiel), DS 18, 6. — Vom musikal. Genie (Stork), ChL 7, 1.

Behl, E. F. W. s. Rolland.

Behler, M. s. Schüngeler.

Beifall s. Konzert.

Besser, Paul s. Musikgeschichte.

Bellini, Vincenzo. — (Gray), ML 7, 1.

Belaiev, Victor s. Alexandrov, Musik, Musforgeszi, Tanz.

Belovianes, Marcel s. Tanz.

Bemmann, D. s. Musikunterricht.

Benda, Hans s. Draefese.

Benedik, Frank s. Musikunterricht, Tonwort.

Bennett, Rodney s. Gesang, Lied.

Benj, Richard s. Beethoven.

Beonio-Brocchieri, B. s. Spezzaferrri.

Beran, Alois s. Gitarre, Kuszanow, Zajatkij.

Berbig, Kurt s. Musikunterricht.

Berent, Günther s. Strauß.

Berg, Alban. — (s. a. Musikritik). — (Steinhard), A 6, 1. — (Wiesengrund-Adorno), Mda 7, 10. — „Wozzeck“ u. die Musikritik PT 3, 1. — „Wozzeck“ u. die Berliner Aufführung (Wes), DTZ 24, 419 u. „Wozzeck“ in Berlin (Wand), NMZ 47, 8 u. (Chevalley), Mw 6, 1 u. (Chop), S 83, 51/52 u. (Friedland), AMZ 53, 4 u. (Kapp), BIS 6, 4 u. (Stuckenschmidt), PT 3, 1 u. (Wiegig), BIS 6, 4. — Wozzeck, Kleber u. die Berliner Staatsoper (Scharke), O 3, 2.

Berg, Arthur s. Chorgesang.

Bergén, Fedor Wilhelm s. Chorgesang, Palestrina.

Berger, Francesco s. Dirigieren, Frau, Musiker, Namen, Tanz.

Berger, Friedrich s. Beethoven.

Berger, Gregor s. Rückbilde.

Berl, Heinrich s. Besprechungen, Musik.

Berlin. — (s. a. Berg, Brahms, Chorgesang, Oper). — Die Berliner Intendantenkrise (Wand), NMZ 47, 8 u. (Fischer), Mda 8, 1. — Die städtische Oper in Berlin (Wand), NMZ 47, 3 u. (Chop, Westermeyer), S 83, 38 u. (Schwers), AMZ 52, 39. — Berliner Oper (Wes), DTZ 24, 423, 426, 428. — B. u. das deutsche Lied (Wiehle), Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte Berlins 43, 1-3. — Die Berliner Singakademie (Wiehle), Berliner Musikjahrbuch 1926. — B.s musikalische Bildungsanstalten (Wurgstaller), Berliner Musikjahrbuch 1926. — Berliner Musik (Diersterweg), ZM 93, 1f. — Die Reise der Berliner Philharmoniker unter Furmwängler (Diburk), G 1, 4. — Querschnitt am Jahresende (Gutmann), Mda 8, 1. — Die Konzerte u. Opernfaisn 1924-25, BIS 6, 1 u. (Schliepe), Berliner Musikjahrbuch 1926. — B.s städtische Musikpflege (Schattmann), Berliner Musikjahrbuch 1926. — Die geplante Operngemeinschaft u. der beigelegte Schillings-Konflikt (Schwers), AMZ 53, 2 u. 3. — Das Organisationsleben B.s (Steger), Berliner Musikjahrbuch 1926.

Berlioz, Hector. — (s. a. Paganini). — Une lettre posthume de B. au directeur du Ménestrel (Brancour), M 88, 11. — B. u. sein „Faust“ (Kapp), MfA 226. — B. the critic (Roberts), ML 7, 1.

Bertaux, Félix s. Mozart.

Berten, Walter s. Musik.

Bertrand, Paul s. Honegger.

Beich, Otto. — „Arme Ninetta“ in Königsberg (Wynnefen), AMZ 53, 15.

Besprechungen. — Neue Beethovenliteratur A 5, 11/12. — Letteratura beethoveniana P 6, 10. — To an index to modern musical literature (Blom), Sb 6, 5. — The year's French musical literature (Coeyron), Sb 6, 9ff. — Aus der letzten Ernte (Grunsky), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Aber: Die Musikinstrumente u. ihre Sprache (Kinsky), ZfM 8, 2. — Adler: Handbuch der Musikgeschichte (Felber), A 5, 9 u. (Schünemann), ZfM 8, 2 u. 8, 4. — Uriel: Das Relativitätsprinzip der musikal. Harmonie (Handschin) ZfM 8, 9/10. — Auer: Brudner, Briefe (Müller),

ZfM 8, 2. — Bagier: Reger (Mayer), ZfM 8, 1. — Baldensperger: Sensibilité musicale et romantisme (Tessier), RM 6, 11. — Balseiro: El Vigia (Chalupt), RM 6, 11. — Barthou: La vie amoureuse de Wagner (Chantavoine), M 87, 37. — Beethoven: Letters (H. G.), MT 67, 997. — Bekker: Beethoven (H. G.), MT 67, 997. — Bekker: Wagner, das Leben im Werke (Wellef), BB 49, 2 u. Zm 93, 1. — Bie: Schubert (Kahl), ZfM 8, 9/10. — Biehle: Musikgeschichte von Baugen (Nichter), ZfM 8, 1. — Biehle: Schumann (Altmann), Mk 18, 10 u. (A. D.), ZM 93, 2. — Blessinger: Formenlehre (Courvoisier), DTZ 24, 424. — Blüml u. Gugig: Alt-Wiener Theatersparren (Haas), ZfM 8, 9/10. — Blume: Studien zur . . . Orchester suite (Schering), Mk 18, 5. — Brehmer: Melodieauffassung des Kindes (Heinich), ZfM 8, 9/10. — Brückner: Briefe hrsg. v. M. Auer (Singer), Mk 18, 1. — Bruger: Neuausgaben alter Lautenmusik (Gerhart), ZfM 8, 7. — Brunoil: Traité des signes . . . des clavecins français des 17^e et 18^e siècles (Tessier), RM 7, 1. — Burlingame: Modern French music (W. R. A.) MT 67, 998. — Camerini: Piazola RMI 32, 3. — Cassirer: Beethoven u. die Gestalt (Mies), ZfM 8, 4. — Cherbuliez: Grundlagen der Musikbetrachtung (Moos), ZM 93, 3. — Dankert: Geschichte der Cigue (F. L.), RMI 32, 4. — Daninger: Brückner (Lach), ZfM 8, 1. — Da Ponte: Denkwürdigkeiten (Berl), Mk 18, 8. — Degen: Die Lieder von Weber (Mies), ZfM 8, 2. — van Doren: Etude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall (Wagner), ZfM 8, 5. — Du Moulin Eckart: Wahnsfried (Wellef), ZM 93, 3. — Dunstan: An encyclop. dictionary of music (Rose), Sb 6, 3. — Eimerl: Atonale Musiklehre (A. E.), RMI 33, 1 u. (Günther), Mk 17, 26. — Feudel: Rhythmus (Gräner), DMZ 57, 12. — Flower: Händel (dtsh.) (Leichtentritt), Mk 18, 8. — Folk-songs of French Canada (Kramer), Sb 6, 3. — Gandt: Souvenir de Chopin (Brancour), M 87, 32. — Gattcher: Fugentechnik Regers (Mies), ZfM 8, 9/10. — Gehring: Mozart (Bennett), Sb 6, 3. — Gennaro: Le villanelle alla napoletana (H. G.), RMI 33, 2. — Gentili: Nuova Teoria dell'armonia (Bas), MO 7, 10 u. (Cimbro), RMI 32, 2. — Goldschmidt: Materialien zur Musiklehre (Mies), ZfM 8, 9/10. — Gräßlinger: Brückner, Briefe (Müller), ZfM 8, 2. — Graf: Grundzüge der Orgeltechnik. — Elementarschule des Triospiels. Bach im Gottesdienst (Henkel), Bachjahrbuch 21. — Graves: Hubert Parry MT 67, 1000. — Graves: H. Parry (Eaglefield-Hull), MMR 56, 665. — Grew: Masters of music (Bennett), Sb 6, 3. — Guy: Licht (E. D.), RMI 33, 2. — Haas: Die Musik der Wiener deutschen Stregreifformödie RMI 33, 2. — Handbuch der Musikgeschichte hrsg. v. Adler (F. W.), AfM 7, 4. — Hartmann: Handbuch d. Korreptieren (Minaldini), Mb 2, 6. — Haydn, Mich.: Kirchenwerke, DTÖ 32, 1 (Haas), MD 14, 5/6. — Hoffmann: Schriften über Musik XII (Kroll) ZfM 8, 7. — Hoffmann: Das Wesen der Melodie (Mies), ZfM 8, 2. — Idelfohn: Gesch. d.

hebräischen Musik ZfM 8, 5. — Idelfohn: Songs and singers of the Synagogue (Schönberg), ZfM 8, 7. — Jeannin: Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes (Wagner), ZfM 8, 9/10. — Jepsen: Der Palestrinastil (No.), RMI 33, 2. — Jöde: Die Kunst Sachs (Gref), AMZ 53, 16f. — Kallenbach: Greller: Grundzüge einer Musikphilosophie (Kufnisch), AMZ 53, 9. — Kastner: Bibliotheca Beethoveniana (Kinsky), ZfM 8, 7. — Kern: Das Violinspiel (Reiß), ZM 92, 9. — Key: Caruso (Kroll), AMZ 52, 48. — Klingler: Grundlagen des Violinspiels (Schroeter), ZfM 8, 5. — Kroll: Pflüger (Mayer), ZfM 8, 2. — Krug: Beethovens Vollendung (Schmitz), ZfM 8, 4. — Kühn u. Lebede: Von Musikern u. Musik (Hoffmann), SMPB 15, 7. — Kurth: Brückner, (Grünsh), NMZ 47, 13 u. (Kroll), Mw 6, 5 u. (Riebscher) KW 39, 10 u. (Morold), Mb 1, 10 u. (Stefan), MdA 7, 10. — Lavignac: Encyclopédie de la musique (A. E.), RMI 33, 2 u. (Prunieres), RM 7, 1. — Leux: Neefe (Kahl), Mk 17, 12 u. (F. L.), RMI 32, 4. — Ley: Beethovens Leben in Bildern u. Texten (Wanderer), Mk 18, 6. — Locheimer Liederbuch (L. M.), RMI 33, 2 u. (Djés), ZM 93, 2 u. (Schnoor), Mk 18, 9. — Lorenz: Geheimnis der Form bei Wagner (Günther), ZfM 8, 1 u. (Kufnisch), AMZ 52, 39. — Ludwig: J. D. Grimm RMI 32, 4. — Mies: Musik im Unterricht höherer Lehranstalten (Günther), ZfM 8, 9/10. — Mies: Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils (Lorenz), ZfM 8, 7. — Müller: Das Lied der Wälder (Wegel), ZfM 8, 7. — Mored: Die Musik in der Malerei (Kinsky), ZM 93, 2. — Moser: Gesch. d. dtsh. Musik II, 2 (Beding), ZfM 8, 1. — Mozart: Jahrbuch I (Kölsch), ZfM 8, 1. — Müller: Geschichte des deutschen Liedes (Schering), Mk 18, 5. — Müller: Freienfels: Erziehung zur Kunst (Günther), ZfM 8, 9/10. — Muschler: Strauß (Kriemhild), ZfM 8, 6. — Von neuer Musik (Strobel), ZfM 8, 2. — Neef: Histoire de la musique (Fornetod), SMPB 15, 6. — North: The musical grammarian (Bennett), Sb 6, 8. — Ochs: Der deutsche Gesangsverein (Nogari), Mch 1, 3. — Orel: Brückner (Morold), Mb 1, 10 u. (Stefan), MdA 7, 10. — Raff: J. Raff (Altmann), Mk 18, 4 u. (Heuß), ZM 92, 11. — Rainer: Musikal. Graphik (Pertschnig), ZM 93, 5. — Reuter: Das musikal. Hören (E. So.), RMI 33, 1. — Riesemann: Musorgskij (Engel), Mel 5, 6. — Roland: Musikal. Reise ins Land der Vergangenheit (Heuß), ZM 92, 11. — Roth: Die Grenzen der Künste (Wellef), ZM 93, 5. — Shaw: Il wagneriano perfetto (Luzzi), P 7, 2. — Smetak: Leitfaden des Streichmelodionspiels (Grünwald), MdS 8, 6. — Schemann: Cherubini RMI 32, 4 u. (Kleemann), ZM 92, 11 u. (Leichtentritt), Mk 18, 1 u. (Sternfeld), BB 48, 4. — Schering: Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien (Kölsch), ZfM 8, 9/10. — Schiedermaier: Der junge Beethoven (A. A.), RMI 33, 1 u. (Wüsten), Mel 5, 6 u. (Thalheimer), MdA 8, 2 u. (Unger), Mk 18, 6. — Schmid: Marij: Musterziehung

durch den Klavierunterricht (Hoffmann) SMPB 14, 21. — Schubert: Sonderheft der „Modernen Welt“ (Kdtkisch), ZfM 8, 5. — E. Schumann: Erinnerungen (Diesterweg), AMZ 52, 46 u. (Hennried), NMZ 47, 6. — Schurig-Prod'homme: Mozart (Landormy), M 88, 1 ff. — Schwarz: Die natürliche Gesangstechnik (Reiberg), Mk 18, 10. — Schwarz: Meißlingen: Schule des Gitarrenspiels (Koczirz), ZG 4, 9. — Schwebisch: Bruckner (Wenz), ZfM 8, 4. — Sege: Das Offulte in der Musik (Müller-Blattau), ZfM 8, 8. — Steiniger: Tschaisowsky (Einslein), ZfM 8, 8. — Strauß: Briefwechsel mit Hoffmannsthal (Steiniger), Mk 18, 10. — Strobel: Wagner über sein Schaffen (Hennried), NMZ 47, 4. — Studer: Grundzüge meiner Unterrichtsmethode im Klavierspiel (Hoffmann), SMPB 15, 14. — Trend: Luis Milan and the Vihuelistas (Gerhart), ZfM 8, 9/10. — Wehle: Die Kunst der Improvisation (Hartmann), ZM 93, 5. — Weigl: Harmonielehre (Wille), Mk 18, 10. — Weigmann: Der Dirigent im 20. Jahrhundert (Pringsheim), AMZ 53, 11 u. (Singer), Mk 18, 9. — Wepel: Beethovens Violinsonaten (Mies), ZfM 8, 2. — Widmann: F. W. Widmann (Rubenwolf), Mk 18, 9. — Williams: The rhythm of song (L. A.), MT 67, 998. — Winkler: Grundlagen des Violinspiels (Schäfer), ZfM 8, 5.

Bessel, f. Musikfeste.
Besseler, Heinrich f. Hören.
Bewegung. — Die Aufgabenstellung der Bewegungssphysiologie u. die praktische Musikausbildung (Nynarzewski), DTZ 23, 415/416.
Beyer, Heinz f. Etiebisch.
Beyerlein, Franz Adam f. Leipzig.
Biele, Herbert f. Berlin, Pezel, Schumann.
Bienenfeld, Elsa f. Adler.
Bienert, Franz. — Das Resonanzholz des Böhmertalbes u. dessen erster Fabrikant (Patek), NMZ 47, 8.
Bilke, Rudolf f. Besprechungen, Kirchenmusik.
Birgfeld, Alfred f. Weber.
Birke, Suitbert. — † (Rossmann), MD 14, 4.
Bischhoff, Hermann. — AMZ 53, 21/22.
Bisron, Julius f. Viola.
Bittner, Julius. — Meine Messe in D (Wittner), PT 3, 2 u. MD 14, 2. — B.s „Große Messe mit Tebeum“ (Hoffmann), NMZ 47, 12 u. Mda 8, 2. — Zwei deutsche Operndichter. Bittner u. Schreier (Hennried), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3.
Bizet, Georges. — B. et la musique espagnole (Cierlot), M 87, 39 ff.
Blasinstrumente. — Einige Bemerkungen über die Technik u. den Klang der französl. u. deutschen Blasinstrumente (Migot), PT 2, 9/10.
Blas, Arthur f. Orchester, Welfer.
Blessinger, Karl f. Musikunterricht, Mundfunk, Vortrag.
Blis, Arthur f. Musik.
Blitheman, William. — (Flood), MT 67, 1000.
Bloch, Arthur f. Juristisches.
Bloch, Ernst. — (f. a. Verbi). — Concerto grosso (M. G.), RMI 33, 3.
Bloch, Karl f. Manen, Wagner.

Blom, Eric. Besprechungen, Oper.
Blume, Friedrich f. Bach.
Blümmel, Emil Karl f. Koczirz.
Bode, Rudolf f. Rhythmus.
Bodenwieser, Gertrud f. Tanz.
Böcklin, Arnold. — B. u. die Musik (Witt), DMZ 57, 4.
Böhme, Fritz f. Tanz.
Böhmer, Curt f. Wolf.
Böttcher, Georg f. Chorgesang, Dirigieren, Musik, Orchester.
Böttger, Karl f. Tonmalerei.
Bohl, Heinrich f. Klavier.
Bohr, Heinrich f. Albert, Gitarre.
Boieldieu, Adrien. — Lettres inédites RM 7, 4. — A propos du centenaire de la Dame blanche (Brancour), M 87, 49. — [als Klavierkomponist] (de Saint-Foix), RM 7, 4. — A propos de „La Dame blanche“ (Schaeffner), RM 7, 4.
Boito, Arrigo. — B. and his two operas (Klein) ML 7, 1. — f. a. Verbi.
Boldt, Fritz f. Sachs.
Boll, André f. Bassi.
Bologna. — Per la storia della musica in B. nel secolo XVII (Frati), RMI 32, 4. — (Winterlich), Mda 7, 7. — Ein Jahr Musik in B. (Winterlich), S 83, 81.
Bonaccorsi, Alfredo f. Lied, Musik.
Bonaventura, Arnaldo f. Frau.
Bonheur, Raymond f. Debussy.
Borodin, Alexander. — New facts on B. (Calvocoressi), MMR 56, 663. — B. ou ses amis? A propos d'une découverte de MM. Lambert et Calvocoressi RM 7, 3.
Borrel, Eugène f. Musik.
Borren, Charles van den f. Brudieu, Lassus.
Bortnjanskij, Dymit. — (Salesky), NMZ 47, 5.
Borwick, Leonard. — (Greene), ML 7, 1. — (Walker), MT 66, 993.
Bouchier, Maurice f. Witkowski.
Boughton, Rutland f. Vaines.
Boult, Adrian E. f. Musik.
Bouver, Charles f. Gluck.
Brache, Curt f. Gesang.
Brachvogel, Albert Emil. — B.s „Friedemann Bach“ u. die Musikgeschichte (Morgenroth), BP 3, 4 f. u. T 27, 5.
Brahms, Johannes. — B.-Fest in Heidelberg (Hunet), S 84, 25 u. (Krauß), SSZ 18, 10 u. B. u. Berlin (Manz), VKM 36, 8. — VI. dtsh. Brahms-Fest in Heidelberg (Sonnemann), AMZ 53, 25. — B. und der Pessimismus (Friedland), AMZ 52, 44 f. — Die erste Symphonie unter Nitsch (Paumgartner), PT 3, 3/4. — The teachers of B. (Pulver), Sb 6, 9. — B. als Prototyp einer Persönlichkeit (Wohlfahrt), Mk 18, 1.
Brancour, René f. Verlioz, Besprechungen, Boieldieu, Frau, Musik.
Brandl, Ernst f. Tanz.
Brandtsch, Gottlieb f. Lied.
Brecher, Gustav f. Oper.
Bresmer, Fr. f. Musikunterricht.
Breitenbach, Julius f. Weber.
Bremerton, Eric f. Interpretation.
Brenner, Rudolf. — (G. Sch.), DAS 27, 3.
Brinkmann, Friedrich f. Musikfeste.

Brillant, Maurice f. Caplet.
Broderfen, Friedrich. — † (v. d. Pfordten), StI 20, 8.
Brociffe-Schoen, Max f. Musikunterricht, Orgel.
Brudner, Anton. — (f. a. List). — (Fleischmann), MO 8, 2. — B. & Stellung in der Musikgeschichte (Alder), Merz 3, 1 f. — (Kallenberg), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — (Kurth), Mk 16, 12. — [Aufsätze über B. von:] (Graf, Kobald, Gödlerich, Enderš), Merz 2, 9. — B. der Meister der Orgel (Auer), Mk 16, 12. — B.-Festspiele? Ein Zukunfts-Ideal (Auer), MD 14, 4. — B. & dynamisches Prinzip (Frotzher), Mk 16, 12. — B. & 112. Psalm (Gräßlinger), Mb 2, 4 u. (Auer), NMZ 47, 12 u. MD 14, 3. — Zur Wertung der 1. Symphonie (Grunsky), MD 14, 1. — Der erste Satz von B. & Neunter, ein Bild höchster Formvollendung (Grunsky), Mk 18, 1. — B. im Urteil von einst u. heute (Lang), MD 14, 1. — Von B. u. Nifisch (Meyer-Giesow), BfM 2, 2. — B. u. die Jugend (Moissl), MD 13, 3. — B. u. wir (Drel), TH 14, 5/6. — B. u. die neue Zeit (Nedšlob), Merz 3, 1. — B. & Schweizerreise (Kerfer), Mk 18, 10. — B.-Psychologie (Singer), MD 14, 1. — B. als Briefschreiber (Ulrich), AMZ 52, 42. — Ein unbekannter Freundesbrief B. & aus seiner Jugendzeit (Wendl), NMZ 46, 23 u. DTZ 24, 419 u. ZeK 4, 6. — Brudneriana (Wenzl), ZM 92, 11. — B. & Briefstil (Zschorlich) BP 3, 21.
Brudieu, Joan, ein Meister der spanisch-nationalen Kunst des 16. Jahrhundert (Ursprung), BUM 5, 2. — Les madrigaux de B. (van den Borren), RM 6, 11.
Brück, Paul f. Gluck.
Brüggestraet, Karl f. Curti, Nebbert.
Bruger, Hans Dagobert f. Laute.
Brun, Fritz. — B. & vierte Sinfonie (E. J.), SMZ 66, 5.
Brust, Fritz f. Aesthetik.
Buchsefer, Heinrich. — (v. Neigersberg), MdS 7, 11.
Buchmayer, Richard. — Bericht über mein Leben. ZM 93, 4. — (Heuß), ZM 93, 4.
Buck, Rudolf. — ChL 7, 5. — (Ewens), Mch 2, 1. — (Hönig), DS 18, 9. — (Hoppe), Hfs 21, 6.
Bücken, Ernst f. Besprechungen, Hoffmann, Krieg, Musik.
Büchmann, Robert. — BfM 2, 1.
Bülow, Hans von f. a. Wagner.
Bülow, Paul f. Cornelius, Weber.
Bürger, Fritz f. Lied, Musikunterricht.
Buerš, Wilhelm. — (Ebevalen), Mw 6, 5. — (Schaub), AMZ 53, 19.
Bütow, Leo f. Klangfarbe.
Bürchli, Anne f. Musikunterricht.
Buf, P. f. Rhythmus.
Bull, Ole f. a. Lundholm.
Bulloch, Ernest f. Kirchenmusik.
Bumke, Gustav f. Saxophon.
Bundi, Gian f. Nöthlisberger.
Burgard, Alfred f. Musik.
Burgstaller, Siegfried f. Berlin, Busoni.
Burhardt, Christian. — (Wezel), SG 48, 4.
Burmaj, Rantó f. Kaufmann, Chorgesang.
Burney, Charles. — (Chyne), MT 67, 998. —

(van der Straeten), MMR 56, 666. — B. in the light of his letters (v. d. Straeten), MT 67, 1000.
Busch, Adolf. — (Levin), Mk 18, 10.
Busch, Fritz. — (Engländer), Mda 7, 8.
Buselmeier, Otto f. Baumann.
Busoni, Ferruccio. — (Burgstaller), Berliner Musikjahrbuch 1926 — (Connor), S84, 16. — (Fleischer), KJ 1926, 2 — (Jarnach), Berliner Börsen-Courier 1. 4. 1926. — (Stefan), A 5, 8. — (Weißmann), Mk 16, 12. — B. & „Doctor Faust“ (Dent), 7, 3. — B. u. der Kritiker (Kleemann), S 84, 15. — B. & Nasse (Keiß), A 6, 1. — „Doktor Faust“ in der Dresdener Staatsoper (Dhymann), DTZ 23, 408/9. — „Turandot“ u. Arlecchino in Leipzig (Nichter), ZM 93, 5. — B. & „Brautwahl“ in der Städtischen Oper (Schwers), AMZ 53, 3. — „Die Brautwahl“ (Thurneiser), Mel 5, 1. — B. u. die neue Musik (Weiß), NW 54, 21. — „Brautwahl“ in Berlin (Westermeyer), S 84, 3.
Butting, Max AMZ 53, 21/22.
Bug, Josef f. Chorgesang, Lied, Musikunterricht, Othegraben.
Buus, Jacob. — (Kraus), TVN 12, 1 ff.
Byrd, B. and Elgar (Porte), Che 7, 49.

C

Caccini, Giulio. — (Marchal), RM 6, 10.
Caetani, Roffredo. — „Hypatia“ (Masch), AMZ 53, 23. — „Hypatia“ in Weimar (Neuter), S 84, 23.
Cahn-Spener, Rudolf, f. Juristisches, Orchester, Rundfunk.
Calvocoressi, M. D., f. Beethoven, Borodin, Caplet, Debussy, Fauré, Glazunof, Glinka, Musikkritik, Musforgeschn. — (Maine), MT 67, 997.
Cametti, Alberto f. Lebel, Giovannielli.
Canisius, Petrus, und die kirchliche Kunst (Ursprung), MD 13, 4.
Cantarini, Aldo f. Musikbibliotheken.
Capell, Richard. — (Maine), MT 67, 1000. — f. a. Musik.
Caplet, André. — (f. a. Fauré). — (Calvocoressi), MMR 55, 655. — (Roland-Manuel), (Brillant), (Hoérée), RM 6, 9.
Carriere, Paul f. Geige.
Carulli, Ferd. — Neuauflagen u. Bearbeitungen des C.schen Lehrwerkes (Zuth) ZG 4, 9.
Caruso, Enrico. — C. und der Gegenwartstand d. Sinnenziehungskunst (Schiegg), NMZ 46, 24.
Casella, Alfredo f. Musik, Oper, Ravel, Schönberg, Egambati. — C. e il suo „terzo stile“ (Castelnuovo-Tedesco), P 6, 8/9. — (Labroca), Mda 7, 7. — „La Giara“ (Engländer), Mda 8, 5.
Castelnuovo-Tedesco, Mario. — (Luzzi), Mda 7, 7. — (Roffi-Doria), Che 7, 52. — (Valabrega), P 7, 3. — f. a. Casella, Musikfeste.
Catalani, Angelica f. Goethe.
Celtier, Alexandre, f. Musik, Arrangement.
Cesti, M. A. — Ein verschollenes Tourneerballett von C. (Nettl), ZM 8, 7. — Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italien. Oper und Musik, insbesondere zu C. (Sandberger), BUM 5, 2 u. STM 6, 3/4.
Chalupt, René f. Besprechungen, Casella.

Chamberlain, Houston Stewart. — (Grunsky), NMZ 47, 1.

Chantavoine, Jean f. Besprechungen, Stuck, Strauß, Weber.

Charitatis, Stelios M. f. Musik.

Chauvion, Ernest. — (f. a. Debussy). — Chausson et la consolation par le cœur (Du Bos), Ch. (Samazeuilh), Le langage et l'esprit (Boucher), Ch. et la musique française (Hoérée), RM 7, 2.

Chemnitz. — Ch. als Musikstadt (Dehmichen), S 84, 20. — (Stolz), AMZ 53, 21/22.

Cherbuliez, A. E. f. Musikkritik.

Chester, J. W. f. Matipiero.

Chervalley, Heinrich, f. Berg, Buers, Gurlitt, Manen, Strauß, Verdi, Wagner, Winteritz.

Chiereghin, Salvino, f. Lied, Nietzsche.

Chop, Max, f. Berg, Berlin, Kleff, Niemann, Ries, Schuster.

Chopin, Frédéric. — Ch.s preludes (Eaglefield-Hull), MMR 56, 662 f. — Zum 50jährigen Todestage von George Sand. Ihr Verhältnis zu Ch. (Welden), NMZ 47, 17.

Choral f. Kirchenmusik.

Chorgesang. — (f. a. Dirigieren, Musikkritik, Musikunterricht, Schubert, Wagner). — Gedanken über die Entwicklung des Männerchorgesanges. Eine Umfrage. To 30, 12 ff. — Richtlinien des Musikausschusses zum I. Arbeiter-Sängerbundesfest in Hannover DAS 27, 1. — Vom Preis- u. Wertungsdingen (Bartich), DAS 26, 11. — An der Wiege des Männerchors (Berg), SSZ 18, 6. — Vom Ch. deutscher Männer (Bergen), ChL 6, 12. — Reformation des Männerchorliedes (Wdtzsch), Mch 2, 1. — Das Bruckenthalchor in Hermannstadt (Burmaz), ZM 93, 2. — Männergesangsvereine und Fachzeitschriften (Buz), Mch 1, 2. — Ziele und Wege im Männerchorgesang (Buz), Mch 1, 1. — Schwierigkeiten für die historische Erforschung des Männerchorgesanges (Collignon), Mch 2, 3. — Männerchöre und Presse (Donisch), DS 17, 23. — Kunst u. Evangelium in unseren Chorliedern (Frowein), Sg 48, 1. — Der Berliner Lehrergesangsverein. Eine fachkritische Studie (Habel), ChL 6, 10. — Kinderchöre (Hänel) DAS 26, 11. — Männergesangsvereine vor 2500 Jahren (Hammerschmidt), DS 18, 3. — Über die „deutsche Gemeinschaft für Männerchorliteratur“ in Essen (Hernried), RMZ 27, 7/8. — Neue Ziele des Männergesanges (Henried), DS 18, 8. — Weltliche Chormusik im Anfang (Heyden), MG 4, 1. — Vom Männerchorwesen und seiner Stellung im Berliner Musikleben (Hödnig), Berliner Musikjahrbuch 1926 und DS 18, 13. — Vom Kammerchor (Holle), PT 3, 3/4. — Die Literatur des weltlichen gemischten Chorgesanges (Janetschek), St 19, 12. — Immer vorwärts! (Kaun), To 30, 10. — Die Programme unserer Männergesangsvereine (Kienzl), DAS 26, 9. — Die Arbeiterfängerbewegung und ihre kulturelle Bedeutung in Hannover (Kirch), DAS 26, 11. — Die Krise des Männergesanges (Knab), Mch 1, 1. — Die Warden u. die Entwicklung des mehrstimm. Gesanges bis zur Polyphonie (Küfner), DS 18, 12. — Praktische Grundlagen des Ch. im 15. und 16. Jahrhundert. (Leib), SSZ 18, 4 f. — Die Auswahl von Liedern

für Massenchöre (Lund), DAS 27, 5. — Stimmgabel u. Sänger (Mennstiel), DS 17, 14. — Vom Kulturweg des deutschen Männergesanges (Oberborbeck), Mch 1, 3. — Chorwerk u. Chorgesang (Ochs), DAS 27, 6. — Der deutsche Männerchor (Oehlering), EK 1925, 40. — Zur Wiederbelebung der Chormusik (Petryref), PT 2, 9/10. — Neue Wege des Arbeitergesanges (Pisk), DAS 26, 8. — Männergesang u. Volkslied (Prebeck), DS 17, 17. — Reformen im Männergesang: Wettstreit (Prebeck), DS 18, 2. — Wesen, Ursprung u. Entwicklung d. Männergesanges als musikwissenschaftl. Aufgabe (Rogari), Mch 1, 3. — Das Männerchorwesen in Berlin (Schlicht), To 30, 16 ff. — Zur Literatur für kirchlichen Männergesang (Schmidt), Mch 1, 1. — Der deutsche Männergesang (Schühler), SSZ 18, 8 f. — Etwas zur Frage: „Kinderchor“ (Siegel), DS 18, 5. — Die Neubelebung der Chormusik (Siegl), Mb 1, 8. — Die vaterländische Bedeutung des Männergesanges (Thierfelder), DS 17, 23. — Die ältesten Männerchöre (Thomann), SMZ 66, 8. — Freie Bahn dem Männergesang (Todebuch), DS 17, 14. — Neue Wege und Ziele des Männergesanges (Unger), DS 18, 2. — Gedanken über d. Entwicklung des Männerchor-Gesanges (Wehle), To 30, 10. — Der Wiener Männergesangsverein (Wenzl), NMZ 47, 18. — Leitungsfähige Arbeiterchöre auch auf dem Lande (Zimmermann), DAS 27, 4.

Christelbauer, Josef f. List.

Christophory, Josef f. Musikunterricht.

Chrysander, Friedrich. — (Adler), ZfM 8, 9/10. — (Epik), NMZ 47, 19.

Cimbro, Atilio, f. Quinte, Strauß.

Claar, Maximilian f. Oper.

Clarf, F. Stephen f. Ballett.

Clemens, Georg f. Oper.

Clementi, Muzio. — (Mansfield), MT 66, 991. — The los symphonies of C. (Westerby), MT 67, 999.

Cleve-Peß, Ellen v. f. Tanz.

Clyne, Anthony f. Burney, Harfe, Klavier, Musik, Jazz, Musikinstrumente.

Cochanski, Erich f. Klavier.

Coeuroy, André f. Muric, Besprechungen, Faure, Kirchenmusik, Klavier, Musik, Musikwissenschaft, Paris, Proust, Ravel, Tanz, Weber.

Collet, Henri f. Musik.

Collignon, Ferdinand f. Chorgesang.

Collin, Willy f. Korrepetieren.

Collingwood, Lawrance. — (Glover), MQ 12, 2.

Collins, H. B. f. Laverner.

Commenda, Hans, Erforscher d. oberösterreichischen Volksranzes (Hoffmann), Ostdeutsche Monatshefte 6, 9.

Connor, Herbert, f. Bufoni, Schönberg, Strawinsky.

Cooke, Greville f. Tonalität.

Cornelissen, Theodor f. Gesang.

Cornelius, Peter. — (Fröhslich), SBek 56, 4. — (Gothler), T 27, 3. — Unveröffentlichte Briefe von C. (Wälow), NMZ 47, 14. — Eine Erinnerung (Dorn), S 84, 4. — Die 14 Männerchöre des C. (Hirschberg), DS 17, 24. — Ein bisher verschollenes Duett (Schenk), ZM 92, 9.

Cort van der Linden, N. A. D. f. Musik.
 Cortot, Alfred f. Frank.
 Costenoble, E. L., ein Burgschauspieler als Gitar-
 rist (Viel) ZG 5, 2.
 Couperin, François. — f. a. Lusty) — (Tiersot),
 P 6, 12. — C. compositeur de musique reli-
 gieuse (Tiersot), M 87, 47 ff.
 Courvoisier, Walter f. Besprechungen.
 Crescendo. — L'apparition du crescendo D 2, 6/7.
 Crome, Fritz f. Hamerik, Lange-Müller, Musik,
 Nielsen.
 Cropp, Wather f. Bach.
 Czuz, Wolf f. Bach, Dohnányi, Lieb, Reger, Stieber,
 Tanz.
 Curti, Franz. — (Brüggestraat), DS 18, 4.
 Curtius, Anna Maria f. Holland.
 Curzon, Henri de, f. Laparra, Mignon, Oper.

D

Dabber, Ernst f. Goldberg.
 Daehne, Paul f. Bach, Scheffel, Wit.
 Daffner, Hugo f. Reger.
 Dahms, Walter f. Vatijini, Puccini, Scarlatti,
 Wolf-Ferrari.
 Daman, William. — (Flood), MT 67, 999.
 Damed, Hjalmar von f. Moser.
 Damerini, Adelmo, f. Kollflore, Musik.
 Damiich, Heinrich, f. Prohaska.
 Danek, Max f. Gitarre.
 Danzi, Franz. — Die Familie D. in München
 (Keller), NMZ 47, 13.
 Darmstadt und die Musik (Zeh), Or 3, 9.
 Daube, Otto f. Wagner.
 Dauffenbach, Wilhelm f. Haas.
 Dauffig, Fritz f. Film.
 Davies, Walford f. Tonleiter.
 Dawson, Frederick f. Beethoven.
 Debussy, Claude. — La jeunesse de D., avec la
 collaboration de (Bonheur, Emmanuel, Godet,
 Koechlin, Messager, Pierné, Prunières, de Né-
 grier, Vasnier, Vidal), RM 7, 7. — D. et Dukas
 (Brussel), RM 7, 7. — D. and the Leitmotive
 (Calvocoressi), MT 66, 990. — Vie de D. (Em-
 manuel), SMpB 15, 14 ff. — Correspondance
 inédite de D. et Chausson RM 7, 2 u. 7, 7.
 Dechen, Ernst f. Strauß.
 Debesind, Constantin Christian. — (Etege),
 (Müller), ZM 8, 8. 9/10.
 Dedikation At the back of some dedications
 (Udrich), ML 7, 3.
 Deint, Nikolaus f. Krieger.
 Delius, F. — The future of D. (Pife), Che 7, 50.
 Della Corte, Andrea f. Verdi.
 Dellinger, Rudolf. — „Don Cesar“ MfA 232.
 Dennerlein, Hans f. Lied.
 Dent, Edward J. — (f. a. Busoni). — (Maine),
 MT 67, 998.
 Desdéri, Ettore f. Weber.
 Detrelbach, Hans Herbert, f. Lied, Strauß.
 Deubel, Werner f. Rhythmus.
 Deutsch, Leonhard f. Klavier.
 Dézes, Karl f. Besprechungen.
 Diabelli, Anton. — Ein Trauermarsch D. s für
 Gitarre (Haas), ZG 5, 4.
 Dibunz, Georg f. Berlin.
 Dichtung. — Promusikalität u. Musikalität der
 lyrischen Dichtung (Schmidt), ZfAe 20, 2.

Didinjon, A. E. F. f. Konzert.
 Diedrich, Albert, u. sein Lebenswerk (Mehmel),
 Or 3, 9.
 Diesterweg, Adolf f. Berlin, Besprechungen,
 Janacek.
 Dieze, Herbert f. Händel.
 Diehsch, Paul f. Musik.
 Dinges, G. f. Kirchenmusik.
 Dilettant. — (f. a. Orchester). — Musikdilettant
 und Berufsmusiker im Wettbewerb (Kohler),
 NMZ 47, 12.
 Dirigieren. — (f. a. Orchester). — The art of
 conducting and showmanship (Muffin), E 5, 2.
 — Conducting, the youngest musical art (Berger),
 MMR 56, 661. — Von der Technik des Chor-
 dirigierens (Wötcher), DS 17, 18. — Über die
 Ausbildung des Dirigenten in den Kapell-
 meisterschulen (Fleischer), PT 3, 3/4. — Die
 Dirigentenklasse an der Hochschule für Musik
 in Wien (Fock), PT 3, 3/4. — Von der Bild-
 wirkung d. Kapellmeisters (Hartmann), Or 3, 12.
 — Over dirigent en dirigeeren (Hof), Me 6, 1.
 — Über das Auswendig-Dirigieren (Kunwald),
 PT 2, 8. — Das Gehör des Dirigenten (Kun-
 wald), PT 3, 2. — Das Gehör des Dirigenten.
 Eine Rundfrage. PT 2, 9/10. — Das musikal.
 Sehen u. seine Bedeutung für den Dirigenten
 (Meister), PT 3, 3/4. — Die „Objektivität“ des
 Dirigenten (Reger), Mk 18, 5. — Aus der Ge-
 schichte des Taktschlagens (Richard), To 30, 1
 u. ZeK 4, 5. — Kritik zur Erziehung des Diri-
 genten (Schulze-Nenditz), S 84, 10 u. DMZ
 57, 4 ff. — Ueberich. Ein Beitrag zur Psycho-
 logie des modernen Orchesterdirigenten (v. Wal-
 tershausen), AMZ 52, 41. — Über das Chor-
 dirigieren (Wüß), ChL 7, 1 f.
 Divertimento f. a. Suite.
 Dobronic, Antun f. Musik.
 Doegen, Wilhelm, u. sein Lautarchiv (Schliepe),
 Berliner Musikjahrbuch 1926.
 Doflein, Erich f. Musik.
 Dohnányi, Ernst von. — „Ivas Turm“ in Düsseldorf
 (Cunz), Or 3, 8 u. (Suter), AMZ 53, 14.
 Douel, Martial f. Beethoven.
 Douin, Ludwig. — D. u. seine Lieder (Gref),
 He 6, 19.
 Donisch, Max f. Chorgesang, Musik.
 Donizetti, Gaetano. — La Favorite (Elsenaar),
 Me 6, 1. — „Don Pasquale“ (Urban), MfA 228.
 Dorn, Otto f. Cornelius.
 Domsand, John. — (Hefeltine), MT 67, 997.
 Draber, H. W. f. Musikfeste.
 Draesete, Felix. — (f. a. Kreischor). — (Wenda),
 SMZ 65, 25. — D. s. Christus-Oratorium (Seg-
 nitz), ZeK 4, 5. — D. und die Form (Sey-
 wald), ZM 92, 10.
 Drama. — (f. a. Oper). — Die Musik im Drama
 d. Naturalisten (Aber), NMZ 47, 13. — Die
 Musik im griechischen D. (Aber), Mk 18, 7.
 Drechsel, F. A. f. Klöte.
 Dresden. — (f. a. Aron). — 700-Jahrfeier des
 Kreuzchors u. der Kreuzschule S 84, 24. — Die
 Dresdener Staatskapelle (Plagbecker), Mw 6, 6/7.
 Dresler, A. f. München.
 Drömann, Chr. f. Kirchenmusik.
 Dry, Wafeling W. f. Lied.
 Du Bos, Charles f. Chausson.

Duhamel, Raoul f. Gesang.
 Duhau, Hans. — (Wetcy), Mb 2, 3.
 Dufas, Paul. — f. a. Debussy.
 Du Mont, Henry f. Kirchenmusik.
 Dunhill, Thomas f. f. Musik.
 Dunt, John L. f. Musik.

G

Gaglefield-Hull, A. f. Besprechungen, Chopin, Musik, Musikkfeste, Rückblicke.
 Ebel, Arnold f. Musikpolitik, Musikunterricht. — E. u. die Zeitmusik (Steger), He 5, 35.
 Ebel, Basilus f. Kirchenmusik.
 Eckert, Heinrich f. Musikwissenschaft.
 Edmonds, Paul f. Musik.
 Ege, Friedr. f. Tanz.
 Egidl, Arthur. — KIM 6, 67. — (Heinrich), O 25, 6.
 Eggert, Joachim Nicolaus. — (Guston), STM 7, 1.
 Ehrens, L. f. Weber.
 Ehrmann, Richard f. Schlüssel.
 Einfeldt, Alfred f. Adler, Besprechungen, Mozart.
 Einfeldt f. a. Wagner.
 Eijenmann, Alexander f. Musikkfeste.
 Eißler, Hans. — Duo für Violine u. Violoncell (Wiesengrund-Adorno), MDA 7, 7.
 Eitz, Carl. — f. a. Tonwort.
 Elgar, Edw. — f. a. Byrd.
 Elkan, Adele f. Lilt.
 Ellenaar, E. f. Donizetti.
 Emerich, Paul f. Klavier.
 Emmanuel, Maurice f. Debussy.
 Enders, Hans f. Buchner.
 Engel, Eduard. — (Plagbecker), DS 18, 5.
 Engel, Emil f. Laute.
 Engel, Robert f. Besprechungen, Musik.
 Engelhart, Karl f. Musikkfeste.
 Engländer, Richard f. Kron, Busch, Casella.
 Enjshede, J. W. — (Averkamp), TVN 12, 1.
 Enslin, Hermann f. Musikkfeste, Weber.
 Enzenhofer, Jos. f. Zither.
 Eppinger, Heino f. Mundfunk.
 Epstein, Peter f. Telemann.
 Erben, Hans f. Gesang.
 Erbs-Künzel, Martha f. Neger.
 Erdmann, Fritz f. Weihnachten.
 Erhardt, Otto f. Oper, Tanz.
 Ernst, Alfred f. Harfe.
 Ernst, Wolfgang f. Kirchenmusik.
 Errel, Paul f. Musik.
 Eschmann, J. C. — (Radecke), SMZ 66, 13.
 Espert, E. f. Klavier.
 Estève, J. f. Musik.
 Ether-Tapper, John, and his wireless (Ince), Sb 6, 10.
 Ettinger, Max f. Goethe, Kammermusik.
 Evans, Edwin f. Klavier, Musik, Musikkfeste, Musikkritik, Kousfel.
 Ewens, Franz Jos. f. Beethoven, Buch, Musikkfeste, Schubert, Strässer.
 Exotische Musik. — La probléme de la musique exotique (Knosy), RMI 32, 4.

F

Fabian, Ladislaus f. Kofa.
 Faist, Jmanuel f. Klavier.

Falk, Johannes Daniel. — (M. R.), SG 48, 2.
 Fangor, S. D. f. Puccini.
 Farbe. — (f. a. Dppenheimer). — Klang u. Farbe. Was ist Farblichtmusik? BfM 2, 3. — Zur Kritik der Farblichtmusik (Graef), He 5, 37. — Psychologische Betrachtung des Problems der optischen Musik (v. Grotthuf), Mw 5, 9. — My colour-light music (László), Sb 6, 5. — Light music (Mendl), Che 7, 53.
 Farebrother, Rose K. f. Wagner.
 Farinelli, A. f. Musik.
 Farmer, John. — (Flood), MT 67, 997.
 Fata, Adolf f. Wagner.
 Fauner, Joseph von. — Der letzte Alt-Wiener Mandorist (Koczjiz), ZG 5, 1.
 Faure, Gabriel. — F.'s quartet and d'Indy's quintet (Calvocoressi), MMR 55, 659. — F.-Caplet-Satie (Coeroy), MDA 7, 7.
 Faust in der Musik (Hirschberg), S 83, 31.
 Feige, Theo f. Stud. Weber.
 Felber, Erwin f. Adler, Besprechungen, Folklore, Musik, Musikkritik, Tanz, Musikkfeste.
 Feldens, Fr. f. Mundfunk.
 Fellerer, Karl Gustav f. Stil, Wurm.
 Felumb, Sven f. Musik.
 Ferrand, Ernst f. Rhythmus, Tanz.
 Ferraria, Luigi Ernesto f. Rhythmus.
 Fibich, Jdeno. — (Jof), A 5, 10.
 Fiedler, Max f. Strauß.
 Fietkau f. Gesang.
 Film. — (f. a. Musikunterricht, Mundfunk, Strauß). — Filmmusik (Dausig), VKM 40, 3. — Musik zum Film (Günther), MM 1, 2.
 Finagin, A. f. Form, Musik.
 Findeisen, N. f. Kammermusik.
 Fischer, Edwin. — (Preussner), Mk 18, 7.
 Fischer, Grete f. Berlin.
 Fischer, Hans f. Lieb, Musikongresse, Musikunterricht, Nicolai.
 Fischer, L. f. München.
 Fitz, Oskar f. Musiktheorie.
 Flagny, Lucien de f. Reicha.
 Flatau, W. E. f. Wagner.
 Flath, Walter f. Bach.
 Fleischer, Anton f. Dirigieren.
 Fleischer, Herbert f. Busoni, Neger.
 Fleischmann, Hugo f. Musik.
 Flemming, Friedrich Ferdinand f. a. Weber.
 Fleisch, Carl. — (Wolfsthal), Berliner Musikjahrbuch 1926.
 Fleury, Louis f. Gesang.
 Flöte. — (f. a. Gesang). — Ein Beitrag zur Geschichte des Flötenbaus (Drechsel), ZfI 46, 3. — Die F. bei anderen Völkern (Lichtenstein), To 30, 19. — Der Untergang der F. (Lichtenstein), DMZ 57, 13 u. DTZ 24, 425. — Die F. in der Hausmusik (Martens), ZM 92, 12. — Neu Flötenmusik (Wittmann), DTZ 24, 425. — Die Töne der viergestrichenen Oktave (Müller), Or 3, 4.
 Flood, W. H. Grattan f. Blitheman, Daman, Farmer, Hunnis, Parsley.
 Flotow, Friedrich v., u. seine „Fatme“ (Bardi), MfA 225.
 Fock, Dirk f. Dirigieren.
 Foerstel, Gertrude. — (Stefan), RMZ 27, 13/14.

- Fogazzaro**, Antonio, e la musica (Pompeati), P 6, 10.
- Follere** (Damerini), MdA 7, 7. — Renaissance der F. (Felber), MdA 8, 6. — Stimmen der Wölfer (Jansen), NMZ 47, 8.
- Forchhammer**, Jöben f. Gesang.
- Form**. — (s. a. Kirchenmusik). — F. als Wertbegriff (Kinagin), Mel 5, 6. — Musikalische Formen (Greef), He 5, 34. — Grundsätzliches zur Form: u. Stillehre (Neusch), MG 4, 5. — Das Problem der Einsichtigkeit (Wetzy), Mb 1, 10.
- Fornorod**, Aloys f. Besprechungen, Klavier, Musik, Orchester, Stil.
- Fraccaroli**, A. f. Puccini.
- Franck**, César. — L'oeuvre pianistique de F. (Cortot), RM 7, 1 ff.
- Franck**, Joseph. — (de Ternant), MT 66, 994.
- Franckfurt** a. M. f. a. Oper.
- Franzi**, Lullia f. List.
- Franziskus** v. Assisi in der Musik (Tremmel), MS 56, 3.
- Frati**, Lodovico f. Bologna.
- Frau**. — Female musicians (Berger), MMR 56, 666. — Le donne italiane e la musica (Bonaventura), RMI 32, 4. — Les femmes et la musique (Brancour), RMI 32, 3.
- Fraungruber**, Hans f. Musikunterricht.
- Freund**, Erich f. Gál.
- Freyer**, Hans f. Musikunterricht.
- Fremuth**, Max f. Musikunterricht.
- Frezzolini**, Erminia e Giuseppe. — (de Angelis), RMI 32, 3.
- Fride**, Richard f. Bach.
- Friedlaender**, Max f. Humperdinck.
- Friedland**, Martin f. Berg, Brahms, Musikerbiographien, Schuster, Vierteltonmusik.
- Friedrich**, Edmund f. Orgel.
- Friedrich** der Große u. die Musik (Storck), Or 3, 4 u. DTZ 24, 425.
- Friedrich Wilhelm** v. Preußen. — (Seibert), MM 1, 1.
- Fries**, Fr. de f. Kirchenmusik.
- Frimmel**, Theodor f. Beethoven.
- Froberger**, Joh. Jac. — Ist F. in Halle geboren? (Siegler), ZFM 8, 2.
- Fröhlich**, Paul f. Bach, Cornelius, Kirchenmusik.
- Fröhlich**, Willy f. Mozart, Richter.
- Froggatt**, Arthur E. f. Musikkritik.
- Froscher**, E. f. Wagner.
- Froscher**, Gotthold f. Bruckner.
- Frowein**, Walter f. Chorgesang.
- Fryer**, Herbert f. Musik.
- Frylund**, Daniel f. Warton.
- Fuller-Maitland**, J. A. f. Malipiero.
- Furst**, Henry f. Musik.
- Furtwängler**, Wilhelm. — (s. a. Berlin, Leipzig). — (v. Wolfurt), Berliner Musikjahrbuch 1926.

G

- Gál**, Hans. — „Heilige Ente“ in Berlin (Gutman), MdA 7, 8 u. (Hirschberg), S 83, 38 u. (Schwers), AMZ 52, 40. — „Das Lied der Nacht“ in Breslau (Alumann), AMZ 53, 23 u. (Freund), Mw 6, 6/7 u. (Walter), MdA 8, 5 u. (Magke), TH 1926, 8 u. (Miefensfeld), NMZ 47, 17 u. S 84, 19.

- Galland**, Jean f. Musikunterricht.
- Garnier**, G.-L. f. List.
- Gatter**, Julius. — „Lebenswandler, Du!“ in Plauen (Klinge), S 84, 13.
- Gatti**, Guido M. f. Malipiero, Verdi.
- Gédalge**, André. — (Kochlin), RM 7, 5.
- Gehring**, Jakob f. Bach, Grillparzer.
- Geige**. — (s. a. Juristisches, Streichinstrumente, Violine). — Über altes Geigenholz (Beder), G 1, 10. — Die Lehre von der natürlichen Geigentechnik (Carrière), Mw 5, 9. — Warum werden Geigenfanten gemacht? (Glasf), G 1, 9. — Über die Bedeutung der gegenseitigen Anpassung der beiden Geigenschallplatten (Großmann), DIZ 26, 21 f. — Kritische Übersicht über Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau im Jahre 1925 (Großmann), DIZ 27, 1 ff. — Darm-saite u. Stahlsaiten (Hirsch), G 1, 3. — Die G. ein Kunstwerk (Kunze-Fehner), G 1, 10 f. — Wie mein Werk über die Geigen- u. Lautenmacher entstand (v. Lütgendorff), G 2, 3. — Geigenbau u. Geigenverbesserungen (Mödel), G 1, 5. — Ist das Geigenbauproblem wirklich gelöst? (Uffhal), AMZ 53, 16 f. — Vom Mittenzwalder Geigenbau und von der Familie Neuner (Wolfmann), ZeK 4, 3.
- Genrich** f. Gerhardt.
- Gensecke**, Hanns f. Beethoven, Orchester.
- Georg II.** und die Musik (Mühlfeld), Or 3, 11.
- Georgii**, Walter f. Klavier.
- Gerhardt**, Paul (s. a. Lied) ZeK 8, 2. — (Wisch, Graf), SBek 57, 8/9. — (Genrich), MSfG 31, 4. — (Giffen), SG 48, 6. — G.s Bedeutung für die Kirchenmusik (Graf), KIM 7, 77.
- Gerhard**, Karl f. Beethoven, Besprechungen, Lauten.
- Gerßbach-Voigt**, Fritz f. Musikunterricht.
- Gesang** (s. a. Caruso, Kammermusik, Orchester, Interpretation). — Vom Erleben des Gesanges. Sg 1, 3. — Nationality as expressed in singing (Antcliffe), Che 7, 50. — Phonetics and the singer (Dennert), Sb 6, 9 f. — Stauprinzip u. Belcanto (Wache), MpB 48, 4. — Die Behandlung der „Brummer“ (Cornelissen), Sti 20, 4. — Erreurs et lacunes de l'enseignement actuel du chant (Duhamel), RMI 33, 2. — Le chant moderne. Sa nature, sa nature, sa forme et ses moyens (Duhamel), RMI 32, 2, 4. — Gesangspädagogik einst und jetzt (Erben), DTZ 24, 428. — Der Registerausgleich (Erben), Sti 19, 12. — Wie erzielt man den Registerausgleich? (Erben), Sti 20, 1. — Einiges über die moderne Stimmbildungsmethode (Erben), Sti 20, 8. — Fragen der Sprechtechnik u. Stimm-bildung (Fietkau), DS 17, 22. — Song and the flute (Kleury), Che 7, 52 f. — Mittel und Wege zur Hebung des stimmbildnerischen Niveaus (Forchhammer), Sti 20, 2. — Ein wirk-samer Weg zur Hemmung eines weiteren Gesangsverfalls (Giffiger), Sti 20, 9. — Gesangsstudien u. Methoden zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts (Hahn) Sti 20, 6. — Praktische Richtlinien für den Gesangstudierenden (Hirrich), Sti 20, 9. — Falsche Altstimmen (Kew-wirsch), S 84, 9. — Stimm-Anomalien (Kew-wirsch), Sti 20, 9. — Stimmphysiologie (Kie-hefel), DS 17, 15. — Singichulen (Klein), Sg 1, 3. — Über den gesundheitlichen Wert des

Singens (Köhler), DAS 7, 7. — Konervative und moderne Gesangsmethodik (Leipoldt), StI 20, 6. — Zur Polarität der Gesangskunst (Korenz), AMZ 52, 42. — Die Beeinflussung der Stimmung durch die Psyche (Moll), HfS 20, 13 ff. — Über Stellungen und Bewegungen des Kehlkopfes (Moll), StI 20, 4. — Die natürliche Entwicklung der Singstimme (Reinecke), DS 18, 3. — Die Elastizität des Stimmorgans (Reinecke), DS 18, 4. — La canzone non accompagnata (Nacci) RMI 32, 2. — Tonreinheit und Tonssystem beim Singen (Schmidt), ZeK 4, 3 f. — Pitch and vibrato in artistic singing (Schoen) MQ 12, 2. — Zur Bildung unserer Stimme (Seidel), DS 17, 21. — Die Grundlagen des Gesangunterrichts (Sello), DTZ 24, 428. — Wagner: von deutscher Gesangskunst. Aus seinen Schriften (Spord), BB 49, 1. — Singen und Körperbildung (Steiner), (Hartung), Sg 1, 3, 4. — Der rhythmisch-melodische Weg im Gesangunterricht (Stier), ChL 7, 4. — Wie man Stimmkrise überwindet (Stier), StI 20, 4. — Grundsätze der „Rhythmischen Sprach- und Gesangsmethode“ (Stier), StI 20, 8. — Über die verschiedenen Unterrichtsmittel und -formen einiger Gesangsmethoden (Trommer), StI 20, 4. — Nature in song (Upton), Che 7, 54. — Caring for the voice (Voorhees), MQ 12, 1. — Die Stimmpflege im Lichte moderner Ernährungsforschung (Weber-Nobine), HfS 20, 8. — Zur Registrierung v. Atembewegungen (Wethlo), StI 20, 8. — Vom Bariton zum Tenor. Eine Anleitung zur Ausbildung (Zehme-Sarran), StI 20, 1. — Warum haben wir so wenig gute Sänger? (Ziegler), BP 3, 3 f.

Geutebrück, Robert f. Lied.

Geyerhaas, Gustav AMZ 53, 1/22.

Ghelberg, Hermine f. Musikunterricht.

Gibbin, L. D. f. Musiker.

Gibbons, Orlando. — (Müller), NMZ 46, 22.

Giffen, Johannes f. Gerhardt, Heyer, Lied.

Gigler, Herbert Johannes f. Musik.

Gilbert, Henry F. f. Humor.

Gil-Marcher, Henri f. Interpretation, Navel.

Gilson, Paul f. Musik.

Giowanelli, Nuggiero (Cametti), MO 7, 8.

Gisler, Karl A. f. Gesang.

Gitarre. — (f. a. Laute, Weber, Zither). — Zum Stand der Gitaristik in Rußland (Veran), ZG 4, 10 f. — Über den Stand der sechsaitigen Gitarre in Rußland (Veran), ZG 5, 5. — Aus der Aguadoschule (Bohr), ZG 4, 11. — Das Griffsystem (Danek), Gf 27, 1/2. — Vom Gitarrenbau (Kilian), ZG 4, 10. — Die Pariser Gitarre von Paganini-Berlioz (Kolton), ZG 5, 3. — Über musikalisches u. unmusikalisches Spiel (Druff), ZG 4, 10. — Also Gitarristisches (Nömer), Gf 26, 9/10. — Kuppen- oder Nagelanschlag? (Tempel), Gf 26, 11/12. — Pariser Gitarrentonjerte 1828–1839 (Tempel), Gf 27, 5/6. — Die Gitarre als Ausdrucksmittel des Zeitgeistes (Wdsching), Gf 27, 1/2.

Glasi, Hermann f. Geige.

Glazunof, Alexander. — (Calvocoreffi), MMR 56, 657 ff.

Glebow, Igor f. Musik, Musikwissenschaft.

Gliber, Jakob. — (Liebleimer), DV 27, 9/10.

Gluka, Michail. — (f. a. Musik). — G. s. „Rublan and Ludmilla“ (Calvocoreffi), MT 66, 991.

Glocken f. a. Orgel.

Glover, Cedric H. f. Collingwood.

Gluck, Ch. W. — (f. a. Wagenseil). — A propos l'Alceste (Bouwer) (Chantavoine), M 88, 7. — G. s. Dyrheus u. Eurydike (Brück), AfM 47, 4. — Gedanken über G. s. „Dyrheus“ im Schulmusikunterricht (Frige), HfS 21, 1 f. — Zur Wiederbelebung des Dyrheus (Kallenberg), He 5, 38. — G. s. Reisen nach Paris (Kinsky), ZfM 8, 9/10. — Le Cadi dupé (Prunieres), RM 7, 6. — Irrtümer über G. (Sieghardt), AMZ 53, 14. — Le cadi dupé (Tietfort), M 88, 15. — G. u. seine italienischen Zeitgenossen (Wetter), ZfM 7, 11/12.

Goddard, Scott f. Navel.

Godet, Robert f. Debussy, Honegger.

Goebel, J. f. Klavier.

Göllerich, August. — (Preis), Mb 1, 10. — f. a. Bruckner.

Goethe, J. W. v. — (f. a. Loewe, Weber, Zelter). — Die Catalani u. Adme Szymanowska BP 3, 1. — „Faust“-Musik bis zu Goethes Tod (Mer), Mw 6, 4. — G. s. Beziehungen zur Musik, insbesondere zur Oper (Eitinger), Mk 18, 8. — Die Musik u. G. (Heimann), DS 17, 21. — G. s. Hausmusik (Richard), SMZ 65, 20.

Göttsch, Georg f. Musik, Musikvereinigungen.

Göttrig, Willy Werner f. Operette.

Goldbeck, Fred f. Honegger.

Goldberg, Joh. Gottlieb. — (Dadler), Bach-jahrbuch 20.

Goldschmidt, Berthold AMZ 53, 21/22.

Goldschmidt, S. f. Juristisches.

Goldstein, Julius f. Musik.

Goller, Vinzenz. — (Fster-De Deum (Goller), MD 14, 4.

Golther, Wolfgang f. Cornelius, Kaun, Wagner.

Good-Berschoyle, H. f. Mozart.

Gordon, H. S. f. Jazz, Musik, Oper.

Gotha. — Das Jubiläum des Gothaer Landestheaters (Nabich), NMZ 47, 5.

Gothe, H. f. Musikfeste.

Grace, Harvey f. Holst, Musikfeste, Wesley.

Graef, Otto A. f. Farbe.

Gräfenhainichen. — Zur 350 jähr. Jubelfeier der Kantorei (Werner), Bitterfelder Tageblatt 1925, 190 u. MSfG 30, 10/11.

Gräfinger, Franz f. Bruckner, Musikfeste.

Gräner, Georg f. Besprechungen, Jazz, Musik, Orchester.

Graeser, Wolfgang f. Bach.

Graf, Emil f. Gerhardt, Kirchenmusik, Weber.

Graf, Herbert f. Handel.

Graf, Max f. Bruckner, Mahler.

Grainger, Percy f. Orchester.

Graznow, Gerhard f. Musik, Offzialisimus.

Graun, Karl Heinrich. — Die beiden Uraufführungen des „Tod Jesu“ im März 1755 (Lott), MSfG 1924, 5/6.

Grassi, E. C. f. Musik.

Gray, Cecil f. Bellini.

Graz. — Das Grazer Musikleben der letzten 150 Jahre (Mojsisovics), Mb 2, 5.

Grebe, P. W. — (Andre), Mc 5, 10.

- Greiff, Paul f. Form, Virtuose.
 Greene, Harry Plunkert f. Borwick.
 Green, L. Dunton f. Musik.
 Gregorianischer Gesang f. Kirchenmusik.
 Greiter, Wolfgang f. Hausmusik, Musik.
 Greißle, Felix f. Musik.
 Grell, Eduard. — (Mögels), To 30, 2.
 Grempe, Max f. Stimmgabel.
 Greß, Richard f. Besprechungen, Donin, Lied,
 Pfkner, Neger, Mundfunk.
 Greville, Ursula f. Kammermusik, Musikkfeste.
 Grew, Eva Mary f. Musikin.
 Griesbacher, P. — G.s. Missa „Stella maris“
 (Wäumer), MS 56, 4.
 Grillparzer, Franz. — (f. a. Weber). — G. und
 die Musik (Wehring), SMZ 66, 10f.
 Grimme, Hans f. Musikunterricht.
 Großmann, Max f. Geige.
 Großfuß, Ger. Feh. v. f. Farbe.
 Gruber, Franz K. — MS 56, 5. — (Sauer),
 MD 14, 4.
 Gruber, K. f. Musikwissenschaft.
 Gruber, Roman f. Musik.
 Grünwald, Richard f. Besprechungen, Strauß.
 Grunsky, Hans Alfred f. Besprechungen, Bruckner,
 Chamberlain.
 Grunsky, Karl f. Beethoven, Besprechungen, Sym-
 phonie.
 Guldenstein, Gustav f. Musikunterricht.
 Günther, Felix f. Film, Konzert.
 Günther, Siegfried f. Besprechungen, Schuster.
 Günzel, Richard f. Musikfongresse.
 Günter, Eugen f. Oper.
 Güntler, Hermann f. Musikunterricht.
 Gui, Vittorio f. Musik.
 Gumprecht, Goth. f. Musikunterricht.
 Gurkitt, Manfred. — „Wozzeck“ in Bremen (E.),
 RMZ 27, 17/18 u. (Chevalley), Mw 6, 5 und
 (Hellmers), S 84, 18 u. (Schrenk), Mda 8, 5 u.
 (Schwers), AMZ 53, 18.
 Gurlitt, W. f. Kongresse.
 Gutton, Virgit f. Eggert.
 Gutmann, Hanns f. Berlin, Gál.
 Guttman, Alfred f. Beethoven, Haydn, Musik-
 feste.
 Gysi, Frik f. Musik, Strauß.

§

- Haas, Hermann f. Musik, Operette.
 Haas, Joseph. — „Eine deutsche Singmesse“
 (Dauffenbach), GBo 42, 1/2 u. (Lemacher), MS
 56, 1. — H. u. unsere Zeit (Kosser-Freytag),
 He 5, 42. — H. auf der Höhe seines Schaffens
 (Rhode), He 6, 24.
 Haas, Robert f. Besprechungen, Diabelli, Laute,
 Musikbibliotheken, Oper, Weber.
 Haas, Theodor f. Laute, Strauß.
 Hába, Alois f. Birtelton.
 Habel, Hans M. f. Chorgesang, Musikvereinigungen.
 Hadland, F. A. f. Kirchenmusik, Konzert, Weber.
 Händel, G. F. — (Dieke), DAS 27, 6. — (San-
 der), DAS 26, 9. — Handel festivals, past and
 present (G.) MT 67, 999. — H. als Wegbereiter
 für die Opernregie der Zukunft (Graf), Mda 8, 5. —
 H.-Fest in Leipzig SMZ 65, 18f. u. (Leckschmidt),
 ChL 6, 9. — Etwas von der H.-schen Barock-
 oper (Mosser), T 27, 2. — A recently disco-

- vered important »Uria« Ms. (Robinson), BUM
 6, 1. — H.s. early life and mainwaring (Ro-
 binson), MT 66, 991. — H. u. das deutsche
 Kirchenlied (Smend), MSIG 30, 9. — The
 earliest editions of H.s. „Messiah“ (Smith),
 MT 66, 993. — „Admet“ in Braunschweig
 (Stier), NMZ 47, 4. — H.-Nenaissance (Fischer),
 RMZ 27, 11/12. — H. als Instrumentalkomponist
 (Volbach), Dr 1, 1/2. — H.-Nenaissance u.
 Weber-Gedenkfeste (v. Waltershausen), NMZ
 47, 16.
 Hähnel, Walter f. Chorgesang, Musikkfeste.
 Hahn, Gustav f. Neger, Wagner.
 Hahn, Mary f. Gesang.
 Halbe, Max f. Weinhöppel.
 Halperson, Maurice f. Musikkfeste, New York.
 Halter, E. f. Surläul.
 Hamann, Frik f. Kirchenmusik, Rudnik.
 Hamburg. — Musikal. Bildungsmöglichkeiten in
 H. (Heinitz), DTZ 24, 430.
 Hamerik, Ebbe u. Nygaard: „Etépan“ in Kopen-
 hagen (Grome), S 84, 20.
 Hammer Schmiedt, Andreas. — (Stöbe), MMR
 4, 4. — Die „Dialogi“ (Nichter), Sg 1, 2.
 Handschin, J. f. Bach, Besprechungen, Musik-
 wissenschaft, Organum.
 Hanemann, Franz f. Mühlendorf.
 Hansche, Paul f. Hoehm.
 Hanslik, Eduard. — (Falkenfeld), Frankfurter
 Zeitung 12. 9. 1925. — (Hohenemser), Mk 17,
 12. — (Misch), AMZ 52, 37. — H. u. die
 Gegenwart (Heuß), ZM 92, 9. — Vom Musi-
 kalisch-Schönen. Zu H.s. 100. Geburtstag
 (Sträufler), Hfs 20, 11.
 Hantscho, H. f. Musikunterricht.
 Harfe. — Die H. (Ernst), NMZ 47, 1. — Old-
 time Irish harpers (Elyne), Sb 6, 10.
 Harlan, Peter f. Hausmusik, Wopahl.
 Harmonie. — Romantische Harmonik (Weber),
 S 83, 41. — Die Mößel-Reinsteinschen Domi-
 nanten (Riemann), ZM 93, 2. — Die Nie-
 mannsche S² (Mößel, Reinstein), ZM 92, 12
 u. 93, 5. — Dualistische oder monistische har-
 monieauffassung? Tonale oder atonale musi-
 kalische Hermeneutik? (Schumacher), To 29,
 24 ff. — Das syntonische Komma. Ein ver-
 nachlässigtes Kapitel der Harmonielehre (West-
 meyer), S 83, 48.
 Harmonium. — Das H. (Simon), DMMZ 48,
 26. — Über die Ausdrucksmittel . . . des Meister-
 harmoniums (Arnbr), As 8. — Das System
 der H.-Dispositionen (Lüthhoff), ZfL 46, 12 ff.
 — Neue H.-Typen (Schmidt), DTZ 24, 425.
 — Die Verbindung des Kunstharmoniums mit
 der Celesta (Wenneis), As 4 f.
 Hartmann, Rudolf f. Beethoven, Besprechungen,
 Dirigieren, Kadenz, Klavier, Korreperieren, Me-
 lodie, Oper, Strauß, Tradition, Verdi.
 Hartung, Rudolf f. Gesang.
 Harzer, Balthasar, genannt Mesinarius (Weigl),
 NMZ 47, 7.
 Hasse, Karl f. Bach, Jugend, Kirchenmusik, Pale-
 strina, Neger.
 Haspler, Hans Leo. — H. u. die musikal. Er-
 neuerung (v. Saalfeld), Sg 1, 3.
 Haslung, Wilhelm f. Konzert.

Hauer, Josef Matthias. — Säden u. Ernten (Hauer), Mda 8, 1.
Hauffen, Wolfgang f. Quart.
Haussegger, Siegmund von. — (Marsoy), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3.
Hausmusik. — (f. a. Kammermusik). — Wegweiser durch die H. MG 4, 3 ff. — Über H. (Liebleitner), ZG 4, 9. — Reform der deutschen H. (Greiser), NMZ 47, 9. — Zur Frage der Hausmusik-Instrumente (Harlan), Sg 2, 4. — Neue Musik fürs Haus [Besprechungen] (Wetzky), Mb 2, 1. — Musik im Haus (Weßel), MpB 48, 2.
Haydn, Joseph. — (f. a. Klavier). — (Guttmann), DAS 26, 10. — Zur Aufführung von H.s „Jahreszeiten“ (Lange), BfM 2, 6. — H.s „Schöpfung“ u. das Prager Konsistorium (Müller), S 84, 17. — H. e Beethoven (Petrucci), MO 8, 4. — H. u. die Klavier-sonate (Kaufsch), Mw 6, 5. — H.s Schädel (Richard), DAS 27, 5.
Hayes, Gerald R. f. Musikkfeste, Violine.
Heather, William. — The H. festival at Oxford (Howes), MT 67, 1000.
Hecht, Gustav. — (Prost), HfS 21, 4.
Heidlmair, Heinrich f. Lied.
Heilmann, Felix f. Orgel.
Heimann, Wilhelm f. Bach, Goethe, Hoffmann, Kddis, Lied, Musik, Musikinstrumente, Palustrina, Walzer.
Heine, Heinrich. — H. als Musikkritiker (Seibert), BP 3, 8f.
Heinisch, Wilhelm f. Begabung, Besprechungen, Hamburg, Lied, Musik, Musikautomaten, Musikunterricht, Takt, Tanz.
Heinrich, Arthur f. Egidi.
Heinrich, Fritz f. Ästhetik, Musik.
Heinrichs, Joseph f. Listz, Wagner.
Heinzen, Carl f. Malipiero.
Hellmers, Gerh. f. Surlitt.
Helsingborg f. Musikfamlungen.
Hentel, Hermann f. Besprechungen.
Hennig, f. Wagner.
Hennig, Kurt f. Kirchenmusik.
Hennings, J. f. Rieslich, Musikongresse, Weber.
Hensel, Walthor f. Bach, Lied.
Hermann, Hans f. Musikkfeste.
Hermeneutik f. a. Harmonie.
Hernried, Robert f. Adam, Besprechungen, Bitterner, Chorgesang, Klavier, Müller, Musik, Musikkfeste, Streichinstrumente, Wagner.
Herold, Wilhelm f. Kirchenmusik, Mergner.
Herre, Eugen f. Musikkfeste.
Herrmann, Hugo. — AMZ 53, 21/22.
Hertel, Albert f. Sachs.
Herwig, Hans f. Arbeiter.
Herzog, Friedrich Wilhelm f. Musik, Peeters, Weismann.
Herzog, J. G. — Zur H.-Gedenkfeier (Zahn), ZeK 4, 2.
Hestine, Philip f. Dowland.
Heuß, Alfred f. Besprechungen, Buchmayer, Hanslich, Leipzig, Lied, Mbrife, Musik, Musikunterricht, Schönberg, Strauß, Weber.
Heyden, Reinhold f. Chorgesang, Lied.
Heyer, Fritz. — (Giffen), SG 48, 5.
Hille, Willi f. Beethoven, Mozart.

Hindemith, Paul. — (f. a. Kienef). — Sancta Susanna, Trio u. die Serenaden op. 35 P 6, 10. — Von H.s neuer Tonkunst (Seidl), A 5, 11/12 u. DTZ 24, 423. — Klavierkonzert (Etrobel), Mda 7, 7.
Hinrichs, Margarete f. Gesang.
Hipsher, Edward Ellsworth f. Tier.
Hirsch, Paul f. Geige.
Hirschberg, Leopold f. Cornelius, Loewe, Marschner, Schubert, Wagner, Weber.
Hirschberg, Walthor f. Begabung, Faust, Gál, Linie, Musikkritik, Scharwenka.
Höckner, Hilmar f. Jugend, Musikunterricht.
Höcker, Paul f. Jazi, Schlager. — AMZ 53, 21/22.
Hoehn, Alfred (Hansche), RMZ 27, 1/2.
Hölscher, Heinrich f. Verdi.
Hödnig, Otto f. Buch, Chorgesang, Williger.
Hoérée, Arthur f. Caplet, Honegger, Ravel.
Hören. — (f. a. Dirigieren). — Um den rechten Weg zur Gehörbildung... ZfK 7, 9. — Grundfragen des musikalischen Hörens (Wesseler), Jahrbuch Peters 1925. — Absolutes Gehör (Seibert), BP 3, 15. — Die Empfindlichkeit des Gehörsinns (Singer), DS 17, 20.
Hörth, Franz Ludwig f. Wagner.
Höfel, Kurt f. Weber.
Höflin, Franz von, f. Kaminski.
Hoffmann, E. A. f. Besprechungen, Kunz.
Hoffmann, Else f. Commenda.
Hoffmann, E. T. A. — (Büden), BfM 2, 4/5. — (Heimann), S 84, 7 u. BP 3, 32 u. ChL 7, 2. — „Undine“ in Bamberg (Amüller), NMZ 47, 12 u. AMZ 53, 8. — Ein neuerdecktes Singpiel (Jansen), Deutsches Musikjahrbuch, Essen, 2/3. — H. als Musiker (Kroll), NMZ 47, 9. — Neuerblühende Romantif? Musikal. Betrachtungen zu H.s u. Webers Jubiläumsjahre (Pellegriani), BfM 2, 5/6. — H.-Feier in Königsberg A 6, 2.
Hoffmann, R. St. f. Wittner Konzert, Mozart, Tanz.
Hohenemser, Richard f. Hanslich.
Hol, J. E. f. Dirigieren, Musikgeschichte.
Holde, Artur f. Musikkfeste, Musikunterricht, Musikvereinigungen, Sefles.
Holl, Karl f. Wagner.
Holle, Hugo f. Chorgesang.
Holle, Rudolf f. Konzert.
Holst, Gustav. — H.s choral symphony (Grace), MT 66, 992.
Holz f. a. Bienenr.
Honegger, Arthur. — (f. a. Malipiero). — (Hoérée), E 5, 1. — „Judith“ in Paris (Bertrand), M 87, 34 u. (Gödel), RM 6, 10 u. (Prunières), RM 7, 5 u. H.s Concertino für Klavier u. kleines Orchester (Goldbed), PT 2, 6.
Hoppe, Reinhold f. Buch.
Horenstein, Jascha f. Weill.
Horn. — Horn chords: an acoustical problem (Kirby), MT 66, 991.
Hornbostel, Erich von f. Musik.
Horwitz, Karl. — (Kauder), Mel 5, 4/5. — (Stefan), Mda 7, 8. — f. a. Soloinstrumente.
Howes, Frank f. Heather, Oper.
Hozer, Karl. — (Kau), NMZ 47, 5.
Hull, A. Eaglefield f. Bach, Musikkfeste.
Hull, Robert H. f. Klavier.

Humor. — Humor in music (Gilbert), MQ 12, 1.
Humperdinck, Engelbert. — H. als Beethovenforscher (Friedlaender), Mk 18, 6. — (Kienzl), Deutsche Zeitung, Berlin 17. 4. 1926.
Hunel, Rudolf f. Brahms, Musikkfeste, Tsch.
Hunnis, William. — (Flood), MT 66, 994.
Huschke, Konrad f. Schubert, Weber.
Hussey, Dynaley f. Oper.

J

Jachimecki, Jdeślaw f. Musik.
Jacoby, Heinrich f. Musik.
Jadin, Les frères (de Saint-Foir), RM 6, 10.
Jahn, Fritz f. Krefler, Musiktagesschrift.
Jalowsky, Heinrich f. Polypbonie.
Janáček, Leoš. — (Edwenbach), Che 7, 54. — „Karta Kabanowa“ in Berlin (Diestlerweg), AMZ 53, 24. — Der Erfolg der „Jenufa“ (Stefan), Mda 7, 10.
Janeschek, Edwin f. Chorgesang, Weber.
Jansen, Heinz f. Hoffmann.
Jansen, Lothar f. Folklore.
Jaques-Dalcroze, E. f. Rhythmus.
Jarnach, Philipp f. Bufoni, Musik.
Jazz. — (f. a. Tanz). — (Elyne), Sb 6, 1. — Und dennoch: Jazz (Barefel), RMZ 27, 19/20 — Rechtfertigung des J. (Barefel), Hannoversch. Kurier 16. 8. 1925. — The Jazz myth (Gordon), Sb 6, 4. — J.-Glosse (Gräner), AMZ 53, 7. — Jazzband u. Sinfoniemusik (Höffer), Woff. Stg. Berlin 29. 8. 1925. — (Ruspical), Hannoversch. Kurier, 2. 3. 1926. — Jazz-Musik (Ehildberger), Mk 17, 12. — Jazzband-Instrumente im Symphonie-Orchester? (Schumacher), To 30, 12. — J.- an educational problem (Etringham), MQ 12, 2. — Das J. (Studenschmidt), Mw 6, 5.
Jedlsohn, A. J. f. Kirchenmusik.
Jean-Lubry, G. f. Musik, Orchester.
Jeannin, J. f. Polypbonie.
Jennig, Alexander f. Akustik.
Jiling, W. f. Musikkfeste.
Jimroth, G. f. Musik.
Jnce, N. W. f. Ethier-Lapper, Orgel.
Judy, Vincent d'. — f. a. Chausson, Faure.
Jungelbrecht, Marcel f. Wagner.
Instrumentalmusik f. a. Soloinstrumente.
Interpretation. — (Gil-Marcher) RM 7, 6. — Klassische J. (Leifs), DMZ 57, 1. — The problem of interpretation: with special reference to song (Brewerton), MT 66, 994.
Jodler. — Der J. unserer Alpen (Pommer), Sg 2, 2.
Jöde, Fritz. — J. u. die Jugendbewegung (Niedciol), As 8 u. TH 1926, 9. — J. u. die deutsche Musikpädagogik (Stegge), DS 18, 8. — J. s. „Musikantur“ u. der nationale Gedanke (Zimmermann), AMZ 53, 6. — f. a. Jugend.
Jöllt, Oskar. — (Werner), Mb 2, 5.
Jommelli, Nicola f. a. Oper.
Joppich, Gerhard f. Lied.
Joseph I. — Aria für die Laute von Kaiser J. (Zurh), ZG 5, 5.
Josquin Des Prés (Ursprung), BUM 6, 1.
Jos, Viktor f. Fibich.
Jotenko, Tadeusz. — „König Sigismund August“ in Lemberg (Plohn), S 84, 20.
Jstel, Edgar f. Meyerbeer.

Jugend. — (f. a. Konzert). — Zur Frage der Führung in der Jugendmusik (Haffe), AMZ 53, 24. — Die Voraussetzungen in der Jugendbewegung (Jöde), Mel 4, 12. — Noch ein Wort zur musikalischen Jugendbewegung (Mosler, Schwes), AMZ 53, 19. — Unsere Jugendmusikbewegung (Noack), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Die Musik der Jugendbewegung (Reichenbach, Höckner), Mel 4, 12.
Junt, Victor f. Oper, Prusik, Schmidt.
Juon, Paul (R. O.), G 1, 11. — (Preußner), AMZ 53, 24.
Jurjewskaja, Zinaida (Kapp), BIS 6, 4.
Juristisches. — Verlängerung der Schutzfrist für Werke der Tonkunst? DMZ 57, 26. — Die Haftung des Geigenverkäufers (Wloch), G 1, 11. — Das Urheberrecht des konzertierenden Künstlers (Cahn-Speyer), AMZ 53, 5. — Orchestervereine u. Vereinsrecht (Goldschmidt), Dr 1, 1/2. — Das Schiedsgerichtswesen im Beruf des Tonkünstlers (Michaels), DTZ 24, 426. — Konzertdirektionen u. Stellenvermittlungsstelle (Sachs), MM 1, 2. — Wichtige juristische Winke für den Musiklehrer (Stegge), DTZ 23, 412. — Compositore di musica e poeta (Tabanelli), RMI 32, 4. — La musica e la nuova legge sui diritti d'autore (Tabanelli), RMI 33, 1. — Von der Bewertung der musikal. Ausführungsrechte (Tischer), RMZ 27, 19/20.

K

Kadenz. — Bravour-Kadenz u. Gegenwartskunst (Hartmann), Mw 5, 8.
Kahl, Willy f. Besprechungen, Musik.
Kahn-Casella, Hélène f. Musik.
Kahle, Georg Otto f. Musikkfeste.
Kalisch, Alfred f. Puccini, Strauß.
Kallenbach-Greller, Lotte f. Musik.
Kallenberg, Siegfried f. Bruckner, Gluck, Musik, Richter.
Kaminski, Heinrich. — (v. Höflin), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — K. s. „Magnificat“ (Stein), PT 3, 2. — f. a. Polypbonie.
Kammermusik. — Neue K. (Besprechungen) (W.), Mb 2, 3. — Italienische K. (Etringer), Mda 8, 1. — The early days of chamber music in Russia (Kindeisen), MMR 55, 657. — The voice in chamber music (Greville), Sb 6, 8. — Musica camera (Pellegrini), BfM 2, 1. — Erneuerung der K. (Pringsheim), KW 39, 3. — (v. Reigersberg), Mds 8, 2 ff. — K. u. Hausmusik (Saage), BfM 2, 2.
Kanon. — Der K. im mehrstimmigen klassischen Werk (Mies), ZfM 8, 1. — Zur metrischen Beschaffenheit d. mittelalterlichen Kanons (Nienstiel), DS 18, 10.
Kantate. — The Italian cantata of the XVII century (Prunieres), ML 7, 1 f.
Kapp, Julius f. Beethoven, Berg, Berlioz, Jurjewskaja, Meyerbeer, Mussorgsky, Schillings, Wagner, Weber.
Karpath, Ludwig f. Motff.
Karthaus, Werner f. Musik, Tonalität, Tonleiter.
Kary, E. f. Puccini.
Kastner, Rudolf f. Musik, Weill.
Kas, Erich f. Noten.
Kauder, Hugo f. Horwig.

Kaun, Hugo. — (Stege), Berliner Musikjahrbuch 1926 u. He 6, 7. — Menandra in Kostok (Goltzer), S 83, 46. — „Menandra“ in Braunschweig (H. Ch.), Mw 5, 12 u. (Schwers), AMZ 52, 46 u. (Stege), DTZ 24, 418 u. To 29, 33 u. (Stier), NMZ 47, 5. — f. a. Chorgesang.

Kayser, E. J. Fert, Loch, Wellesj.

Kehl, Wilhelm f. Technik.

Keil, E. J. Rhythmus.

Keller, Hermann f. Meyer, Orgel.

Keller, Otto f. München.

Kellermann, Hellmuth f. Musik.

Kemp, Barbara. — (Weißmann), Mk 18, 4.

Kemper f. Kirchenmusik.

Kerschbaum, Walter. — (Wetchn), Mb 2, 1.

Kes, Wilhelm. — (Tischer), RMZ 27, 15/16.

Kestenberg, Leo f. Musikunterricht.

Keußler, Gerhardt von. — (Nettl), TH 1926, 8. — (Schaub), Or 3, 8. — „Die Gefährtin“ (Nettl), Mw 5, 10. — „Zebaoth“ in Prag (Nettl), S 84, 6. — Zu K.s. Oratorien (Stein), A 5, 10. — f. a. Ästhetik, Musik.

Kewitisch, Willi f. Gesang.

Keyfel, Ferd. f. München, Noelte, Strauß, Weber.

Kichfel, f. Gesang.

Kienzl, Wilhelm f. Chorgesang, Humperdinck.

Kieslich, Leo. — (Jennig), To 30, 9.

Kilian, Eugen f. Beethoven, Gitarre.

Kind f. a. Chorgesang.

Kindermann, Joh. Erasim. — Zur Neuauflage von Werken K.s. (Wagner), ZeK 4, 5.

Kindle, Max f. Musik.

Kinkel, Johanna. — (Mies), HfS 20, 16.

Kinsky, Georg f. Bach, Besprechungen, Glück, Stradivari, Weber.

Kirby, Percival R. f. Horn.

Kirch, A. J. Chorgesang.

Kirchenmusik. — (f. a. Bach, Gerhardt, Handel, München, Musikausstellungen, Musikongresse, Musikunterricht). — Erneuerung u. Ausgestaltung des evangel. Gottesdienstes... ZfK 7, 12. — La musique dans les temples protestants D 2, 6-8. — Instrumentalmusik u. gregorianischer Choral nach dem geltenden Recht (Bauer), MS 56, 5f. — Liturgische Aufgaben des Kirchenchors (Wilke), SBeK 56, 4. — Anglican chanting: a challenging Psalter (Bulluck), MT 66, 993. — Les formes actuelles de la musique religieuse (Coeuroy), RM 6, 8. — Katholische K. u. der Allgemeine Deutsche Säckelverein im Rheinland (Dinges) MD 14, 4f. — Die kirchliche Musik als dienende Segensmacht im förmlich gottesdienstlichen Leben (Dörmann), SBeK 56, 3. — K. u. Kirchenrecht (Ebel) MS 56, 5. — Die Struktur der Traktusgesänge im 2. Ton (Ernst), GBl 50, 1/2ff. — Bach-Kantaten im Gottesdienst (de Fries), MSfG 31, 5/6. — Ostdeutscher Lehrgang für Kultus u. christliche Kunst (Fröhlich), SBeK 56, 6/7. — Die Fassung unserer Choralmelodien (Graf), ZeK 4, 6. — The music of the synagogue (Hadland), MMR 56, 662. — Was kann die Schule zur Förderung der Kirchenmusikpflege tun? (Hamann), SBeK 56, 10. — Die Blütezeit der evangel. K. (Haffe), ZeK 4, 1f. — Gedanken über Entwicklung der K. (Hennig), To 29, 34. — Die gottesdienstl. Aufgaben unserer Kirchen-

chöre (Herold), SBeB 56, 4. — Zur liturgischen Bewegung (Herold), ZeK 4, 1. — Der Missinaigesang der deutschen Synagoge (Jodelsohn), ZfM 8, 8. — Jugend u. Choral (Kemper), MSfG 31, 4. — Zum Stil des neuen kirchenmusikalischen Schaffens (Kromolick), MD 13, 3 u. GB 49, 9/10. — Etwas über Choralgesang (Kruichwitz), ZfK 8, 4. — Vom Rezitieren (Kirchen), GBo 42, 1/2. — Choral als Volksgesang (Kirchen), GBo 42, 3. — Die Psalmodie (Landgraaber), EK 1926, 44. — Kirchenmusikal. Andachten (Lemacher), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Die „Taktmäßigkeit“ unserer Choräle u. der Gebrauch bzw. Mißbrauch der Fermaten (Leupold), ZfK 8, 3. — Über die musikal. Ausbildung unserer Geistlichen (Oberborbeck, Lohmann), GBl 49, 3/4f. u. 11/12. — Zur Editionsrechnik bei Kirchenmusikwerken der klassischen Vokalperiode (Müller), GBl 49, 9/10. — Ein griechisches Pontifikalamt (Meiser), GBo 42, 1/2. — Die zukunftsige kirchenmusikal. Ausbildung der Lehrer u. Kirchenmusiker (Schaun), SBeK 57, 1. — Das neue canonische Gesetzbuch u. die K. (Scherer), MS 56, 1. — Kirchenmusikal. Probleme der Gegenwart (Schmid), MS 56, 1. — Grundsätzliches zur Hebung der K. (Schröder), KIM 7, 77. — Die K. in ihren Grundfragen (Sigl), MD 13, 3. — K. u. Säckelverein (Sigl), MS 56, 2. — Die Vorbereitung der Kirchenmusiker (Stier) ZfK 7, 5. — Die Musik und die christliche Kirche (Stork), DTZ 24, 430. — Zwei Königsmessen... von Liszt u. H. DuMont (Stradal), MD 14, 1. — Der Hymnus aus Dyrkychos, das älteste Denkmal christlicher [Kirchen-?] Musik (Ursprung), BUM 3, 2. — 2. Kongreß für Evangel. Kirchenmusik in Dortmund (Wogt), NMZ 47, 15. — Germanisches u. Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang (Wagner), GBl 49, 9/10. — Der Anteil der Musik an der Liturgie (Weißbäck), MD 14, 5/6. — Über Form u. Ausgestaltung der musikalischen Vesper (Weyhmann), ZfK 7, 4. — Über Geschichte... Verwendung der Lieder des evangel. Gesangbuches in Bayern (Zahn), MMR 4, 1.

Kirschner, Marg. f. Musikunterricht.

Kirson, E. H. J. Stewart.

Klanert, Paul f. Bach.

Klang, Tonalität, Modalität, (Weißmann), NR 36, 10.

Klangfarbe u. Differentialität (Wütow), S 84, 20.

Klaren, Georg f. Dypenheimer, Wagner.

Klassiker. — Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener K. (Schnerich), ZfM 8, 4.

Klavier. — (f. a. Beethoven, Haydn, Saint-Foir, Schüngeler, Viertelton). — Der moderne Klavierbau in Europa A 6, 4. — Musik für zwei Klaviere [Besprechungen] Mb 2, 4. — Alte Klaviermusik (Aber), A 6, 3. — View-points in musical history (Ancliffe), Sb 6, 10. — Vom K.-klang (Baresel), NMZ 47, 18. — Pianistische Irrtümer (Wohl), ZM 93, 3 u. 6. — The new organ pianoforte (Elyne), MT 67, 1000. — Romanische Klaviermusik, Frankreich, Italien, Spanien (Coeuroy u. Perrean), A 6, 4. — Harte u. weiche Töne auf dem K. Zum Streit Teibel-Kreuzer u. Ernest (Cochanski), AMZ 53, 4. — Die Klavierform-

position in Mitteleuropa seit dem Weltkrieg (Deutsch), A 6, 3. — Ist die Pianistik im Niedergang? (Deutsch), Mda 8, 1. — Der Klavierstil unserer Zeit (Deutsch), Mda 8, 6. — Der Niedergang der Pianistik (Emerich) Mda 7, 9. — Grenzen des Möglichen im Klavierbau (Esper), ZfI 46, 12. — Zeitgenössische englische Klaviermusik (Evans), A 6, 4. — Beiträge zur Klaviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis auf E. P. C. Bach (Faist), Neues Beethovenjahrbuch 1. — Eloge du piano (Fornaeod), SMPb 15, 4. — Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte (Georgii), NMZ 46, 22 u. 47, 4 ff. 14. — Die Entwicklungsformen des K.-Eisenrahmens (Goebel), MIZ 36, 8. — Die Entwicklungsformen der Klavierlaute (Goebel), MIZ 36, 3. — Der Nachwuchs in der Klavierindustrie (Goebel), MIZ 36, 6. — Vom modernen Klavierauszug (Hartmann), DTZ 23, 412. — Die Tastenfarbe (Hernried), AMZ 52, 34/35. — The pianoforte concerto problem (Hull), MT 67, 1000. — Die diatonisch-chromatische Drei-Reihen-Klavatur (Lüthoff), ZfI 46, 3 ff. — Vom Kl. u. seiner Zukunft (Luehge), Mk 16, 10. — Die unter-sacklose Tonleiter u. Verwandtes (Matthes), SMPb 14, 20. — Die Arbeitsleistung des Pianisten (Moses), DTZ 24, 427. — Pezzo per pianoforte (Parigi), P 7, 2. — Erziehung zum Verständnis der Klavierpolyphonie (Pfannenstiel), MG 4, 3. — Some reflections on pianoforte-instruction (Philipp), MT 66, 991. — A talk on pianoforte playing (Philipp), MT 66, 992. — Advice on pianoforte playing (Philipp), MT 67, 999. — Causeries sur le jeu du Piano (Philipp), M 87, 32. — Impressionismus in der Klaviermusik (Pis), A 6, 3. — Pianistische Irrtümer zu Bohl (Proeff), ZM 93, 5. — Spanische Klavierkomponisten (Reiff) NMZ 47, 11. — Ursprung u. Entwicklung der automatischen Klavierinstrumente (Riedig), DIZ 27, 6f. — Deutsche Klaviermusik von Haydn bis Neger (Riesch), A 6, 3. — The birth of the XXth century piano; concerning Hammond's new device (Rudhyar), E 5, 1. — Wie spielt man auf dem Vierteltonklavier? (Schulhoff), A 6, 4. — Die 12, 24 u. 19 ostastufige Temperatur der Klavieröne in kritischer Beleuchtung (Schumacher), To 30, 13. — Slawische Klaviermusik (Stépan), A 6, 4. — Der neue Klavier-oirtuose (Studensmidt), A 6, 3. — Hatte u. weiche Töne auf dem K. (Tepel), AMZ 53, 8. — Immer wieder die Anschlagfrage (Tepel, Landolt), MpB 48, 1. — Die Lösung des klavier-technischen Problems (o. Löth), NMZ 47, 19. — Moderne Klaviertechnik (Weidl), A 6, 4. — Vorschläge zu Verbesserungen im Pianofortebau (Wehle), As 7.

Klebs, Paul f. Bach, Musik.
 Kleefeld, Wilhelm f. Musik.
 Kleemann, Hans f. Besprechungen, Busoni, Striebig.
 Kleiber, Erich. — (f. a. Berg). — Der Berliner Generalmusikdirektor (Weißmann), A 5, 10.
 Klein, Bonifatius f. Musikvereinigungen.
 Klein, Hans f. Gesang, Musik.
 Klein, J. W. f. Voito.
 Klein, Otto f. Orgel.
 Klein, Walther f. Tanz.

Klecki, Paul. — (Chop), S 83, 44.
 Klier, Karl M. f. Müller, Musikunterricht, Pommer, Schottky.
 Kindworth, Karl. — f. a. Beethoven.
 Klingler, Karl f. Konzert.
 Klingler, Eristan f. Stavel.
 Klug, Karl f. Gatter.
 Klurmann, Rudolf f. Oper.
 Knab, Armin f. Chorgsang, Lied, Löwe, Weber.
 Knayer, Christian. — (Nothhardt), MpB 48, 4. — (Wezel), SG 48, 5.
 Knoedt, Heinrich f. Musik.
 Knöpfel, Robert f. Viola.
 Knopf, Gaston f. Erotik, Musik.
 Knüppel, A. U. f. Palestrina.
 Kobald, Karl f. Brudner.
 Kobelt, Martin f. Bach, Musik.
 Koch, Friedrich E. AMZ 53, 21/22.
 Koch, Heinrich. — DAS 26, 9.
 Koch, Max f. Wagner.
 Kochinsky, Léon f. Musik.
 Koczirz, Adolf. — (Blümm), ZG 4, 9. — f. a. Besprechungen, Fauner, Zandler.
 Kodaly, Zoltan. — (Pannain), P 7, 5. — „Psalmus Hungaricus“ (Löth), PT 3, 5/6.
 Koehlin, Charles f. Debussy, Gedalge, Musik.
 Köddig, Edmund. — (Heimann), DS 17, 17.
 Köhler, Willy f. Gesang.
 Köhn. — (f. a. Musikschulen, Orgel). — Einweihung der Hochschule für Musik (Unger), Mda 7, 9.
 Kölsch, Hans f. Besprechungen, Schubert.
 Kohl, Franz Friedrich. — (Viebleimer), DV 27, 1.
 Kohler, Karl f. Dilettant.
 Kohnmann, Anton. — (Koloenbach), RMZ 27, 9/10.
 Kolliner, Else f. Strawinskij.
 Kolon, Victor f. Gitarre.
 Kolvenbach, Paul f. Kohnmann.
 Kongresse. — Ausführungen älterer Musik auf der 55. Tagung deutscher Philologen u. Schulmänner zu Erlangen (Müller-Blattau), Mw 5, 11 u. (Gurlitt), NMZ 47, 4.
 Kontrapunkt f. a. Polyphonie.
 Konstantinopel. — Musikalische Impressionen. (Willner), Mda 7, 9.
 Konzert. — Umstände im Konzert u. Musikleben (Fr. J.), To 30, 1. — The performer and his audience: some psychological facts (Dickinson), MT 66, 992. — Konzertreisen im Flugzeug (Günther), BP 3, 6f. — Programmes and playbills (Hadland), Sb 6, 1. — Wie ich mir die Einrichtung der „ersten“ Jugendkonzerte denke (Hastung), Sti 20, 1. — Programme (Hoffmann), Mh 2, 1. — Die Programmfrage (Holle), Dr 1, 1/2. — Von der Beifallsenthaltung zwischen den einzelnen Sätzen eines Werkes (Klingler), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Alte Musik im modernen Konzertsaal (Kunwald), Berliner Lokal-Anzeiger 1/2. 5. 1926. — Programmes (Mendl), MT 66, 991. — Über Konzertprogramme (Weißbach), He 6, 28. — Psychologie des Beifallsstehens (Witt), NMZ 47, 10 u. BP 3, 28f. — Zugaben (Witt), AMZ 53, 18. — Comparative programmology (Wort-ham), Sb 6, 10.
 Kopp, Jaap. — „Die Ekstase des Teufels“ in Dresden (Platzbecker), NMZ 47, 7. — f. a. Tanz.

Kopf, Walter f. Tonwort.
 Kopsch, Julius f. Mißch.
 Kornicker, Kurt f. Puccini.
 Korrepetieren. — Zur Methodik des Korrepetierens (Hartmann), S 84, 25 u. DTZ 23, 414 u. ZM 92, 11. — K. als Lehrfach (Collin), DTZ 24, 430.
 Kósa, Georg. — (Fabian), MAA 8, 2.
 Koslek, Julius. — (B. F.), DMMZ 47, 49.
 Kofmann, E. F. f. Lied, Motette.
 Kotel, Georg f. Musikunterricht.
 Kothe, Robert. — (Miß), ZG 5, 5.
 Kralik, Heinrich f. Kurz, Lehmann.
 Kramer, A. Walter f. Besprechungen.
 Kraus, H. f. Vuus.
 Kraus, Joseph. — Verzeichnis der musikal. Werke von K. (Schreiber), AfM 7, 4.
 Krauß, Karl August f. Brahms.
 Kreisig, M. f. Schumann.
 Kriener, Ernst. — Niederländische Kunst u. Chornusik von K. u. Hindemith (Wolf), Merz 3, 4.
 Krefler, Hans von. — (Tahn), DMZ 57, 28.
 Kreschmar, Hermann. Briefe K.s an Draeseke (zur Medden), ZM 92, 10.
 Kreschmer, Emanuel f. Rheintaler.
 Krieg. — Kriegsmusik (Büden), NMZ 47, 1.
 Krieger, Johann Philipp. — Beiträge zur Lebensgeschichte K.s u. seines Schülers Nif. Deinit (Wagner), ZfM 8, 3.
 Kriemis, Willy f. Marjov, München, Neuf.
 Krohn, Ernst E. f. Musikwissenschaft.
 Krohn, J. f. Musikunterricht.
 Kroll, Erwin f. Besprechungen, Hoffmann, Weber.
 Krome, f. Musikfeste.
 Kromolicki, J. f. Kirchenmusik.
 Kroner, Hans f. Laute.
 Kruckwiz, Johannes f. Kirchenmusik.
 Kruse, Georg Richard. — (Leo), DTZ 24, 421. — f. a. Lorking, Verdi, Weber.
 Kuffner, Ed. f. Chorgesang.
 Kunath, Martin f. Oper.
 Kundigraber, Hermann. — Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — f. a. Musik.
 Kunze-Gehner, f. Geige.
 Kunwald, Ernst f. Dirigieren, Konzert.
 Kunz, Ernst. — „Hutten's letzte Tage“ (G. B.), SMZ 65, 29 u. (Hoffmann), MSPB 14, 24.
 Kunz, Otto f. Mozart.
 Kurth, Ernst f. Brudner.
 Kurthen, Wilhelm f. List, Kirchenmusik.
 Kurz, Selma. — (Kralik), Mk 18, 4.
 Kuznitsch, Hans f. Besprechungen, Neger, Terpis.

L

Laban, Rudolf v. f. Tanz.
 Labroca, Mario f. Casella, Malipiero.
 Lach, Robert f. Besprechungen, Musik.
 Lachmann, Robert f. Musik.
 Laßite, Karl. — „Die Stunde“ in Braunschweig (Etter), NMZ 47, 11. — f. a. Schubert.
 Laible, Friedrich f. Laute, Scholander.
 Lancelotti, Arturo f. Verdi.
 Landau, Alexander f. Musik.
 Landen, Fred f. Tanz.
 Landgraber, Hermann f. Kirchenmusik.
 Landolt, Julius f. Klavier.
 Landormy, Paul f. Besprechungen, Milhaud, Musikunterricht.

Landry, Lionel f. Musik.
 Lang, Oskar f. Brudner.
 Lange, Fritz f. Lanner.
 Lange, Wilhelm f. Haydn, Musikunterricht, Schmidt-Wilkommen, Steinhauer, Strauß.
 Lange-Müller, Peter Erasmus. — (Crome), S 84, 15.
 Langlen, Allan Lincoln f. Mahler.
 Lanner, Josef. — (Lange), DMZ 57, 15.
 Lanz, Josef f. Lied.
 Laparra, Raoul. — „Le Joueur de Viole“ (de Curzon), M 87, 52.
 Lassus. — En quelle année Roland de L. est-il né? (van den Borren), BUM 6, 1.
 László, Alexander f. Farbe.
 Laßko, Ernst f. Oper.
 Lauber, Joseph f. Musikkritik, Musikvereinigungen, Orchester, Rehberg.
 La Laurencie, L. de f. Molineau.
 Laußka, Franz Seraphinus. — (Weigl), NMZ 47, 14.
 Laute. — (f. a. Geige). — Herkunft und Entwicklung der modernen (einchdrigen) Laute (Bruger), MG 4, 2. — Wichtiges über Lautensaiten (Engel), Ls 2, 2. — Vom Solospielen auf der Laute (Engel), Ls 2, 5. — Neue Wege u. Ziele in der Pflege der Lautenmusik (Gerhartz), ZfM 8, 7. — Die Verwendung der Lauteninstrumente in der Oper (Haas), ZG 4, 9. — Die Tabulaturbücher für Laute u. Gitarre in der Musikkammlung an der Nationalbibliothek in Wien. Eine Übersicht (Haas), ZG 5, 2. — Laesctes Lauten-Methode (Kroner), S 84, 14. — L. u. Gitarre in der heutigen Instrumentalmusik (Laible), G 1, 12. — Zur Geschichte der Laute (Martell), Ls 2, 1f. — Die Lauten u. ihre Geschichte (Müller), DMZ 57, 18. — Lautenspiel u. Künstlerum (Nieger), Ls 2, 4. — Die doppelchrige Laute (Sörnsen), Ls 2, 3.
 Lauz, Karl f. Musikfeste.
 Lebede, Hans f. Wagner.
 Lebel, Firmino, maestro in S. Luigi dei Francesi a Roma (Cametti), RMI 32, 2.
 Lechner, Leonhard. — (Schmid), Sg 2, 3.
 Ledtschmidt, Arthur f. Händel.
 Lecocq, Charles. — Lettres inédites á Saint-Saëns (Lebas), RM 6, 8. 11.
 Lederer, Joseph. — Or 3, 2.
 Lehár, Franz f. Operette.
 Lehmann, Lotte. — (Kralik), Mk 18, 7.
 Lehr, Simon f. Oper.
 Lehrer. — Die Stellung der Lehrerschaft im deutschen Musikleben alter u. neuer Zeit (Thürmer), DS 17, 14.
 Leib, Walter f. Chorgesang.
 Leichsenring, Hugo f. Lied, Sinfonie.
 Leichtentritt, Hugo f. Besprechungen, Musik, Musiker, Musikfeste, Musikunterricht, Oper.
 Leierkasten, Der, u. die musikalische Kultur (Moser), Sg 1, 3.
 Leiss, Jón f. Beethoven, Busoni, Interpretation, Musik.
 Leiboldt, Friedrich f. Gesang.
 Leipzig. — Der Wiederaufbau der Oper (Aber), Mw 6, 6/7. — Die Thomaner u. der Thomaskantor Straube (Wepferlein), Mw 6, 6/7. — Zur Frage des Leipziger Gewandhauses (Furtwängler).

Heuß, ZM 92, 12. — Zur Frage des Gewandhausfes u. Oper (Heuß), ZM 93, 1. — Aus dem Leipziger Musikleben (Heuß), ZM 93, 2. — Einige Erinnerungen an Leipziger Kunst u. Künstler (Meyer), ZM 93, 5. — Das Leipziger Gewandhaus einst u. jetzt (Steiniger), Mw 6, 6/7.

Leitmottiv s. a. Debussy.

Lemacher, Heinrich s. Beethoven, Haas, Kirchenmusik.

Leudvai, Erwin. — AMZ 53, 21/22. — L.s. „Neue Dichtung“ op. 19 (Wilmis), Mch 1, 5/6f. u. 2, 2.

Lenz, J. Neger.

Leo, Maria s. Kruse, Musikkongresse, Musikunterricht.

Leon, Heinrich s. Beethoven.

Lepel, Felix v. s. Weill.

Lerolle, Henry s. a. Chaufson.

Lert, Richard. — (Kaysler), Mda 8, 2.

Lessona, Michele s. Puccini.

Leupolt, Paul s. Kirchenmusik.

Leur, Irmgard s. Musiker, Reefe.

Levin, Julius s. Busch.

Lewinson, Andrei s. Tanz.

Licht s. Farbe.

Lichtenstein, Alfred s. Fldte.

Liebleitner, Karl s. Silber, Hausmusik, Kohl, Lied.

Lieblicher, Artur s. Besprechungen.

Lied. — (s. a. Berlin, Gorgefang, Jodler, Musikunterricht). — Neue Lieder u. Gesänge (eg), Mb 1, 8. — Das Volkslied. Eine Anregung u. Rundfrage. RMZ 27, 7/8f. — Das neue Lied [Besprechungen] (W.), Mb 2, 5. — Deutsche Zwiegesänge; zur Neuauflage im „Musikalisch-Hausgärtlein“ (Ameln), Sg 2, 3. — Das „Locheimer Liederbuch“ (Ameln), Sg 1, 2. — Some new Italian songs (Antcliffe), Sb 6, 4. — Vom altdeutschen Volkslied (Andl), Zg 5, 1. — „Jetzt gang i ans Brünnele“. Zur Geschichte eines schwäbischen Volksliedes (Baum), SSZ 18, 8. — Some singers of to-morrow (Bennett), Sb 6, 3f. — Canti di lucchesia (Bonaccorsi), MO 7, 8/9. — Geistliche Volkslieder aus Siebenbürgen (Brandsch), DV 27, 9/10. — Volksgefang u. Liederbuch (Bürger), Sg 2, 4. — Über den Begriff des deutschen Volksliedes (Wuß), Mch 2, 2. — Canti della laguna e del mare (Schierrehin), MO 8, 2. — Vom neuen deutschen Lied (Guns), NMZ 47, 7. — Zwei Ebracher-Marienzlieder (Dennerlein), ZfM 8, 1. — Entwicklungswege des deutschen Liedes (Dettelsbach), Mk 18, 10. — The Christmas carol (Dry), ML 7, 1. — Das Volkslied (Fischer), Sti 20, 2. — Die Liebearbeitung für die Schule (Fischer), HfS 20, 21. — Über Form u. Rhythmus des älteren deutschen Volksliedes (Geutebrück), AfM 7, 3. — 50 Jahre des englischen geistlichen Liedes in Deutschland (Giffey), SG 48, 1f. — Das neue deutsche L. (Gress), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Das Volkslied in Österreich (Heidmair), DV 27, 6. — Gedanken über das deutsche Volkslied (Heimann), Mch 2, 2. — Vier Lieder aus Ost-Neumecklenburg (Heinisch), ZfM 8, 5. — Volksliedtypen (Hensel), Sg 1, 5. — Wie einige große Eingebungen in berühmten Liedmelodien zustande gekommen sind (Heuß), ZM 93, 1f. — Vom mehrstimmigen deutschen Liede aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Heyden), MG 4, 1.

— Locheimer Liederbuch . . . (Joppich), Sg 1, 3. — Wort u. Ton im Lied (Knab), MSPB 15, 1. — „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“ (Kossmann), ZfM 8, 5. — Das Volkslied bei den Karpathenschwaben (Lang), DV 27, 7. — Zur Entstehung u. Geschichte der deutschen Weihnachtslieder (Leichseuring), NMZ 47, 6. — Ist das Volkslied für Männerchor noch entwicklungsfähig? (Liebleitner), DV 28, 4. — Was ist ein Volkslied? (Liebleitner), ZG 5, 1. — Tetem [Textbehandlung in Lied u. Oper] (Meindl), NMZ 47, 18. — Über das deutsche Kunstlied um 1500 (Mosler), Sg 2, 3. — Vom Musizieren des Locheimer Liederbuches (Müller-Blattau), Sg 2, 4. — Vom deutschen Lied als Heiligtum der Seele (Münd), DS 17, 21. — Was man von den Nationalhymnen wissen sollte (Nennstiel), ChL 7, 4. — Mehrstimmigkeit im Volksliede (Norfus), DAS 26, 9. — La chanson populaire polonaise (Spienski), SMPB 15, 4. — „We fiesht du deine Wege“ (Paulig), MSfG 31, 5/6. — Vom Volkslied (Pfannenstiel), MG 4, 2. — Das Volkslied als Grundlage für eine Musikerziehung u. als Gegenstand der Forschung (Repp), Sg 1, 2. — Die Entstehung der „Wacht am Rhein“ (Rogari), Mch 1, 1. — Etwas über das Volkslied (Schauß), To 29, 29. — Entstehung des Liedes: „Des deutschen Vaterland“ (Steeger), DS 17, 18. — Das Volkslied im Männerchorgefang (Steiniger), DS 18, 5. — Ist das deutsche Volkslied noch zu retten? (Thierfelder, Jacobi), DS 17, 16/17. — Von deutscher Eigenart im Weihnachtsliede (Wetter), Ostdeutsche Monatshefte, Oliva bei Danzig 6, 9. — La chanson populaire roumaine (Vulpesco), RM 6, 11. — The editing of old English songs (Warlock), Sb 6, 7f. — Das deutsche Lied u. die Jugend (Witte), DS 17, 24. — Lieder aus der Reformationszeit (Wolf), AfM 7, 3. — Das deutsche Lied (Wulf), DS 18, 10.

Lindblad, Otto s. a. Lundsholm.

Linie, musikalische (Hirschberg), S 83, 41.

Linke, Felix s. Bierrelton.

Lion, A. s. Ultraphon.

Liszt, Franz. — (s. a. Kirchenmusik). — (Garnier), M 88, 22ff. — Die Namenschrift des Altmeisters Franz Liszt (Christelbauer), Mch 2, 1. — Die Frauen um L. (Elsan), BP 3, 19f. — L., Wagner e la sinfonia „Dante“ (Franzi), MO 7, 11. — L.'s Missa C-moll für Männerchor u. Orgel (Heinrichs), Mch 1, 2f. — L. u. Bruckner als Messen-Komponisten (Kurtzen), GBl 49, 5/6. — Zur „Legende von der heiligen Elisabeth“ (Edmann), MD 14, 3. — L.s. „Christus“ als Mysterienspiel (v. Wolfstovics), AMZ 52, 48. — Unbekannte Briefe L.s. (Schnapp), Mk 18, 10. — New documents on L. (Schnapp), MMR 56, 663f. — L. als Klavierpädagoge u. Jugend-erzieher (Seidl), Mw 6, 1f. — L.s. Aufenthalt in Rom im Winter 1885/86 (Stradal), NMZ 47, 9f.

Liturgie s. Kirchenmusik.

Litna, Franz s. Prag.

Liuzzi, Fernando s. Besprechungen, Castelnovo-Tedesco, Musikfeste, Oper, Schumann.

Lloyd, Lewelyn E. s. Musik.

Edmann, Hugo s. Kirchenmusik, Liszt, Musikunterricht, Orgel, Pombaur.

- Edffler, Hans** f. Bach.
Edvinson, Martin f. Musikunterricht.
Loewe, Karl. — (f. a. Wagner). — L. s. weltliche Männerchöre (Hirschberg), DS 17, 16. — L. s. Männerchöre (Knab), Mch 1, 2. — L. s. persönliche Beziehungen zu Goethe (Richard), SSZ 18, 8 u. SMZ 65, 26.
Edmenbach, Jan f. Zanäkel, Oper.
London, Kurt f. Strauß.
Longa. — Zur Frage der l. in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts (Michalitsche), ZfM 8, 2.
Lorenz, Alfred f. Beethoven, Theater.
Lorenz, Gustav Friedrich f. Gesang.
Lorking, Gustav Albert. — (Michael), Or 3, 3. — (Schöpfe), St 20, 6. — Neue L. Briefe (Kruse), ZM 93, 2, — (Schwabacher-Bleichröder), DMZ 57, 4.
Losch, Philipp f. Beethoven.
Lossen-Freytag, Jos. M. H. f. Haas, Musik, Musikfeste, Scarlatti, Weber, Verdi.
Lott, Walter f. Graun, Musik, Musikausstellungen.
Louris, Arthur f. Strawinski.
Lucas, Stanley f. Musik.
Luciani, S. A. f. Respighi, Scarlatti.
Ludwig, Friedrich f. Messe, Motette.
Lückhoff, Walter f. Harmonium, Klavier.
Lütge, Wilhelm f. Sibelius.
Lütgendorff, W. L. v. f. Geige.
Luethge, Kurt f. Klavier.
Lully, J. B. — Les adaptations de L. et de Couperin par R. Strauß (Rosenzweig), RM 7, 6.
Lund, G. J. f. Chorgesang.
Lundholm, Mathias, Ole Bulls och Lindblads lärare (Notliud), STM 7, 1.
Lusferle, Martin f. Lang.
Luther, Martin. — Eine neue Quelle zu L. s. Lied von der christlichen Kirche (Mosser), MSfG 31, 1/2.

M

- Mac Dowell, Edward**. — (Sinclair), Sb 6, 5.
Männerchor f. Chorgesang.
Mahler, Gustav. — (f. a. Strauß). — (Graf), DMZ 57, 20. — Ein unbekannter Brief M. s. (Aber), Mw 6, 3. — Justice for M. (Langley), MQ 12, 2.
Maiter-Hauser, K. A. f. Violine.
Maine, Basil, f. Calvoressi, Capell, Dent, Musikfeste, Lobe.
Major, Erwin f. Beethoven.
Malipiero, G. Francesco. — (Chester), A 5, 8. (Gatti), Mel 6, 2. — (Labroca), MdA 7, 7. — Two modern oratorios in Rome: Malipiero, Honegger (Fuller-Maitland), Che 7, 54. — „Die Orpheide“ in Düsseldorf (Heinzen), A 5, 11/12. — „Die Orpheide“ in Düsseldorf (Euter), NMZ 47, 7. — f. a. Musik.
Mandoline f. a. Beethoven.
Manen, Joan. — „Der Weg zur Sonne“ in Braunschweig (Bloß), AMZ 53, 20 u. (Chevalley), Mw 6, 6/7 u. (Etter), NMZ 47, 17.
Mangeot, André f. Purcell.
Manners, Charles f. Oper.
Mannheimer f. a. Sinfonie.
Mansfield, Orlando A. f. Clementi.
Mantovani, Tancredi f. Verdi.
Manz, Gustav f. Brahms.
Marchal, Robert f. Sacchini.

- Marcksner, Heinrich**. — M. ein Klassiker des Männergesanges (Hirschberg), DS 17, 19 ff.
Marsoy, Paul. — (Krienik), DTZ 24, 421. — f. a. Hausegger.
Marrell, P. f. Laute, Musikinstrumente, Noten, Wagner.
Martens, Frederick H. f. Musik.
Martens, H. f. Musikunterricht.
Martens, Hans A. f. Fibre.
Martin, Friedr. f. Bach.
Marg, Joseph. — (Masenaner), Mb 2, 1.
Mascheroni, Edoardo f. Verdi.
Mason, Daniel Gregory f. Musiker.
Mason, Neßern f. Musik.
Matthes, René f. Klavier.
Masenaner, Friedrich f. Marx.
Maske, Hermann f. Gál, Musikfeste, Weber.
Maute, Wilhelm. — „Das Fest des Lebens“ in Dortmund (Passoth), NMZ 47, 18.
Maultrommel. — Zur Geschichte der M. (Voigt), ZfI 46, 2.
Maupai, Karl. — SSZ 17, 12.
Mayer, L. K. f. Besprechungen.
Mayerhoff, Franz. — (Rau), NMZ 47, 5.
Mechanisierung der Musik G 1, 9.
Medizin. — Heilwirkung der Musik (Einger), DAS 27, 3. — Krankheiten d. Musikers (Schweisheimer), Mw 5, 10.
Mehmel, Fritz f. Dierich.
Mehul, E. N. — Les six Sonates (f. Klavier) de M. (de Saint-Foix), RM 7, 1.
Meindl f. Lied.
Meister, Oskar f. Dirigieren, Musik.
Meistergesang. — Deutschlands letzte Meistersänger in Ulm (Baum), To 30, 18 und DS 18, 7. — Die Insignien der Ulmischen Meistersänger (Stehle), DS 18, 5.
Melchinger, Siegfried f. Oper, Verdi.
Melodie. — Melodia ed „intellettualismo“ (Casella), MO 8, 6. — Erziehung zur Linearität (Hartmann), Mk 18, 5. — Vom Rhythmus d. Melodie (Pfannenstiel), MG 4, 5. — Gliederung der M. (Piß), MdA 8, 6. — De la création mélodique (Schlieder), RM 6, 10.
Mendelssohn, Arnold. — Mitteilungen des Verlags Breitkopf & Härtel 133. — (M.-H.), DMZ 57, 1. — (Roach), Or 3, 9. — (Nichter), ZeK 4, 1. — (Sillinger), ZM 92, 12. — Über M. s. geistliche Chormusik (Weißmann), ZM 92, 12.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. — M. u. Schumann u. die Rheinlande (Nies), Hfs 20, 24. — Huy Blas (E.), Mc 6, 2.
Mendl, R. W. E. f. Konzert, Oper.
Menge, Franz f. Orchester.
Mensching, Gustav f. Musikongresse.
Mensuralmusik. — (f. a. Longa, Würmb.) — Ein Gedächtnisbehelf für die Ligaturenlesung (Nietsch), ZfM 8, 8.
Merbach, Paul Alfred f. Beethoven, Strauß, Wagner.
Mergner, Friedrich. — (Herold), ZeK 4, 6.
Merian, H. f. Euter.
Mersmann, Hans f. Mozart, Phänomenologie, Polyphonie.
Merz, Max f. Lang.
Merz, Viktor. — „Leonce und Lena“ in Brunn (Weigl), A 6, 5/6.

- Messager, André f. Debussy.
Messe. — (f. a. Liszt). — Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices (Ficker), Studien zur Musikwissenschaft, Wien 11. — Die mehrstimmige M. des 14. Jahrhund. (Ludwig), AFM 7, 4.
Mesner, Joseph. — AMZ 53, 21/22. — „Das Leben“ (Mesner), PT 3, 2.
Metrif. — Probleme der musikal. M. (Rosenthal), ZfM 8, 5.
Metronom. — Metronomisierung. Eine Umfrage. PT 3, 3/4.
Meyer, A. Marie f. Leipzig.
Meyer, Conrad Ferdinand. — M. u. d. Musik (Keller), NMZ 47, 1. — (Roner), NMZ 47, 5. — (Schodt), SMZ 65, 23 f.
Meyer, Georg f. Musik.
Meyer, Kathi f. Musikunterricht.
Meyer-Giesow f. Brudner.
Meyer-Steinieg, Theodor. — (Zuth), ZG 4, 10.
Meyersbfer, M. f. Museen.
Meyerbeer, Giacomo. — (Abert), Berliner Tageblatt 4. 3. 1926. — M.s. way to mastership (Zitel), MQ 12, 1. — „Die Afrikanerin“ [und] M.s Werke an der Berliner Oper (Kapp), BIS 6, 2.
Mezardi, Piero f. Musik.
Michael, Paul DAS 27, 2.
Michael, Theodor f. Leßing, Viola.
Michaels, Walter f. Juristisches, Musikunterricht.
Michalcsyht, Victor AMZ 53, 21/22.
Michalitsche, Anton Maria f. Longa.
Mies, Paul f. Besprechungen, Kanon, Kinkel, Mendelssohn, Musikunterricht, Weber.
Mignon. — La première idée d'une mise à la scène du personnage de M. (de Curzon), M 87, 52.
Migot, Georges f. Blasinstrumente.
Miforey, Franz f. Strauß.
Milhand, Darius. — (Sandormy), M 87, 33 ff.
Milggen, S. van f. Pijzel.
Mimus. — Antike u. moderne Mimusoper und -operette u. der Pappyrusfund von Dyrhyuchos (Reich), Mk 18, 2.
Minotti, Giovanni f. Schumann.
Mjón, Reidar f. Musik.
Misch, Ludwig f. Hanslick, Mozart, Musikunterricht, Strauß.
Mittmann, Paul f. Flöte.
Mödel, Otto f. Geige, Streichinstrumente.
Mölders, Joh. f. Reflex.
Möllendorff, Willi — (Hanemann), ChL 7, 4.
Möller, Heinrich f. Mussorgskij.
Mörke, Eduard. — „Das verlassene Mägdlein“ in verschiedenen musikalischen Fassungen (Heuß), ZM 93, 3.
Mohr, Mario f. Strawinsky.
Mojssowitsch, Noderich von. — „Der Zauberer“ in Gera (Unger) AMZ 53, 18.
Mojssowitsch, Noderich von f. Bach, Graz, Liszt, Orchester, Turmmusik.
Moißl, Franz f. Brudner, Palestrina.
Moll, Adolf f. Gesang, Musikunterricht.
Moniuszko, Stanislaw. — „Halca“ in Wien (Scherber), S 84, 19.
Monteverdi, Claudio. — M. à la chapelle de Saint-Marc (Prunières), RM 7, 8. — „Le re-

- tour d'Ulysse“ à Paris (Tessier), RM 6, 8. — M.s „Orfeo“ (Westrup), MT 66, 994.
Moos, Paul. — (Weßel), Mk 18, 7. — f. a. Besprechungen.
Morales, Pedro G. f. Musik.
Morgenroth, Alfred f. Brachvogel, Stork.
Morold, Max f. Besprechungen.
Morfs, Jan. — (Sonderland), Mc 6, 3.
Moser, Andreas. — (v. Damed), DTZ 24, 421. — (Moser), Berliner Musikjahrbuch 1926.
Moser, Hans Joachim f. Beethoven, Händel, Jugend, Leierkasten, Lied, Luther, Musik, Reger, Stil.
Moses, Otto f. Klavier.
Motette. — Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motetten-Handschrift (Kosmann), Versuch einer Übertragung der Motetten Herentals (Ludwig), ZfM 8, 4.
Mottl, Felix. — (Karpthy), DMZ 57, 27.
Mozart, W. A. — (f. a. Spontini). — (Mersmann), DAS 26, 12. — (Peßer), S 84, 6. — (Rosland), NR 37, 3. — Ein Mozartfund (Wader), ZfM 8, 4. — M. an Festival de Salzbouurg de 1925 (Bertaux), RM 7, 1. — Ein unbekannter Brief M.s (Einstein), ZM 92, 11. — Zwei Duos für Violine u. Viola (Fröblich), NMZ 47, 14. — Sidelights on the „Magic Flute“ (Goob-Verchoyle), MMR 56, 665. — M. redivivus (Hille), Mk 18, 8. — Glossen zur Frage der Figaro-Übersetzung (Hoffmann), Mk 18, 5. — Die Zauberflöte u. ihre Münchener Neueinstudierung (Keyfel), S 83, 29. — Das M.-Museum in Salzburg (Kunz), Mb 1, 8. — Così fan tutte (Misch), AMZ 53, 28/29. — Un portrait inconnu de M. (Prunières), RM 6, 11. — Ein neu entdecktes Bildnis M.s (Schade), Mk 18, 5. — M. et les instruments à vent (de St. Foix), BUM 5, 2. — Quatre quatuors inconnus de M. (de St. Foix), BUM 3, 2. — Die Frauen um M. (Starke), MM 1, 6. — Ideen zur Inszenierung von Figaros Hochzeit (Wallerstein), A 6, 2.
Mühlfeld, Christian f. Georg.
Müller, Erich H. f. Ambrosius, Besprechungen, Debefind, Gibbons, Haydn, Musikunterricht, Schul, Weber.
Müller, Friedrich, ein Vorgänger des Dichters R. Wagner (Henried), Or 3, 7 u. SMZ 65, 31.
Müller, Fritz f. Laute, Viola.
Müller, Georg f. Flöte.
Müller, Hermann f. Kirchenmusik.
Müller, Luise f. Holland.
Müller, Paul AMZ 53, 21/22.
Müller, S. f. Überwasser.
Müller, Wilhelm u. das deutsche Lied (Kier), DV 28, 5.
Müller-Wartau, Joseph M. f. Besprechungen, Kongresse, Lied, Praetorius, Spiel.
Müllner, Hans f. Bach, Stieber.
München. — (f. a. Danzi). — Der Plan eines Münchener Musikhauses (Dresler), NMZ 47, 15. — M. u. die Reform d. Szene (Fischer), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Nachdenkliches aus dem Münchener Musikleben (Keyfel), S 83, 34. — Münchener Tonkünstler-Woche (Krienitz), DTZ 24, 428. — Münchener Tonmeister (Rhode), He 5, 47. — Die Kirchenmusik bei St. Michael (Wallerstein), General-An-

zeiger der Münchener Neuesten Nachrichten 1925, 321.

Mund, H. f. Orgel.

Murray, D. L. f. Ballett.

Musik. — Allgemeines: Geistlich und weltlich in der Musik (Abert, v. Keusler, Schering), ZfAe 19, 1—4. — Gedachte Musik (Bär-Sedding), Mel 5, 7. — La musique art décoratif (Belvianes), M 88, 16. — Großstadt. Musikultur (Betten), DMZ 57, 21. — Reformatorische Notwendigkeiten (Betten), NMZ 46, 21. — Sulla „durabilità“ della musica (Castella), P 7, 5. — La musique, vice littéraire (Cocouroy), RM 7, 1. — Music, proportion, and some history (Eort van der Linden), Che 7, 49. — La pensée musicale (Esfère), RM 7, 5. — Il romanticismo e la musica (Farinelli), RM 33, 2. — Primitive und moderne Musik, (Felber), A 5, 11/12. — Wahrheit u. Schönheit in der Kunst (Felber), Mel 5, 7. — Musik gaie (Fornerod), SMPB 15, 13. — Musik u. Volkordnung (Gdtisch), MG 4, 3. — Die Hysterie in der Musik (Granzow), AMZ 53, 10. — Die Periodizität der Entwicklung (Greifße), Mda 7, 9. — Der musikal. Gestaltungsprozeß u. seine Erforschungsmöglichkeiten (Gruber), Mel 5, 6. — Musik u. Arbeit (Heinrich), ZM 92, 12. — Von den Betrachtungsarten der Musik (Herrried), AMZ 52, 40. — Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol (Heinrich), ZfM 8, 2. — Voraussetzungen u. Grundlagen einer lebendigen Musikultur (Jacoby), ZfAe 19, 1—4. — Entwicklungen in Gegenfäden in der Musik (Karthaus), Mw 6, 3. — Vom Erleben der Musik (Klebs), HfS 20, 21. — Vom Wesen der Musik (Kobelt), Sg 1, 1. — Die Musik und das soziale Problem (Kandau), Mda 8, 6. — La musique et ses „lois“ (Kandry) RM 7, 6. — The golden mean in music (Lucas) Sb 6, 3. — Market-place and music-room (Malipiero), Sb 6, 8. — The conception of time as an influence in music (Martens), Che 7, 51. — Musikarchitektur und musikal. Sehen (Meister), MS 56, 2. — Musik u. Gebärde (Meyer), Mw 6, 4. — Zwischen Kultur u. Zivilisation der Musik (Mosler), He 6, 25. — Pratica della musica (Parigi), P 6, 8/9. — Musikulturkampf (Pannastiel), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Geschichtliches zur „ars inveniendi“ in der Musik (Schering), Jahrbuch Peters 1925. — Musik und Innenleben (Schmidt), Mb 1, 9. — Über das Wesen der Musik (Schrade), NMZ 46, 24. — Die Logik in der Musik (Scriba), NMZ 47, 13. — Comment s'exprime l'idée musicale (Sérieyx), SMPB 15, 6ff. — Tonale, atonale und anti-quierte Musik (Steinhard), A 5, 9. — Richtungs- u. Quantentheorie in der Musik (Stichenoth), Mk 17, 12. — Das Heilige in der Musik (Srier), ZfK 7, 12f. u. KIM 7, 73f. — Was bedeutet uns Musik (Welden), KJ 1926, 6. — Pensieri utili e inutili (Veretti), P 7, 1. — Abstempelung (v. Waltershausen), NMZ 47, 13. — Das Geistige in der Musik. Ein Beitrag zu einem Wörterbuch für Musikschriststeller (v. Waltershausen), He 5, 40. — Neue Gemeinschaftsmusik. Wiebergeburten der Kunstmusik aus dem Geiste des Volksliedes (Weber), Mel 4, 12. — Ver-

such zur Verständigung (Werner) Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — On playing wrong notes (Westrup), MT 67, 999. — Music we see and feel (Wortham), Sb 6, 6.

Zur neueren u. neuesten Musik: Matière et forme dans l'art musical moderne D 2, 9. — Moderne Musik im In- und Auslande [Auf-führungen] (P. H.), Mda 8, 5. — Musikalischer Anti-Nationalismus (Abendroth), AMZ 52, 42. — Die Wiederbelebung alter Formen in der zeitgenössischen Musik (Aber), Mda 8, 6. — Modernity and wisdom (Austin), Che 7, 50. — Neue Musik (Böttcher), DS 18, 13. — Die neue Musik u. ihre organische Verbindung mit der Vergangenheit (Böttcher), ChL 7, 7. — The time and the place (Capel), ML 7, 2. — Fragmente zur Zeitdeutung (Doffein), Mel 5, 2. — Neue Wege? (Donich), DS 18, 13. — Vor einer neuen Musikära? (Ertel), DS 18, 6. — Wo stehen wir? (Sigler), MM 1, 1. — Der Gegenwartskomponist (Gräner) DMZ 57, 6. — Groteske Musik (Granzow), AMZ 52, 43. — Reconstruire (Grassi), M 88, 4 ff. — Atteggiamenti lirici nella musica odierna (Gui), P 6, 6. — Theoretische Zukunftsmusik (Herrried), Mk 18, 8. — Eine Kundgebung der Neuen Musik. 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch der Univ.-Edition (Heuß), ZM 93, 4. — Reflections on the tenth muse (Jean-Aubry), Che 7, 52. — Das Gesicht der Moderne (Kallenberg), He 6, 15. — Die moderne Musik u. ihr Publikum (Kleefeld), WM 70, 837. — Le temps et la musique (Koechlin), RM 7, 3. — Konzentrierende Künstler u. zeitgenössische Musik (Leichtentritt), Mda 8, 6. — Neuklassische Interpretation (Leiss), Mel 5, 4/5. — Von künftiger Musikultur! (Loffen-Freytag), Or 3, 5. — Musik-Seuchen (Lott), Or 3, 1. — Introduzione alla musica moderna (Pannain), P 6, 10. — The destiny of discord (Reeves), MMR 56, 662. — Einstellung zur modernen Musik (Rosenberg), BfM 2, 1. — Zur Musik der Gegenwart (Scherber), S 83, 41. — Von der neuen Musik (Schmidt), VKM 38, 11. — Situation des Tones (Schorn), NMZ 47, 4. — Beziehungen neuer Musik zu erotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst (Schünemann, Jarnach, v. Hornbostel), ZfAe 19, 1—4. — „Neue Sachlichkeit“ in der Musik (Strobel), Mda 8, 6. — Revolution oder Evolution. Ein Beitrag zur Theorie des Musikschaffens der Gegenwart (von Waltershausen). Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Ein Wort zur neuen Musik (Weißmann), Berliner Musikjahrbuch 1926.

Musik verschiedener Zeiten u. Länder: Die Musik in der urgeschichtlichen Zeit (Imroth), To 30, 3 f. — Die Musik in der Zeit der Völkerwanderung (Imroth), To 30, 6f. — Una schermaglia musicale nel 1700 (Balabrega), P 6, 8/9. — Die Tonkunst im Barock (Sachs), A 6, 1. — Vom Musikgeist des 18. Jahrhund. (Wäden), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Fridericianische Musik (Mosler), BfM 2, 3. — The „modernes“ of the XVII th and XVIII th centuries (Worrel), E 5, 2. — Vom Wesen der deutschen Romantik (Strichtenoth), Md S 8, 6. — Vicendo della cultura musicale moderna

(Pannain), P 7, 1 ff. — Nationalmusik u. Germanentum (Leiss), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Wie standen unsere Vorfahren zur Musik? (Barto), DS 17, 18. — Die künstlerische Bestimmung der deutschen Musik (Burgard), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Musik in Sachsen (Heimann), Mw 6, 6/7. — Vom Geist der Romantik im rheinischen Musikleben des 19. Jahrhunderts (Kahl), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Von deutschen Musikern dieser Zeit (Kastner), MM 1, 5. — Deutsche Musik (Klein), Sg 1, 1. — Bayerische Musikalturtragen (Kundigraber), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben der Gegenwart (Moser), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Über eine Aufgabe zur Musikpflege deutscher Landschaften u. Städte (Nelsbad), DTZ 24, 430. — Preussische Musik (Paf), DMMZ 48, 1 ff. — Über deutsche u. italienische Musikalität (Schrade), NMZ 47, 14. — Musik des Nordgaus (Sonderburg), He 5, 44. — Gegenwärtige Strömungen: Deutschland (Weißmann), Sb 6, 2. — Aus dem Laude der Kantoreien. Zweite Reihe d. musikgeschichtl. Witter (Werner), Witterfelder Tageblatt 1925 Nr. 90, 96, 102, 108, 114, 119. — Music in Albania (Edmonds), MT 66, 999. — Over de Muziekcorpsen in België (Gillon), Mc 6, 4 ff. — Bulgarische Musik von heute und ihre Eigenart (Panoff), Mk 18, 7. — Young Danish composers (Kolumb), Che 7, 54. — Von englischer Musik (E. I.), SMZ 65, 30. — Jugendkonzerte in England (Bout), PT 3, 3/4. — Musik and Welsh nationalism (Capell), MMR 55, 657. — Pepys and music (Elyne), Sk 6, 6. — Some reflections on Victorian music (Dunhill), MMR 56, 665. — Is the English musical tradition still alive? (Eaglefield-Hull), MMR 55, 660. — A survey without names (Evans), Sb 6, 2. — The ideal state for music in England (Gordon), Sb 6, 9. — Die englische Musik der Gegenwart (Green), Mk 18, 7. — New paths in Wales (Lloyd), Che 7, 54. — Music and the English stage (Schipp), Sb 6, 2. — Finnische Musik (Goldstein), Mel 5, 2. — L'ispirazione musicale della poesia popolare finlandese (Mezzardi), MO 7, 12. — Moderne finnische Musik (Hierfelder), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Le chant populaire en Crète (Charitatis), RM 7, 8. — Folklore Celte. Quelques mots à propos d'un nouveau recueil de chants celtés (Mdaïensky), RMI 32, 4. — France: present tendencies. (Coeruy), Sb 6, 2. — Paris und die jungen Italiener (Coeruy), MDA 7, 7. — Klanggestaltungsweite in der neueren französischen Musik (Kallenbach-Greller), Mel 5, 4/5. — The young French school (Prunières), Sb 6, 6f. — Junge Franzosen (v. Schloer), Mk 18, 7. — Neuf französische Musikprofile (Simon), MM 1, 5 u. BP 3, 30. — Notizen zur jüngsten französischen Musik (Studenckmibr), MDA 7, 10. — La msique française à Stockholm aux siècles précédents (Bretblad), M 87, 32. — Holland: present tendencies (Wijper), Sb 6, 2. — Altholländische Volksmusik (Stütgen), ZM 92, 9. — Armonie e canti di Siena (Bonaccorsi), MO

8, 3. — Neue Komponisten in Italien (Casella), MDA 7, 7. — Pittura e musica nella odierna Italia (Casella), P 7, 4. — Die „Reaktion“ in Italien (Casella), MDA 7, 7. — Italia: Le tendenze musicali d'oggi (Damerini), Sb 6, 2. — Jungitaliener (Fleischmann), A 5, 8. — Le relazioni musicali fra l'Italia e la Polonia (Zachimedi), P 7, 4. — Das Musikleben in Italien nach dem Tode Puccinis (Kindle), RMZ 27, 13/14 f. — Italienische Musik (Malpiero), MDA 7, 7. — La musica Ascianti (Piffier), RMI 33, 2. — L'epitafio di Sicilo (Noinagnoli), MO 8, 6. — La musica presso gli Etruschi (Signorelli), MO 8, 6f. — Venezianische Kultur (Steinhard), A 5, 8. — Notiz zum italienischen Musikleben (Weißmann), A 6, 1. — Italiens Musik u. Deutschland (Weißmann), MDA 7, 7. — A study of Yugoslav music (Dobronić), MQ 12, 1. — Litauische Musik (Greiser), NMZ 47, 2. — Scandinavien: present tendencies (Grome), Sb 6, 2. — Erdmungen in der neunorwegischen Tonkunst (Mjón), AMZ 52, 38. — Die österr. reichische Musik der Gegenwart (Zigler), MM 1, 5. — Austriaca (Peschig), ZM 93, 3f. — Postwar tendencies in Austria (Pisf), Sb 6, 1. — Present tendencies in Austria (Wellesz), Sb 6, 2. — Polands contribution to music (Kahn-Casella), E 5, 2. — Musikpflege in Großrumänien (Kellermann), Mk 18, 9. — Russia: present tendencies (Velaier), Sb 6, 2. — Musik des Ostens (Berl), Mk 18, 5. — Neue russische Musik (Engel), MM 1, 5. — Die Musik im neuen Rußland (Engel), AMZ 53, 16. — Von Glintka zum russischen musikalischen Mittelalter (Sinagin), Mel 5, 6. — Das Verhältnis der russischen und der italienischen Musik (Glebow), MDA 7, 7. — Paysage musical de l'U.R.S.S. (Kochinsky), RM 6, 9. — A survey of Russian song (Diphant), MQ 12, 2. — Theater und Musikreise in Sowjetrußland (v. Niesemann), Mw 5, 12. — Kunst u. Volk im neuen Rußland (Schreier), Mk 18, 4. — La semaine d'art ethnographique russe (Etern), RM 7, 1. — Russisches Musikleben (Wasserbauer), ZM 93, 3f. — Du goût musical en Suisse française et en Suisse allemande D 2, 8. — Musikgeschichtliches aus dem ehemaligen Fürstentum Neuenburg-Balangen SMZ 65, 21 f. — Schweizerische Musik d. Gegenwart (Herzog), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Wege und Ziele der schweizerischen Musik (Gysi), MDA 8, 6. — Musik in Südslawien (Piff), Mel 5, 2. — Volksmusik auf der Insel Rät (Petzref), A 6, 1. — La musique espagnole (Coller), M 87, 33 ff. — Spanish music (Elyne), ML 7, 3. — Apuntes sobre la musica contemporánea de España (Morales), Sb 6, 2. — Deutsche Kultur in der Tschechoslowakei unter besonderer Berücksichtigung der Musik (Haas), RMZ 27, 5/6. — Czechoslovakia: present tendencies (Nemzard), Sb 6, 3. — Eine Neuerung in türkischer Musik (Voigt), ZfI 46, 8. — Sur les modes musulmans (Fouze), RM 7, 1. — Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte (Zabolcsi), ZfM 7, 11/12, 8, 3, 6. — Die Tonkunst von Bali (Sachs), BUM 5, 1. — Musiques persanes (Furt), RM 7, 5. — Das No und seine Musik. Die

Musik im japanischen Drama (Lachmann), Volk. Zeitung, Berlin 19. 9. 1925. — Javanische Musik (Bandara), Mb 2, 4. — Das javanische Orchester (Bandara-Djofakarta), Mk 18, 5. — Le „Gamelan“ [Java] (Knopf), RMI 33, 1. — Musikleben in Brasilien (Knoedt), Mk 18, 5. — Musik in Canada (Freyer), MMR 55, 659. — Die Musik der Infas (Lach), A 6, 5/6. — Musik in America (Bliss), Sb 6, 2. — Les chants nationaux des Etats-Unis (Braucourt), M 87, 36. — American folk-music (Mason), Sb 6, 9. — Notes sur la musique des Afro-Américains (Schaeffner), M 88, 26 f. — Afrkanische Musik (Heinitz), Frankfurter Zeitung 22. 3. 1926. — Musik in Kairo (Vardi), NW 55, 10.

Musikästhetik (s. a. Ästhetik). II „Vangelo“ e il „Breviario“. Celebrazione dell'estetica Crociana [Benedetto Croce] (Pagano) (Pannain), RMI 32, 4 u. 33, 1.

Musikausstellungen. — Die Gesangbuchausstellung der Preuß. Staatsbibliothek (Lort), MSfG 1924, 11/12. — Die M. in Salzburg (Schneider), ZfM 8, 1.

Musikautomaten. — (s. a. Klavier, Musikinstrumente). — Kunst, Sprechmelodie u. Maschine (Heinitz), Mda 8, 1. — Zum Problem der Schallplattenkritik (Heinitz), MVDM 17. — Das Gramophon im modernen Musikunterricht (Sporn), ZM 92, 11. — Über die Verwendung von Schallplatten u. deren Bedeutung f. Sänger, Gesangspädagogen und Gesangstudierende (Stadelmann), RMZ 27, 19/20. — Die Zukunft der Sprechmaschine (Westermeier), S84, 15.

Musikbibliotheken. (s. a. Musikausstellungen). — Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung d. Pr. Staatsbibliothek zu Berlin 1925 (Altmann), ZfM 8, 9/10. — Bibliotheca musicali (Cantarinii), MO 7, 11. — Wichtigere Neuerwerbgn. der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien (Gaas), ZfM 8, 9/10. — Musikschätze auf spanischen Bibliotheken (Trend), ZfM 8, 8. — Wesen u. Ziel der musikal. Volksbibliothek (Unger), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3.

Musikdrama. (s. a. Oper). — M. und musikalisches Drama (Sternfeld), AMZ 52, 51/52.

Musiker. — Wissenschaftl. Erforschung u. Durchleuchtung des Musikerberufs. DMZ 57, 2 ff. — Die Notlage der deutschen Musiker. DMMZ 48, 9. — Musical families (Berger), MMR 56, 664. — The composers welfare centre (Gibbin), Sb 6, 3. — Die Berufswahl der jungen Musiker (Leichtentritt), Mda 8, 2. — M. Temperamente (Leur), BP 3, 12. — Artistic ideals (Mason), MQ 12, 2. — The artist and his fellows (Mason), ML 7, 3. — The composer as hero (Wortham), Sb 6, 7.

Musikerbiographien. Über Form und Inhalt (Kriedland), AMZ 52, 36 ff.

Musikfeste. — (s. a. Bach, Brahms, Baugnern, Händel, Mozart, Reger, Strauß). — Rheinische Musikfeste vor 100 Jahren (Ewens), Der Kultur-Pionier, Weimar 1925/26, 3/4. — Die Bedeutung der amerikanischen M. (Halperson), AMZ 52, 42. — Zwei Kammermusikfeste: Donaueschingen—Venedig (Draber), SMZ 65, 21 u. (Stefan), Mda 7, 8. — Das Donau-

esdinger Kammermusikfest 1925: (Enßlin), NMZ 46, 22 u. (Loffen-Freytag), ZM 92, 9 u. S 83, 32 u. (Steinhard), A 5, 9 und (Weißmann), Mk 17, 12. — 3. Musikfest d. Internat. Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Venedig: — Besprechungen der aufgeführten Werke Mda 7, 7 und (Aber), Mw 5, 11 und (Evans), Che 7, 49 und (Greville), Sb 6, 3 u. (Hänel), DAS 26, 12 u. (Hermann), KW 39, 2 u. S 83, 39 u. (Luzzi, Castelnovo-Tedesco), P 6, 10 u. (Prunieres), RM 6, 11 u. E 5, 1 u. (Steinhard), A 5, 9 u. (Ulrich), AMZ 52, 38 u. (Unterholzner), NMZ 47, 2 u. (Weißmann), Mk 18, 2. — 55. Tonkünstler-M. in Kiel (Vessel), NMZ 46, 21 u. (Schaub), A 5, 9 u. (Struck), ChL 6, 8. — Betrachtungen zum Tonkünstlerfest (Schwers), AMZ 53, 21/22. — Das Chemnitzer Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins: (Eisenmann), NMZ 47, 18 und (Herrfried), Or 3, 11 f. u. (Jüling), KW 39, 10 u. (Leichtentritt), Mk 18, 10 u. (Maßke), TH 1926, 9 u. (Vehmichen), DS 18, 11 u. S 84, 23, u. (Pellegrini), Mb 2, 6 u. (Pringsheim), AMZ 53, 24 u. (Schmidt), To 30, 18 f. u. (Schwabe), SMZ 66, 17 u. (Schwers), AMZ 53, 23 u. (Stolz), Mw 6, 6/7 u. (Tischer), RMZ 27, 21/22 u. 19/20 u. (Unger), DMZ 57, 23 ff. u. (Zscherlich), ChL 7, 7. — Das deutsche Tonkünstlerfest in Kiel (Schwabe), SMZ 65, 18. — Die Festspiele in Salzburg (Auer), NMZ 47, 1. — (Aber), Mw 5, 10 u. 2. Kammermusikfest in Salzburg (Gräßinger), Mb 1, 8. — (Pellegrini), BfM 1, 2. — Homburg: Internationale Musiktage (Loffen-Freytag), S 83, 31 u. 87 u. (Richard), NMZ 46, 22 u. AMZ 52, 38 u. NMZ 46, 24. — 2. histor. M. in Rudolstadt (H.E.), NMZ 47, 19 und (Neuter), S 84, 23 und (Richard), AMZ 53, 23. — 15. Bonner Kammermusikfest vom 9. bis zum 13. Mai (H.), RMZ 27, 21/22. — Musikfest der Stadt Duisburg (Brintmann), AMZ 52, 36. — Das 95. Niederrhein. Düsseldorf. (Schwers), AMZ 53, 26 u. (Gung), He 6, 24. — Festaufführungen d. Frankfurter Tonkünstlerbundes (Holde), AMZ 53, 26. — 2. Pfälzisches in Kaiserslautern (Laur), AMZ 53, 20. — Die Kieler Herbstwoche 1925 (Vessel), S 83, 47 u. (Drthmann), AMZ 52, 48. — Schwedisches M. in Kiel DMZ 57, 27 u. (Vessel), S 84, 26. — Kirchenmusikfest in Kronach (Richard), NMZ 46, 21. — Festspiele u. Bachfest in München (F. P.), NMZ 47, 2. — Münchener Festspiele 1925 (Oster), Mw 5, 10. — Westfäl. Musikfest in Deynhausen-Herford (Zeller), DTZ 23, 411. — Mittelrhein. M. in Saarbrücken (Krome), AMZ 53, 24. — 4. Musikfest in Weinheim (Hunel), S 84, 26. — 19. Brandenburg. Sängerbundesfest DS 17, 17. — 1. Deutsches Arbeiter-Sängerefest in Hannover (Guttman), DAS 26, 11 u. (Zander), DAS 27, 2. — 28. Thüringer Bundes-Sängerefest in Nordhausen (Gothe), DS 17, 15. — Der 20. Deutsche Sängertag in Nürnberg (Richard), AMZ 52, 44. — 26. Rhein. Sängerbundesfest in Köln DS 17, 16. — 31. Allgemeines Niederfest des Schwäb. Sängerbundes (Herre), DS 17, 14. — Süddeutsches Sängerefest in Ruffig ChL 6, 8. — Das Sängere-

bundesfest in Wien (Engelhart), DS 18, 1 u. 13. — Nachträgliches zum Musik- u. Theaterfest der Stadt Wien (v. Wymetal), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Erstes Süddeutsches Sängerbundesfest (Pellegrini), DS 17, 15 u. BfM 1, 2. — M. in Prag (Felber), MMR 55, 655 u. (Pellegrini), BfM 2, 1 u. (Maine), ML 6. 4. — Das 27. Schweizerische Tonkünstlerfest (E. J.), SMZ 66, 17. — The festival federation conference (Grace), MT 66, 993. — The Haslemere Festival of Chamber Music (Capell), MMR 55, 658 u. (Hayes), MT 66, 992. — The Leeds triennial Festival (Hull), MMR 55, 659. — The Glastonbury festival (Wortham), Sb 6, 3. — The Gloucester musical festival (Thompson), MT 66, 992. — Oxford musical festival 1926 (Eaglefield-Hull), MMR 56, 666.

Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen (Bekker), Mk 18, 8. — *Manuels d'histoire de la musique* (Hol), BUM 5, 2.

Musik institute. — Neunte Jahrestagung des Instituts für musikwissenschaftl. Forschung in Bückeburg (Werner), AfM 7, 3 u. ZfM 7, 11/12. Die Akademie der heiligen Cäcilie (San Martino), Mda 7, 7.

Musikinstrumente. — (s. a. Hausmusik). — Die „neuen“ Blechblasinstrumente DMMZ 48, 14. — M. im alten Orient (E. Sch.), Der Sammler, Berlin 1925, 15. — Die Entwicklung der Saiteninstrumente (Bauer-Ebrach), Mds 7, 12. — English musical instruments in the museum of the Brussels Conservatoire (Glosson), ML 7, 2. — Die Entwicklung der M. durch Zeiten u. Völker (Heimann), DS 17, 20 u. MM 1, 6. — Historische M. (Marzell), DMZ 57, 11 f. — Instruments de musique anciens. A propos d'une visite au Musée d'art et d'histoire de Genève (Nef-Lavater), SMPB 15, 11. — Die Instrumentensammlung der Hochschule (Sachs), Berliner Musikjahrbuch 1926. — Mechanische M. (Schönberg), PT 3, 3/4. — Die M.-Sammlung des Deutschen Museums in München (Walner), ZfM 8, 4.

Musikongresse. — (s. a. Kirchenmusik, Musikinstitute, Musikunterricht). — Der 2. deutsche Kongress f. Kirchenmusik in Berlin (Mensching), MSfG 31, 1/2 u. (Semmler-Aue), ZfK 7, 8 u. (Günzel), KfM 6, 71. — Tagung des „Erweiteren Vorstandes des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer (Stege), DTZ 23, 413. — 50jähr. Bestehen des Kantoren- und Organistenvereins . . . Dresden und Außen ZfK 8, 2. — Hauptversammlung des Fachverbandes der Musiklehrerinnen in Dresden (Leo), DTZ 23, 408/9. — Musikwissenschaftl. Tagung in Erlangen (Jahn), AMZ 52, 49. — Die Organistentagung Hamburg-Lübeck (Weißmann), NMZ 46, 23. — Die 4. Reichsschulmusikwoche in Hamburg (Fischer), St 20, 4. — Zur Tagung des Westdeutschen Sitherbundes in Herne (Schletter), Mds 7, 11. — Kongress für Musikästhetik in Karlsruhe (Nof), NMZ 47, 5 u. (Richard), AMZ 52, 46 u. (Schorn), Mda 7, 9. — 47. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Erzdiözese Köln. Erlaute-

rungen zu den aufgeführten Werken. GBo 42, 4/5. — Musikwissenschaftl. Kongress in Leipzig (Aber), Mw 5, 8. — Internat. musikwissenschaftl. Kongress in Lübeck (Hennings), AMZ 53, 28/29. — National Union of organists' associations congress (Roberts), MT 66, 992.

Musikkritik. — (s. a. Musikautomen, Prag, Rundfunk). — (Eberber), S 84, 20. — Dirigent, Orchestermusiker u. Musikkritiker DMZ 57, 1 u. 6. — When critic joined critic (Calvocoressi), MMR 56, 661. — Das Wesen der Musikkritik u. der Beruf des Musikkritikers in der Schweiz (Scherbulez), SMPB 15, 8 ff. — Lebensmusik (Dießsch), BB 48, 3. — Objectivity in contemporary criticism (Evans), (Newman), MT 66, 990 u. 992 f. — Für u. wider die Kritik (Felber), Mda 8, 2. — Critics in excelsis (Froggatt), MT 66, 994. — Der Kritiker als Musiker (Hirschberg), S 84, 20. — Nos potentats (Lauer), SMPB 15, 12. — A propos du diplôme de critique musical (Reynond), SMPB 15, 11. — Die psychischen Unterlagen der Musikausbildung (Niemann), Merz 3, 6. — Le jugement musical (Schloeser), RM 7, 4. — Normen und Fehlerquellen der M. (Springer), BIS 6, 7. — Einiges über die Entwicklung der deutschen M. (Stege), DS 18, 13. — Choraufführungen u. Zeitungskritik in der Provinz (Thierfelder), DS 17, 19. — Normen der M. (Unterholzner), SMPB 15, 5. — Der Musikkritiker und die Gegenwart (Weißmann), Mk 18, 8. — Grundsätzliches zur Kritik der Berliner „Wozzeck“-Premiere (Wolffheim), MVDM 16.

Musikpolitik. — Die Not der Musikwelt S 84, 8. — Eine Künstlerkammer in Preußen (Ebel), Or 3, 1. — Woju brauchen wir einen Schweiz. Künstlerbund (Naef), SMPB 15, 1.

Musiksammlungen. — (s. a. Musikinstrumente). — Eine M. in Helsingborg. Der Sammler, Berlin 1925, 15.

Musikschulen. — 75 Jahre Sternsches Konservatorium AMZ 52, 44. — Die Eröffnung d. Musikhochschule in Köln (Schwers), AMZ 52, 42.

Musiktheorie. — Anschaulichkeit in der M. (Fis), NMZ 47, 2. — Studie zur Geschichte der M. (Stege), As 4.

Musikunterricht. — (s. a. Bewegung, Dirigieren, Gesang, Gluck, Juristisches, Klavier, Lied, Musikautomaten, Orchester, Prag, Vorrat, Weber). — Schulmusikwoche in Hamburg (Broesike-Schoen), Mw 5, 11 u. (Fischer), AMZ 52, 43 u. (Rahle), ChL 6, 11 u. (Weißmann), NMZ 47, 3 u. (Werle), HfS 20, 13 f. — Die Kieler Schulmusikwoche (Thiesen), Merz 3, 6. — Der preuß. Erlass betr. den Privatmusikunterricht AMZ 52, 34/35 u. (Ebel), DTZ 23, 408/9 u. (Güntler), AMZ 52, 51/52 u. (Holde), DTZ 23, 411 u. (Leichtentritt), Mda 8, 1 u. (Lövman), St 20, 6 u. (Lövman), AMZ 53, 21/22 u. (Schwers), AMZ 52, 40 u. (v. Waltershausen), Mw 5, 9. — Gedächtnisstücke [statt Quintenzirkel] (E. N. S. u. a.), SMPB 14, 17 u. 19. — Gegenwartsfragen musikalischer Volksbildung (Abendroth), AMZ 53, 1 f. — Privatmusikunterricht ein Gewerbe? (Pank), NMZ 47, 18. — Die musikpädagogische Bedeutung des Leipziger Konservatoriums in Vergangenheit u. Gegen-

wart (Baresel), Mw 5, 6/7. — Der Kampf um den Gesangunterricht (Wemmann), ZfK 8, 2. — Das Tonwort von Eiß (Wennebit) Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Gedanken über die zukünftige Ausbildung der Schulmusiklehrer (Werbig), HfS 20, 20. — Gedanken über die theoretische Ausbildung des Instrumentalisten u. Sängers (Wessinger), AMZ 52, 46f. — Musikerziehung u. musikal. Begabung (Wrehmer), HfS 20, 17f. — Über Singen, Bühnenspiel u. Volkstanz in unserer Bauernvolkshochschule (Würger), Sg 2, 2. — Unser Interesse an der Schulmusik (Wuh), Mch 2, 3. — Die Lehrbefähigungsprüfung des Gesangspädagogen (Christophory), Mw 6, 2. — Unser deutsches Schulliederbuch (Fraungruber), DV 27, 8. — Musik und Erziehung (Freyer), HfS 20, 14f. u. DTZ 23, 417. — *Éléments de psychologie appliqués à l'enseignement musical* (Galland), M 87, 38 ff. — Einfluß der Reformation auf den Schulgesang (Gersbad:Voigt), SMPB 15, 11. — Intelligenz u. Rhythmus (Ghelberg, Mieth, Sw.), SMPB 14, 20, 23 u. 15, 7. — Erziehung zum Musikverständnis (Grimme), DMZ 57, 14. — Unterrichtsprobleme (Güldenstein), Merz 3, 5. — Zur Musiklehrenot auf dem Lande (Gumprecht), DTZ 24, 429. — Wie ist eine Neugestaltung des Musikunterrichts möglich? (Gumprecht), DTZ 24, 425. — Zur musikal. Ausbildung des künftigen Volksschullehrers (Hantscho), SBek 57, 4/5f. — Die Berücksichtigung des psychologischen Moments in der Entwicklung des Musikunterrichts (Heinig), DTZ 24, 421. — Die Musik in den deutschen Landerziehungsheimen (Höchner, Andreesen, Bütschli, Pfannenstiel), MG 4, 4. — Die Aufgaben des Staates auf dem Gebiete des Privatmusikunterrichts (Kestenberg), DTZ 24, 426. — Körper u. Musikerziehung (Kieschner), DTZ 24, 422. — Historische Schulliederbücher einst u. jetzt (Klier), DV 27, 8. — Ein Beispiel praktischer Volksliederpflege in der Schule (Koret), DV 27, 8. — Erneuerung d. musikh. Unterrichts (Krohn), BUM 3, 1. — Erneuerungen des musikh. Unterrichts. Selbstanzeige (Krohn), BUM 5, 2. — *L'explication des chefs-d'oeuvre de l'art* (Landomy), M 88, 8. — Öffentliche Musikpflege und Schulmusik (Lange), BfM 2, 3. — Tonika-Do-Lehre u. Chorgesang (Leo), DAS 27, 2. — Die neue Lehrerbildung und das Gesangsvereinsleben (Löbmann), DS 18, 9. — Der neue preussische Lehrplan für den M. an höh. Lehranstalten in der Praxis (Martens), HfS 20, 22 ff. — Neue Musikgeschichtsbücher für den Schulunterricht (Meyer), Merz 3, 6. — Über M. (Michaels), Mw 6, 5. — Musikunterricht u. Heimatkunde (Mies), HfS 20, 8 ff. — Musikbildungs-Nebel. Zur Tagung d. Seminar-musikleiter (Misch), AMZ 53, 11. — Mein Anschauungs-material im Musikunterricht (Moll), Merz 3, 5. — Neue Wege musikalischer Bildung (Müller), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Musikerziehung als Prüfungsfach (Noack), DTZ 24, 420. — Zum Kapitel: Einführung im Notensingen (Pestmüller), HfS 20, 9/10. — Direktorengalerie (Pebet), DTZ 24, 424. — Die Stellung des Kirchenmusikers zur Einrichtung

von Singschulen (Pegold), ZfK 7, 8. — Der Lehrberuf u. die Lehrerbildungsreform (Pohlmann), DS 17, 19. — Das stille Lesen in den musikalischen Werken (Preussner), AMZ 52, 34/35. — Um die Freiheit der Kunstlehre (Pringsheim), AMZ 53, 21/22. — Die Kirchen-tonart im Schulmusikunterricht (Prümers), Sti 20, 6. — Musikal. Volksbildung (Rabender), MdS 7, 10. — Musikerziehung auf Grund der Tonika-Do-Lehre (Reichardt), S 84, 1. — Gegen-wartsforderungen an Form- u. Stillehre (Reusch), Mel 4, 12. — Jugend-Volk-Musik (Reusch), MG 4, 1. — Die Volksmusikschule (Reusch), Mel 4, 12. — Die musikal. Wiedergeburt der Jugend (Reuter), S 83, 40. — Reform des musikh. Unterrichts (Roth), NMZ 47, 17. — Vom Vorspielen (Sandhage-Hamm), SMPB 15, 6. — Vom Instrumentalunterricht an höh. Schulen Bayerns (Schanz), HfS 20, 12. — Vom Musikdiktat (Schaun), Merz 3, 1. — Probleme der instrumentalen Technik und ihre Lösung durch den Film (Schmid), AMZ 53, 7. — Die Musik in der neuen sächsischen Lehrerbildung (Schmid), HfS 21, 1f. — Der Aufbau des modernen Musikunterrichts in der Praxis des Privatmusiklehrers (Schmitzler), Merz 3, 6. — Der Schulgesang (Schubert), To 30, 7. — Schulmusik (Schumann), MG 4, 1. — Die Tagung der Seminarleiter in Berlin (Stege), DTZ 24, 422. — Zur experimentellen Didaktik des Musikunterrichts (Thiesse), (Freymuth) Merz 3, 1 ff. — Kurs für Schul- u. Chorgesang in Zürich (Tredlin), SMPB 14, 22. — Die Tonika-Do-Lehre, ein Weg zur musikal. Erneuerung (Urtel), Sg 2, 4. — Grundlagen des M. (Varró), AMZ 53, 24f. — Grundlegendes zum Neuaufbau der Schulmusikpflege in Württemberg (Wetter), HfS 20, 16. — Erziehung zur Musik (Vogel), DTZ 24, 429. — Die Eingliederung der musikal. Berufsausbildung in den Plan der höheren Schule (Wilde), Merz 3, 3. — Die Musik in der künftigen Lehrerbildung (Wilde), Merz 3, 1. — Öffener Brief an A. Heuß in Sachen der Konservatorien (Zöllner), ZM 92, 10. — Volkstunde u. Schule (Zoder), DV 27, 8.

Musikvereinigungen. — (i. a. Orchester). — Singefahrt der „Märkischen Spielgemeinde“ zu Berlin nach Norwegen 1925 (Götsch), MG 4, 2. — Der Sängerbund der Sudetendeutschen (Habel), DS 18, 10. — Der künstlerische Zusammenschluß innerhalb des R. D. L. M. (Holde), DTZ 24, 419. — Die Organumsidee und wir. (Klein), O 26, 5. — *Le cinquantienaire de la Société chorale du Loche* (Lauber), MSPB 14, 24. — 25-Jahrefeier d. Berliner Sängerbundes (Schlicht), To 30, 10.

Musikwissenschaft. — (i. a. Musikkongresse). — Die Not der M. (Altmann), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Über Musikschritstellerei (Bauer), Mb 1, 10. — M. in Frankreich im Jahre 1925 (Coenon), A 6, 1. — Die M. im Kreise der Schulwissenschaften (Edert), ZfM 8, 3. — Die gegenwärtige russische M. u. ihre historischen Aufgaben (Glebow), Mel 5, 6. — Russische M. (Gruber), Mel 5, 2. — Über M. (Handschin), SMZ 66, 8 ff. — Die M. in

Amerika (Krohn), ZfM 8, 5. — Sisyphe et la musicologie (Tessier), RM 6, 11.

Musikzeitschriften. — Our thousandth number MT 67, 1000.

Museen. Die Einweihung des Deutschen Sängerbundesmuseums (Meyerhöfer), die Bücherei (Wolfa), DS 18, 2.

Musförgy, Mobeſt P. — (Kapp), BIS 6, 5. — Un nuovo M (Belaiter), P 7, 1. — M. as seen by one of his friends (Calvocoressi), MT 67, 997. — Neue M.-Literatur (Möller), AMZ 53, 17. — M.-Verbesserung (Möller), AMZ 52, 43. — Eine Oper „Salambo“ von M. (v. Niesemann), Mda 7, 10. — Quellen u. Entstehung d. „Boris Godunoff“ (v. Niesemann), BIS 6, 5. — Das Abenteuer des Nachmisch. Eine unbekannte Komposition (Nimskij-Korsakoff), Mk 18, 5. — Boris Godunoff in der Berliner Staatsoper (Schwers), AMZ 53, 9. — Boris Godunow in der Urfassung (Stefan), Mda 7, 9. — „Boris Godunow“ in Berlin (Wetchn), Mb 1, 9. — Ein Brief M.s an den Maler Répin (v. Wolfurt), AMZ 53, 26. — M. u. unsere Zeit (v. Wolfurt), Mel 5, 1.

Mußenbecher, Hans Esdras f. Oper.

N

Naef, Karl f. Musikpolitik.

Namen. — Musical nomenclature (Berger), MMR 56, 663.

Naue, Kurt f. Tanz.

Nedden, Otto zur f. Kreßschmar.

Neeſe, Chriſtian Gottlob. — N. u. Andreas Nonberg (Leur), ZfM 7, 11/12. — Neue Neefiana (Leur), Neues Beethovenjahrbuch 1.

Nef, Karl. — (Walter), SMPB 14, 22. — f. a. Albicastro, Beethoven.

Nef-Lavater, K.-L. f. Musikinstrumente.

Neiſſer, Artur f. Operette, Benedig.

Nefes, Franz. — (Möllers), GBo 42, 3.

Netsbach, Hans f. Musik, Orgel.

Nennſpiel, Berthold f. Begabung, Chorgesang, Kanon, Lied, Wagner.

Nera, Corry. — RMZ 27, 11/12.

Nettl, Paul f. Adler, Beethoven, Cesti, Knefler, Peurl, Salzburg, Strauß, Tanz, Weidl.

Neuberth, M. P.-L. et sa Viola Alta (Piguet), SMPB 15, 3.

Newman, Ernest f. Musikkritik.

Newmarch, Rosa f. Musik.

New York. — Die ausländischen u. amerikanischen Künstler an Metropolitan Opera House S 83, 29. — Die sinfonische Saison (Halperſon), AMZ 52, 38. — Opernspielzeit (Halperſon), AMZ 53, 20. — New Yorker Opernleben (Halperſon), AMZ 53, 23.

Nicolai, Otto. — N.s Briefe an seinen Vater (Fischer), AMZ 53, 9.

Niedciol, L. f. Idde, Schillings.

Nielsen, Carl. — (Crome), S 83, 32.

Niemann, Walter. — N. ein impressionistischer deutscher Romantiker (Chop), S 84, 24.

Niepel, Paul. — SBek 57, 8/9.

Nieſche, Friedr. — (f. a. Wagner). — N. and his music (Vaugh), MQ 12, 2. — N. e la musica (Chiereghin), P 7, 4. — N. als Musikprophet (Witt), NMZ 46, 23.

Niſſiſch, Artur. — f. a. Brahms, Bruckner.

Nits, M. f. Kothe.

Noack, Elisabeth f. Jugend, Musikunterricht.

Noack, Friedrich f. Mendelssohn.

Noelte, A. Albert. — „François Villon“ in München (Keyfel), S 83, 48.

Nohl, Walter f. Beethoven, Schubert.

Norkus, Arthur f. Lied.

Norlind, Tobias f. Lundholm.

Noten. — (f. a. Mensuralmusik). — Notationsfragen der gegenwärtigen Musik (Kaf), Mel 5, 3. — Zur Geschichte der Notenschrift (Martell), DS 18, 12 u. DMZ 57, 14 f. — N. Schönbergs neue Notenschrift (Tenschert), A 5, 9.

Nygaard, Frederik f. Hamerik.

O

Oberborbeck, Felix f. Chorgesang, Kirchenmusik.

Ochſ, Siegfried f. Chorgesang.

Oehmichen, Richard f. Chemnitz, Musikfeste.

Oktultismus. — Oktulte Musik (Bede), S 84, 15. — Musik u. O. (Granow), AMZ 53, 8. — Die Musik u. die Probleme des Oktulten (Rinaldini), Mb 2, 4.

Olyphant, E. H. E. f. Musik.

Oper. — (f. a. Berlin, Cesti, Gál, Laute, Minus, Musikdrama, New York). — Die Stuttgarter Oper unter Jommelli (Albert), NMZ 46, 24. — Die Berliner Opern in der verfloſſenen Spielzeit 1924/25 (Altman), AMZ 52, 36 ff. — The grand Pamph (Arundell), Sb 6, 9. — Zur Geschichte der O. auf Frankfurter Boden im 18. Jahrhundert (Wacher), ZfM 8, 2. — Democratising opera (Blom), Sb 6, 1. — Uraufführungen u. Opernspielplan (Brecher), Mw 5, 11. — Riabilitazione del teatro musicale in Italia (Casella), MO 7, 12. — Die italienischen Opernkrisen (Elaar), Mk 18, 9. — Warum keine deutsche Spieloper? (Clemens), He 6, 27. — Les archives anciennes de l'Opéra à l'opéra (Eurjon), M 87, 38. — Über die Beziehungen von Tanz u. Opernregie (Erhardt), Mda 8, 3/4. — Stoffen zur modernen Regie u. Operndramaturgie (Erhardt), He 6, 27. — The supersession of the star (Gordon), Sb 6, 7. — Das Wesen der Opernregie (Gürster), He 5, 46. — Wiener deutsche Parodieopern um 1730 (Haas), ZfM 8, 4. — Die chorlose Oper (Hartmann), DB 17, 24. — Der Opernregisseur (Hartmann), NMZ 47, 10. — Musikal. Operntextregie (Hartmann), RMZ 27, 19/20. — Some varieties of operatic experience (Howes), MT 66, 990. — Nationalism and opera (Hussen), ML 7, 1. — Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama (Juuf), Mb 2, 5. — Opernkunstwerk u. Operntext (Klutmann), Mw 6, 1. — Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper (Kunath), ZfM 8, 7. — Zwei Opernaufführungen in Italien (Kafko), Mda 7, 9. — Von der Metropolitan Opera (Lehr), DB 18, 2. — Die künstlerische Opernbühne u. der künstlerische Nachwuchs (Leichtenritt), Mda 8, 5. — Die italienische O. der Gegenwart (Luzzi), Mda 7, 7. — Neue tschechische Opern (Ldwenbad), A 6, 5/6. — The financial problem of national opera (Manners), ML 7, 2. — Neue Wege der Opernregie (Melchinger), Mw 5, 11.

— The art of opera (Mendl), Che 7, 51. — Das Heroische in der modernen Oper (Muzenbecher), Sc 16, 6. — Kritik der D.? (Muzenbecher), Sc 16, 2. — Can opera be made to pay? (Percival), ML 7, 2. — Opernreform? Ziele der Musikalischen Bühne des Moskauer Künstlertheaters (Pringsheim), AMZ 52, 45. — A comparative study of indigenous forms of opera (Radford), M 7, 2. — La tradizione dell' opera a Vienna (Rosenzweig), P 6, 10. — Zur venezianischen Oper II (Sandberger), Jahrbuch Peters 1925. — Le plus vieil opéra du monde (Schade), RM 7, 5. — Zum Regieproblem (Schettler), Neue Stimmungswerte bei der Operinszene (Schuh), Deutsches Musikjahrbuch, Essen, 2/3. — Grenzen von Oper u. Schauspiel (Schuh), He 6, 26. — Musik u. Drama (Schum), He 6, 16. — Das Drama im Musikdrama (Schum), He 6, 22. — The opera as usual (Schipp), Sb 6, 11. — Drama first (Schipp), Sb 6, 7. — Operatic experiments at Lancing College (Smith), ML 6, 4. — The great American opera (Steigmann), ML 6, 4. — Die Kritik im deutschen Opernschaffen (Stieber), RMZ 27, 1/2. — Das Opernballett (Terpis), Mda 8, 3/4. — Probleme des Opernspielplans (Tessmer), AMZ 53, 21/22. — Bemerkungen zur Opernregie (Wallerstein), Mda 8, 2. — Opera and the people (Walsh), Sb 6, 8. — Die D. u. ihr Reformator Wagner (Waltther), DAS 26, 9f. — Die D. u. diese Zeit (Wellej), Berliner Börsen-Courier 14. 1. 1926. — Der Tanz u. die Reform der Oper im 18. Jahrh. (Wellej), Mda 8, 3/4. — Die Hofenrolle auf der musikal. Bühne (Werner Meyer), S 84, 1. — Die italienische D. in Deutschland (Weißmann), A 5, 8. — Opernprobleme (Wiesengrund-Adorno) Mda 8, 5. — Uraufführungen: f. Berg, Busoni, Caetani, Dohnányi, Gál, Gurliitt, Hann, Lafite, Malpiero, Manen, Maufe, Mojssovic, Puccini, Schattmann, Schuster, Sekles, Stieber, Stiebitz, Wagner, Weill, Wellej, Winterm. Operette. — (s. a. Oper, Mimus, Strauß). — (Meißer), Sc 16, 5. — Der Verfall der D. (Böttig), Mk 17, 12. — Ist die D. Kunstwerk oder Nachwerk (Haas), He 6, 1. — Die D., wie ich sie mir vorstelle (Lehár), DB 18, 3. — Die D. u. Joh. Strauß (Meißer), NMZ 47, 2. — Randglossen zur D. des ausgehenden Rokoko (Steger), NMZ 47, 12. — Dypenski, Henryk f. Lied. — Dypenheimer, Max. — Zu D's Gemälde „Dr. Hester“ (Klaren), A 6, 1. — Dratorium. — Vom Geist des D. (Stork), DTZ 24, 418. — Stilo rappresentivo und Dratorium (Pfohl), Mw 6, 4. — Orchester. — Die Stimmung in den Orchestern DMZ 57, 8ff. — (Schlosser), Zur Frage der Dilettanten-Orchestervereine (Abendroth), NMZ 46, 23. — Zweckmäßige Vorschläge für die Leitung von Dilettantenorchestern (Abendroth), NMZ 47, 3. — Das javanische D. (Bandara-Djosjartata) Mk 18, 5. — Das D. ohne Dirigenten (Blaf), Or 3, 10. — Reform der Orchesterbesetzung in Verbindung mit Männerchorwerken (Böttcher), DS 18, 6. — Nachprüfung des Orchester-Grundrisses (Cahn-Speyer), AMZ 52, 51/52. — L'orchestre et les voix (Forne-

rod), SMPB 14, 19. — D. u. Theaterkultur (Gensecke), Or 3, 6. — D.-Grundriß (Gräner), AMZ 52, 49. — Die Ergänzung der Schlagwerkgruppe im D. (Grainger), PT 3, 1. — The Orquesta Bética de Camera (Jean-Aubry), Che 7, 49. — La technique de l'orchestre (Kaiber), SMPB 14, 23, 24. — Zur Frage der Dilettanten-Orchestervereine (Menge), NMZ 47, 1f. — Das Konservatoriumsorchester (v. Mojssovic), Or 3, 7f. — The orchestra of the future (Niegger), E 5, 2. — Instrumentatie (v. d. Novaart), Mc 6, 1ff.

Orgel, Alfred f. Beethoven, Bruckner, Costenoble. — Zur Geschichte der Lehre vom D. (Handschin), ZfM 8, 6.

Orgel. — (s. a. Bach). — Unsymmetrischer Orgelspieltisch [Eine Umfrage] SMPB 14, 16 u. 18. — Für die alte Orgel (Ameln), Sg 1, 6. — An acoustic questionnaire for organists (Bagenal), ML 7, 3. — Zur Orgelreform (Broesike-Schoen), SMZ 65, 20. — Die Einheits-Orgel (Friedrich), ZfI 46, 8 u. 9. — Gegen die moderne D. (Heilmann), Sg 1, 4. — My organist-a peep into the future (Ince), Sb 6, 8. — Gedanken über die Multipler-Orgel (Keller), ZfI 46, 5 u. 7. — Kino-Orgel u. Multipler (Keller), ZfI 46, 16. — Eine neue Epoche der Orgelmusik (Keller), NMZ 47, 7f. — Über Orgelbaukunst (Klein), EK 1925, 40. — Über die Ober- u. Untertoppel in der D. (Lbbmann), MS 56, 2. — Orgel- u. Glockenspiel der Hof- u. Garnisonkirche in Potsdam (Mund), ZfI 46, 6. — Die Orgelbauer des Kölner Doms (Reisbach), GBl 50, 4/5. — Die Tonreihe der Orgel für byzantinische Musik (Pachos), NMZ 47, 5. — Wege u. Ziele der heutigen Orgelmusikpflege (Ramin), ZfK 8, 4. — Die vorbachische Orgelmusik u. einiges über ihre Reproduktion (Ramin), ZM 92, 10. — Für die moderne D. (Sauer), DIZ 26, 24. — Orgelneubau in Necklinghausen (Sauer), DIZ 27, 5. — Der heutige Orgelbau (Sauer), DIZ 27, 8. — Für u. gegen die moderne D. (Schlecht), ZfK 7, 1ff. — Die neue Passauer Domorgel (Tremmel), MS 56, 5.

Orhmann, Willy f. Musikfeste.

Oster, Otto f. Musikfeste.

Osthoff, Helmuth f. Weibel.

Othegraven, A. v. — D.s Chorwerk „Die Königs-kinder“ (Wuß), Mch 1, 5/6.

Oxyrhynchos. „Der Hymnus aus D. im Rahmen unserer kirchenmusikalischen Frühzeit“ (Ursprung), Theologie und Glaube 18, 3.

ß

Baganini, Nicolo. — f. a. Gitarre.

Pagano, Luigi f. Musikfährten.

Palestrina. — (Bergen), DS 18, 9. — (Dahms), Berliner Börsen-Zeitung 24. 6. 1925. — (Heilmann), DS 17, 18. — (Knüppel), AMZ 53, 1. — (Ricci), MO 7, 10ff. — (Schliepe), To 29, 28 u. ChL 6, 10 u. DTZ 23, 415/16. — (Tappolet), SMZ 66, 6. — (Witt), NMZ 47, 1. — P., Schütz, Bach u. Beethoven im Lichte der Stilwandlungen (Haffe), NMZ 47, 2f. — Wie ich zu P. kam (Moßl), MD 14, 1. — Pour le centenaire de P. (Tiersot), RMI 32, 3. — P.s künstlerische Geltung (Ursprung), Münchener Neueste Nachrichten 16. u. 23. 5. 1926. — Der

- Palestrinastil im Lichte unserer Zeit (Ursprung), ZM 93, 2. — Die P.-feier des Münchener Dorchors (Wallner), Allgemeine Rundschau, München 22, 49.
- Pamer**, Egon Friß. — (Zuth), ZG 4, 9.
- Pannain**, Guido f. Beethoven, Kodaly, Musik, Musikästhetik, Provenzale, Szymanowski.
- Pauoff**, Peter f. Musik.
- Parigi**, Luigi f. Klavier, Musik.
- Paris**. — (f. a. Gitarre). — Musik in P. (Coeuroy), A 6, 5/6.
- Barry**, Hubert. — (Smith), ML 7, 3.
- Parstein**, Osbert. — (Flood), MT 66, 993.
- Paiche**, Hans f. Ultraphon.
- Passion music before 1724** (Adams), ML 7, 3.
- Passoth**, Hans Paul f. Klavier.
- Pätzthory**, Palma v. f. Regler.
- Patef**, Franz f. Wiener.
- Pathos**, Das, im Wandel seiner Erscheinungen (Wendroth), AMZ 53, 7.
- Paul**, Jean f. Richter.
- Paulig**, E. E. f. Lied.
- Paumgartner**, Bernhard f. Brahms.
- Peeters**, Emil. — „Tanzsinfonie“ (Herzog), He 6, 23.
- Pellegrini**, Alfred f. Hoffmann, Kammermusik, Musikfeste.
- Pembaur**, Karl. — (Lobmann), MD 14, 1 u. DS 18, 3.
- Percival**, Robert f. Oper.
- Pergolese**, G. B. — P. autore della famosa siciliana „Tre giorni son che Nina“? (Madicciotti), MO 7, 7.
- Perrachio**, Luigi f. Vitali.
- Perreau**, G. f. Klavier.
- Pestmüller**, Joseph f. Musikunterricht.
- Peters**, Guido. — (Wetchnj), Mb 2, 5.
- Petit**, Raymond f. Scriabine.
- Petrucchi**, Gualtiero f. Haydn, Schumann, Wagner.
- Petschnig**, Emil f. Besprechungen, Musik.
- Petrysek**, Felix. — „Litanei“ (Petrysek), MD 14, 4. — f. a. Chorgesang, Musik.
- Pézet**, Walter f. Harmonie, Mozart, Musikunterricht, Poldini, Raff, Schattmann, Verdi.
- Peschold**, Emil f. Musikunterricht.
- Peurl**, Paul. — Zur Lebensgeschichte P.s (Nettl), BUM 5, 1.
- Penfer**, Herbert F. f. Wagner.
- Pezel**, Johann. — P. u. die Turmsfonate (Viehle), SBek 56, 4.
- Pfannenstiel**, Alexander f. Bach, Wagner.
- Pfannenstiel**, Effehard f. Klavier, Lied, Melodie, Musikunterricht, Polyphonie.
- Pfaunstiell**, Bernhard. — (Segnitz), ZeK 4, 2.
- Pfister**, G. A. f. Musik.
- Pföhner**, Hans. — P.s Sendung (Graf), Mb 2, 3.
- Pfohl**, Ferdinand f. Oratorium.
- Pfordten**, Hermann Frh. v. d. f. Brodersen, Weber.
- Phänomenologie**. — Zur Ph. der Musik (Merkmann, Beding, Pfeiffer), ZfAe 19, 1—4.
- Philipp**, J. f. Klavier.
- Piccaver**, Alfred. — (Specht), Mk 18, 4.
- Pierré**, Gabriel f. Debussy.
- Piffa**, Hugo f. Musik.
- Piquet**, Paul f. Neubert.
- Pijzel**, E. D. — (van Milligen), TVN 12, 1.
- Pike**, D. E. f. Delius.
- Pisk**, Paul A. f. Chorgesang, Klavier, Melodie, Musik, Schubert, Strauß, Wien.
- Pizzetti**, Ildebrando. — (Rossi-Doria), MDA 7, 7.
- Plak**, Ludwig f. Musik.
- Plak**, Kurt f. Biola.
- Platzbecker**, H. f. Dresden, Engel, Koop, Poldini, Schattmann, Strauß, Verbi, Weill.
- Plesner**, Helmut f. Phänomenologie.
- Plohn**, Alfred f. Jotefko.
- Plonka**, Bruno f. Museen.
- Pohlmann**, Ludwig f. Musikunterricht.
- Poldini**, Eduard. — „Hochzeit im Fasching“ in Dresden (Pézet), S 83, 44 u. (Platzbecker, NMZ 47, 4 u. (Schmig), AMZ 52, 45.
- Polyphonie**. — (f. a. Jugend). — P. u. Kontrapunkt (Jalowek), PT 2, 7. — Simples remarques sur la polyphonie dans l'antiquité (Jeanin), RMI 32, 3. — Einiges über polyphone Musik (Kaminski), MDA 8, 1. — Alte u. neue P. (Mersmann), MDA 8, 6. — Von echter u. von Scheinpolyphonie (Pfannenstiel), ChL 6, 11.
- Pommer**, Helmut f. Jodler.
- Pommer**, Josef. — (Klier), DV 28, 1.
- Pompeati**, Arturo f. Fogazzaro, Ponzichelli.
- Ponzichelli**, Amilcare. — „Gioconda“; Il cinquantenario di un' aberrazione (Pompeati), P 7, 4.
- Popper**, Viktor f. Prag.
- Porte**, John F. f. Byrd.
- Poujard**, Paul. — f. a. Chauffon.
- Prätorius**, Michael. — „Es ist ein Ros ent-sprungen“ Gedanken zu P.s Saß (Müller-Blattau), Sg 2, 2.
- Prag**. — Prager deutsche Chronik (B. P.), A 5, 10. — Prager Musik im Spiegel Prager Kritik A 6, 5/6. — Zur Gründung des Prager Deutschen Theaters (Litna), A 5, 9. — Die Prager Deutsche Musikakademie in Vot (Popper), A 5, 10.
- Predeek**, Rud. f. Chorgesang.
- Preiß**, Cornelius f. Gdlerich.
- Preßsch**, Paul f. Wagner.
- Preußner**, Eberhard f. Fischer, Juon, Musikunterricht.
- Pringsheim**, Heinz f. Besprechungen, Musikfeste, Musikunterricht, Oper.
- Pringsheim**, Klaus f. Kammermusik. — AMZ 53, 21/22.
- Procházka**, Rudolph F. f. Strauß.
- Prod'homme**, J.-G. f. Sacchini, Verdi.
- Proelß**, Maria f. Klavier.
- Programm**. — f. a. Chorgesang, Konzert.
- Prohaska**, Carl. — (Damisch), Mb 2, 3.
- Prometheus** in music (Antcliffe), MQ 12, 1.
- Prost**, E. f. Hecht.
- Proust**, Marcel. — Music in the work of P. (Coeuroy), MQ 12, 1.
- Provenzale**, Francesco, e la lirica del suo tempo (Pannain), RMI 32, 3.
- Prümers**, Adolf f. Musikunterricht, Rhythmus, Weber.
- Prunières**, Henry f. Besprechungen, Debussy, Gluck, Honegger, Kantate, Monteverdi, Mozart, Musik, Musikfeste, Ravel, Pireti, Satie.
- Prusik**, Karl. — (Junt), ZG 4, 9. — f. a. Gitarre, Scherrer.
- Pfahos**, E. A. f. Orgel.
- Puccini**, Giac. — Turandot in Mailand (M. d'V.),

MO 8, 5 u. (M. U.), A 6, 5/6 u. (M. U.), DMZ 57, 19 u. (Dahms), AMZ 53, 19 u. (Kalfisch), Sb 6, 10 u. (Rary), Mw 6, 6/7 u. (Lefsona), RMI 33, 2 u. (Stefan), Mda 8, 5 u. (Weißmann), Mk 18, 9. — P.s. Humor (Fangor), BP 3, 16 f. — Wie „Madame Butterfly“ durchfiel (Fangor), BP 3, 24. — P. in der Ankfote (Fraccaroli), A 5, 11/12. — Aus dem Leben P.s. (Kornicker), Berliner Börsen-Kurier 29. 11. 1925.

Pulver, Jeffrey f. Bach, Brahms.
Purcell, Henry. — The P. fantasies and their influence on modern music (Mangeot), ML 7, 2.
 Puttkammer, Albert von f. Wagner.
 Pyper, Willem f. Musik.

D

Quinte. — Le „quinte proibite“ (Cimbro), P 6, 6.

R

Rabender, Wolfgang f. Musikunterricht.
 Rabich, Ernst f. Gotta.
 Radcke, Ewald f. Eichmann.
 Radford, Maïsse f. Oper.
 Radiciotti, Giuseppe f. Pergolesi, Rossini, Spontini.
 Radio f. Rundfunk.
Raff, Josef Joachim. — (Pequet), S 83, 35.
 Ramin, Günther f. Vogel.
Raphael, Günter. — Mitteilungen d. Verlages Breitkopf & Härtel 135.
 Rappoldi, Adrian f. Strauß, Verdi, Weill.
 Rasch, Hugo f. Besprechungen, Caetani, Musikfeste.
 Raskin, A. f. Reger.
 Rau, W. f. Hoyer, Mayerhoff, Siegert.
 Raufsch, Eva f. Haydn.
Ravel, Maurice. — (Goddard), ML 6, 4. — [Sonderheft mit Aufsätzen von:] (Casella, Cha-lupt, Coeuroy, Git-Marcher, Hoeré, Klingor, Prunières, Roland-Manuel, Suarés, Vuillermoj), RM 6, 6. — „L'Enfant et les sortilèges“ in Paris (Coeuroy), Mda 8, 5. — Some notes on R.s. Ballet „Daphnis et Chloé“ (Goddard), ML 7, 3. — Some notes on L'Heure Espagnole (Goddard), Sb 6, 4. — L'Enfant et les Sortilèges (Prunières), RM 7, 5. — L'Enfant et les Sortilèges in Paris (Roland-Manuel), M 88, 6.

Rebert, Lorenz. — (Brüggestrat), DS 17, 18.
 Redtslob, Edwin f. Bruckner.
 Reeves, A. Seymour f. Musik.
 Refardt, E. f. Rhythmus.

Reformation f. a. Musikunterricht.

Reger, Erif f. Dirigieren, Schmitt.

Reger, Max. — (f. a. Klavier, Musikfeste). — (Gref), Mb 1, 10. — (Gref), NMZ 47, 15. — (Haffe), DMZ 57, 19. — (Kuhnigk) AMZ 53, 19. — (Moser), Berliner Börsen-Zeitung 9. 5. 1926. — (v. Pöfithorn), RMZ 27, 21/22. — (Richard), Or 3, 10 u. MMR 4, 5 u. SSZ 18, 10. — Unterricht bei R. (Daffner), Mk 18, 8. — Das R.-Archiv in Weimar (Erb-Rünzel), S 83, 51/52. — R. in seinen Beziehungen zu Berganem u. Gegenwärtigem (Fleischer), KJ 1926, 1. — Unter R. bei der Hofkapelle in Meiningen (Hahn), DMZ 57, 19. — Erinnerungen an R. (Lenz), RMZ

27, 21/22. — Über R.sche Orchestermusik (Schulz-Dornburg), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — R. in unserer Zeit (Unger), RMZ 27, 21/22. — R.-Fest in Essen, DMZ 57, 26 u. (Bekmann), AMZ 53, 28/29 u. (Eunz), He 6, 24. — Max Reger-Fest in Saarbrücken (Raskin), DTZ 23, 408/9. — R.-Fest in Weimar S 84, 16.

Régnier, Henri de f. Debuss.

Rehberg, Willy, un musicien mystique (Lauber), MSpB 15, 3.

Reich, Hermann f. Mimus.

Reicha, Antoine. — Notes sur R. (Flagny), RM 7, 1.

Reichardt, Felix f. Musikunterricht.

Reichenbach, Hermann f. Jugend.

Reichmann, Grete f. Weber.

Reiff, Alfred f. Klavier.

Reigerberg, Heinrich Lehr. von f. Bucheder, Kammermusik.

Reimerdes, Ernst Edgar f. Strauß, Weber, Wellesz.

Reinecke, W. f. Battistini, Gesang.

Reinstein, Ernst f. Harmonie.

Reinthal, Carl. — (Kretschmer), S 84, 5.

Reiser, Beat f. Kirchenmusik.

Reis, Robert f. Besprechungen.

Renker, Gustav f. Bruckner.

Renfis, Raffaele de f. Scarlatti.

Repp, Friedrich f. Lied.

Resinaris f. Harzer.

Respighi, Ottorino. — (Luciani), Mda 7, 7.

Reusch, Fritz f. Form, Musikunterricht.

Reuß, August. — AMZ 53, 21/22. — (Rhode),

He 6, 5. — „Glasbläser u. Dogaresa“ in München (Krienig), DTZ 24, 427. — „Glasbläser u. Dogaresa“ (Stahl), AMZ 53, 21/22.

Reuter, Otto f. Caetani, Musikfeste, Musikunterricht, Vollerthum.

Reutter, Hermann. — AMZ 53, 21/22.

Reymond, Henry f. Musikkritik.

Rezeption, Musikalische (Taden), Mk 17, 12.

Rhode, Erich f. Haas, München, Reuß, Walters-hausen.

Rhythmus. — R. u. Metrik (Bode), DTZ 23, 408/9. — Zum Rh. der antiken Musik (Bul), HfS 20, 21 ff. — Der Rh. im Lichte neuer Forschung (Deibel), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Rh. u. Tanz (Ferrand), Mda 8, 3/4. — A proposito della soppressione della scuola di ritmica Dalcroziana in Milano (Ferraria), RMI 32, 2. — La technique intérieure du rythme (Jaques-Dalcroze), RM 7, 1. — La rythmique et ses spécialisations (Jaques-Dalcroze), M 87, 43. — Rhythmische Gymnastik (Keil), DTZ 24, 418. — Rhythmische Bilder (Drümers), DS 17, 22. — Studien über den Rh. u. seine Bedeutung (Refardt), BUM 3, 1.

Ricci, Corrado f. Patetrina.

Ricci, Vittorio f. Gesang.

Richard, August f. Dirigieren, Goethe, Haydn, Loewe, Musikfeste, Musikkongresse, Reger, Schüb, Silcher, Verdi, Weber.

Richter, B. f. Besprechungen.

Richter, Christa. — (Wersch), Mb 2, 2.

Richter, Erwin f. Hammerschmidt.

Richter, Jean Paul Fr. — R.s. Beziehungen zur Musik (Frohlich), NMZ 47, 4. — P. u. seine

Bedeutung für die Musik (Kallenberg), AMZ 53, 8.
 Richter, Otto f. Busoni, Mendelssohn.
 Riebig, Fr. f. Klavier.
 Rieger, Fr. A. f. Laute.
 Riegger, Wallingford f. Orchester.
 Riemann, Ludwig f. Harmonie, Musik.
 Ries, Franz. — G 2, 1. — (Chop), S 84, 14.
 Riefemann, Oscar v. f. Musik, Musorgski.
 Riefensfeld, Paul f. Gál.
 Rieti, Vittorio. — „Varabau“ A 6, 5/6 u. (Prunierès), RM 7, 8. — f. a. Verdi.
 Rietisch, Heinrich f. Beethoven, Klavier, Mensuralmusik.
 Rimsky-Korsakoff, Andreas f. Musorgski.
 Rinaldini, Joseph f. Besprechungen, Musik.
 Rinuccini, Ottavio. — Didascalie sceniche in un libretto dell' „Euridice“ del R. (Rolandi), RMI 33, 1.
 Roberts, W. A. f. Musikongresse.
 Roberts, W. Wright f. Berlino.
 Robineau, A.-A. — (de La Laurencie), RM 6, 9.
 Robinson, P. f. Handel.
 Rodwald, Wilhelm. — (Wulf), DS 18, 9.
 Röde, Seb. f. Wagner.
 Rödgely, Frits f. Grefl.
 Römer, Matth. f. Gitarre, Weber.
 Röntgen, Julius f. Musik.
 Roerig, E. f. Stravinsky.
 Rösch, Friedrich. — (Kopisch), Berliner Musikjahrbuch 1926. — (Schwers), AMZ 52, 45. — (Tischer), DS 17, 21.
 Rössel, Willy f. Harmonie.
 Rötchlisberger, Ernst. — (Bundi), SMZ 66, 5.
 Rogati, Georg f. Besprechungen, Chorgesang, Lied.
 Ros, D. f. Musikongresse.
 Roland-Manuel f. Caplet, Navel.
 Rolandi, Ulderico f. Rinuccini.
 Rolland, Romain. — (Stefan, Tallon), MDA 8, 1. — (Stege, Müller), DTZ 24, 423. — N. der Musiker (Wehl), Or 3, 3. — N. u. die deutsche Musik (Currius), ZM 93, 1. — f. a. Mozart.
 Rolze, Georg. — (Thiel), DTZ 24, 422 u. Merz 3, 1.
 Romagnoli, Ettore f. Musik.
 Romberg, Andreas f. a. Reefe.
 Roncaglia, Gino f. Vecchi.
 Roner, Anna f. Andreas, Meyer.
 Rose, E. E. f. Besprechungen.
 Rosenborg, Richard. — Grundsätzliches zur N. schen Musik (Saake), BfM 2, 1. — f. a. Musik.
 Rosenthal, Felix f. Metrif.
 Rosenzweig, Alfred f. Lully, Oper, Schönberg, Tsch, Wellesz.
 Rossi-Doria, Gastone f. Alfano, Castelnovo-Desco, Pizzetti.
 Rostini, Gioach. — „L'Italiana in Algeri“ (Nadicciotti), P 6, 11. — Due lettere inedite di R. e la sua definitiva partenza di Bologna (Nadicciotti), RMI 32, 2.
 Rossmann, Raphael f. Birffe.
 Roth, Hermann f. Musikunterricht.
 Rothardt, Hans f. Knayer.
 Rouffel, Albert. — (Evans), Che 7, 51.
 Novaart, M. E. v. d. f. Orchester.
 Rubinstein, Anton. — (Schulhoff), ZM 93, 3.

Ruch, Hans f. Weinhöppel.
 Ruder, W. f. Tschaisowsky.
 Rudhyar, D. f. Klavier.
 Rudwit, Wilhelm. — SBek 57, 4/5. — (W. P.), DS 18, 2. — (Hamann), MSFG 31, 1/2.
 Rudolfstadt. — Die R. er Hofkapelle u. ihre Meister im 17. u. 18. Jahrhundert (Wollong), O 26, 3.
 Rückblicke. — Ein fruchtbares Jahr. Rückschau 1925 (H. H.) MDA 8, 1. — Jahreswende: Zeitenwende (Berger), RMZ 27, 1/2. — The year 1925 (Eaglefield-Hull), MMR 56, 661. — In memoriam (Specht), Mb 2, 1.
 Rüdiger, Theo f. Weber.
 Rühlmann, Franz f. Wagner.
 Rundfunk. — Inwieweit lassen sich durch Rundfunk verbreitete Musikaufführungen kritisch beurteilen? ZM 93, 5. — Die musikwirtschaftlichen Auswirkungen des Rundfunks (Aber), DS 18, 12. — Der musikalische Rundfunk u. seine künstlerische Bedeutung (Aft), Mb 2, 6. — Musik im R. (Band), Berliner Musikjahrbuch 1926. — N. u. musikalische Kultur (Blesfinger), He 5, 51. — Musikritiker u. N. (Sahn-Speyer), MVDM 16. — Der Sänger im R. (Sahn-Speyer), NW 55, 9. — Für u. wider den Rundfunk (Eppinger), Sg 1, 4. — Droht unserer Musikkultur Gefahr durch Radio? (Feldens), DAS 27, 5. — N., Musik u. Musiker (Grefl), NMZ 47, 11. — N. u. Musikschristellerei — Musikkritik (Seidl), MVDM 15. — Probleme der N.-Musik (Stein), Mk 18, 4. — Kritische Betrachtungen (Radio u. Film) (Weißmann), Woff. Zeitung, Berlin 27. 7. 1925. — Die Sendung des N. (Wiener), As 7.
 Ruskin's progress in music (Grew), MT 67, 999.
 Rusjanow, W. A. — (Veran), ZG 5, 2.
 Ruspickel, Joh. Jos. f. Jazz.
 Rychnowsky, Ernst f. Smetana.
 Rynarzewski, Dagobert f. Bewegung.

S

Saalfeld, Rolf von f. Haffler.
 Saake, Bruno f. Kammermusik, Rosenberg.
 Sacchini, Gasparo. — (Prod'homme), M 87, 50 ff.
 Sachs, Curt f. Musik, Musikinstrumente, Stil.
 Sachs, Erich f. Juristisches.
 Sachs, Hans. — (Voldt), DS 18, 1. — (Hertel), DAS 27, 5. — (Wodniansky), To 30, 7.
 Saint-Foix, Georges de f. Adam, Boieldieu, Jadin, Méhul, Mozart.
 Saint-Saëns, C. f. a. Lecocq.
 Salieri, Antonio. — (Serini), RMI 32, 3.
 Salzburg. — (f. a. Mozart). — Salzburger Opertheater (Nietl), NMZ 46, 24.
 Samajewilch, Gustave f. Chauffon.
 Sand, George f. Chopin.
 Sandberger, Adolf f. Beethoven, Cesti, Oper.
 Sandhage-Hamm, Clementine f. Musikunterricht.
 San Martino, Conte di f. Musikinstitution.
 Satie, Eric. — (Muric), RM 6, 10. — (Prunierès), P 6, 8/9. — f. a. Fauré.
 Sauer, Franz f. Gruber.
 Sauer, Ludwig f. Orgel.
 Sargophon, Das S. (Bumcke), AMZ 52, 51/52.
 Scarlatti, Alessandro. — D 2, 9. — (Dahms), Mk 18, 2. — (Loffen-Freytag), NMZ 47, 4. —

(Dahms), Berliner Borsenzeitung 24. 10. 1925.
 — Sc.-Sakeri (de Ruffino), MO 7, 7.
Carlattti, Domenico. — S. creatore del sinfonismo (Luciani), MO 8, 2.
Chade, Rudolf f. Mozart, Oper.
Schäfer, Theo f. Schuster.
Schaeffner, André f. Boieldieu, Musik.
Schanze, J. L. f. Musikunterricht.
Scharffe, Reinhold f. Berg, Wagner, Weber.
Scharwenka, Faver. — (Hirschberg), Berliner Musikjahrbuch 1926.
Schattmann, Alfred. — „Die Hochzeit des Mnchs“ (Flakbecker), NMZ 47, 18 u. (Schwers), AMZ 53, 23. — (Pfefer), S 84, 21. f. a. Berlin, Liesen, Ultraphon.
Schaub, Hans F. f. Buerß, Keupfler, Musikfeste.
Schaun, W. f. Bach, Kirchenmusik, Musikunterricht.
Schauspiel. — Neue Wege der Schauspielmusik (Aber), MDA 8, 2.
Schaub, R. f. Lied.
Scheffel, Joseph Viktor von. — (Daehne), DS 18, 3. — Sch. u. die klingende Kunst (Baum), SSZ 18, 6.
Scheinpflug, Paul. — (Voigt), MDA 7, 8.
Schent, Erich f. Cornelius.
Schent, Johann Baptist. — Autobiographische Skizze. Studien zur Musikwissenschaft, Wien 11.
Scherber, Ferdinand f. Moniuszko, Musik, Musikkritik, Strawinskij.
Scherer, Wilh. f. Kirchenmusik.
Schering, Arnold f. Bach, Besprechungen, Musik.
Scherrer, Heinrich. — Ls 1, 3. — Stilles Wirken (Prusik), ZG 4, 11.
Schettler, Alexander f. Oper, Wagner.
Scheurleer, D. F. f. Schumann.
Schiffe, Franz. — (J.), To 29, 27.
Schiedermaier, Ludwig f. Beethoven.
Schlegel, Anton f. Caruso.
Schildberger, Hermann, f. Jazz.
Schilling, Max von. — (f. a. Berlin). — (Kapp), Berliner Musikjahrbuch 1926. — Der Fall Schilling, DTZ 23, 417 u. (Niedrich), As 7 u. (Schwers), AMZ 52, 49.
Schindler, Anton. — Sch.s Persönlichkeit im Spiegel seines Tagebuches (Zimmermann), AMZ 52, 38 f. u. NMZ 47, 15. — Sch.s Verhältnis zu der Musik u. den Musikern seiner Zeit (Zimmermann), NMZ 47, 12.
Schiple, Max f. Lorking, Thiel.
Schlager. — Das Geheimnis des Schl. (Höfner), MM 1, 4.
Schlecht, G. f. Orgel.
Schlemmer, Oskar f. Tanz.
Schletter, Johann f. Musikongresse.
Schlicht, Ernst f. Chorgesang, Musikvereinigungen.
Schlieder, F. f. Melodie.
Schliepe, Ernst f. Berlin, Doegen, Palestrina, Soot, Tanz, Ultraphon.
Schlosser, Leopold f. Diesther.
Schlozer, Boris de f. Auric, Musik, Musikkritik.
Schlüssel. — Die Schlüsselkombinationen im 15. u. 16. Jahrhundert (Ehrmann), Studien zur Musikwissenschaft, Wien 11.
Schmeidel, Hermann v. — (Weistopf), A 6, 2.
Schmid, Ernst Frig f. Lehner.
Schmid, Wilhelm f. Kirchenmusik, Wolf.

Schmidl, Leopold f. Musikunterricht.
Schmidt, A. f. Harmonium.
Schmidt, Alfred f. Musikunterricht.
Schmidt, Felix f. Gesang.
Schmidt, Franz. — (Junk), Mb 2, 2 u. ZM 92, 11.
Schmidt, Georg Wilh. f. Musikfeste.
Schmidt, Hans Walter f. Musik, Ton.
Schmidt, Leopold f. Musik.
Schmidt, Ludwig f. Weber.
Schmidt, Paul f. Trompete.
Schmidt, Walthar F. f. Dichtung.
Schmidt-Wilkommen, Franz. — (Lange), BfM 2, 4/5.
Schmitt, Friedrich, u. seine „Große Gesangschule für Deutschland“ Stw 1, 1f.
Schmitt, Saladin. — (Neger), Mk 18, 10.
Schmitz, A. f. Besprechungen, Chorgesang.
Schmitz, Eugen f. Poldini, Strauß, Theater, Verdi, Weill.
Schmuck, Julius Edgar. — To 29, 35.
Schnapp, Friedrich f. Liszt, Schumann.
Schneider, Konstantin f. Musikausstellungen, Weber.
Schnerich, Alfred f. Klassiker.
Schniger, Ignar f. Strauß.
Schnitzler, Hubert f. Musikunterricht.
Schnoor, Hans f. Besprechungen, Weill.
Schnyder, Christoph. — (Schnyder, Casimir), SMZ 65, 12.
Schoch, Rud. f. Meyer.
Schoen, Ernst f. Strawinskij.
Schoen, Friedrich v. f. Wagner.
Schoen, Max f. Gesang.
Schönberg, Arnold. — (f. a. Noten). — (Connor), S 84, 21. — (Welleß), RM 7, 6 ff. — Sch. u. die italienische Musik (Catella), A 5, 8. — Sch. — preussischer Kompositionslehrer (Heuß), ZM 92, 10. — „Die glückliche Hand“ (Mosenzweig) Sb 6, 3. — Sch.s Berufung nach Berlin (Schwers), AMZ 52, 39. — Einige Bemerkungen zu Sch.s Zwölftonreihen (Stein), MDA 8, 6. — Sch.s Bläserquintett (Stein), PT 3, 5/6. — Der „Musikingenieur“ Sch. — Niederländerkünste im „Pierrot Lunaire“ (Tenschert), A 6, 1. — Die Serenade. Zur Aufführung von Sch.s Serenade in Venedig (Wiesengrund-Adorno), PT 2, 7. — Sch.s Stellung innerhalb der neuen Musik (Wohlfahrt), Mk 16, 12. — Sch., ein psychologisches Rätsel? (Zimmermann), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — f. a. Musikinstrumente.
Schönberg, Jakob f. Besprechungen.
Scholander, Even. — Sch.s Sendung (Laible), ZG 5, 2.
Schop, Johann. — (Stephenson), Mw 5, 9.
Schopenhauer, Arthur f. a. Wagner.
Schorn, Hans f. Musik, Musikongresse, Theater, Wagner, Weber.
Schottky, Julius Maximilian. — (Klier), DV 27, 1 ff.
Schrade, Leo f. Musik.
Schreiber, Karl Friedrich f. Kraus.
Schreker, Franz, f. Wittner, Musik.
Schrenk, Walter f. Gurlitt.
Schröder, R. f. Kirchenmusik.
Schröder-Deurient, Wilhelmine f. Beethoven.
Schroeter, Kurt f. Besprechungen.
Schubert, Franz. — (Piff), DAS 27, 3. — Die

50. Schubertiade — in der Akademie der Wissenschaften DS 18, 10. — Sch.s Männerchorform (Ewens), Mch 1, 5/6 u. (Hirschberg), DS 18, 6 ff. u. (Kafite), DAS 26, 8. — Sch.s „Lodesquartett“ (Huschte), T 28, 7. — Metrische Analyse von Sch.s „Gretchen am Spinnrade“ (Költsch), ZfM 8, 6. — Wie standen Sch. u. Beethoven zueinander (Nohs), KJ 1926, 5.
- Schubert, Kurt f. Ansforge.
- Schubert, Jos. f. Musikunterricht.
- Schünemann, Georg f. Vespresungen.
- Schüngeler, Heint. — (Suter), ZM 93, 3. — h. ein Klavierpädagoge wie er sein soll (Behler), He 6, 13.
- Schüler, Alfred f. Chorgesang.
- Schütz, Heinrich. — (f. a. Palestrina). — Die Matthäuspassion (Richard), ChL 7, 2.
- Schuh, Oscar Fritz f. Oper.
- Schulgesang f. Musikunterricht.
- Schulhoff, Else f. Rubinstein.
- Schulhoff, Erwin f. Klavier.
- Schulhoff, Hilba f. Weber.
- Schulhoff, Julius. — (Burm), ZM 92, 9.
- Schulk-Adaiewsky, Ella von. — RMI 33, 2.
- Schulz, Johann Abraham Peter. — (Müller), NMZ 46, 21.
- Schulz-Dornburg, Rudolf f. Regier.
- Schulze, Richard f. Dirigieren.
- Schum, Alexander f. Oper.
- Schumacher, Rob. f. Harmonie, Jazz, Klavier.
- Schumann, Eugenie f. Schumann, Klara.
- Schumann, Georg. — (Wiehle), DTZ 23, 412. — Sch.s Choralmotetten (Wiehle), Mk 16, 10. — Sch.s Singakademie-Jubiläum (Schwers), AMZ 52, 40.
- Schumann, Heinrich f. Musikunterricht.
- Schumann, Klara, als Lehrerin ihrer Kinder (Schumann), SmpB 15, 12.
- Schumann, Robert. — (f. a. Mendelssohn). — Von den ersten Liedern Sch.s (Kreißig), ZM 92, 9. — Sch. scrittore (Pinzi), P 6, 11. — Die Enttäuschung des Sch.schen Sphinx-Geheimnisses (Minotti), Mb 2, 2. — Sch. critico musicale (Petrucci), MO 7, 8/9. — Twee brieven van Sch. en zijn bezoek aan Holland (Schuurleer), TVN 12, 1. — Eine unbekannte Rezension Sch.s (Schnapp), ZM 92, 9.
- Schuster, Bernhard. — „Der Dieb des Glücks“ in Berlin (Chop), S 84, 25 u. (Friedland), AMZ 53, 25 u. (Günter), Mda 7, 9 u. in Dortmund (Schäfer), A 6, 5/6.
- Schwabacher-Bleichröder, Anna, f. Korzing, Weber.
- Schwabe, Friedrich f. Musikfeste.
- Schweishäimer, W. f. Medizinisches.
- Schwers, Paul f. Berlin, Gál, Guritt, Jugend, Kaun, Musikfeste, Musikschulen, Musikunterricht, Mussorgsky, Schartmann, Schillings, Schönberg, Schumann, Stiebig, Vollerthun.
- Schwind, Olga. — (Stein), RMZ 27, 7/8.
- Scott, Cyril. — S.s première in Germany (W. St.), MMR 55, 655.
- Scott, Marion M. f. Violine.
- Scriabin, Alexander. — (Perit), RM 6, 8. — Memories of S.s Volga tour (v. Tiedeblth), MMR 56, 665.
- Scriba, Ludwig f. Musik.
- Seeliger, Hermann f. Windsperger.
- Segnis, Eugen f. Draeseke, Pfannstiel.
- Sehen f. a. Dirigieren.
- Seibert, Billy f. Friedrich Wilhelm, Heine, Hören.
- Seidel, G. f. Gesang.
- Seidl, Arthur f. Hindemith, Litz, Rundfunk, Wagner.
- Sekles, Bernhard. — „Die zehn Küsse“ in Frankfurt (Holde), AMZ 53, 11.
- Selle, Thomas. — Ein Förbiger Komponist des 17. Jahrhunderts (Werner), Bitterfelder Tageblatt 1925 Nr. 226.
- Sello, Johanna f. Gesang.
- Serenade f. a. Schönberg, Suite.
- Sériex, Auguste f. Musik.
- Serini, Carlo f. Salieri.
- Sewall, Maud f. Theorie.
- Serauer, H. f. Weismann.
- Seywald, Georg f. Draeseke, Tanz.
- Sgambati, Giovanni. — (Casella), ML 6, 4.
- Shipp, Horace f. Ballett, Musik, Oper.
- Sibelius, Jean. — (Lütge), DTZ 24, 422.
- Siegel, Max F. f. Chorgesang.
- Siegel, Rudolf f. Titel.
- Siegert, Ewald. — (Rau), NMZ 47, 5.
- Sieghardt, August f. Glück.
- Siegl, Otto. — AMZ 53, 21/22. — f. a. Chorgesang.
- Sigl, Max f. Kirchenmusik.
- Signorelli, Mario f. Musik.
- Silberschmidt, Rud. f. Viola.
- Silcher, Friedrich. — Aus S.s Lehr- u. Wanderzeit (Richard), ChL 7, 3.
- Simon, James f. Musik.
- Simon, Willy f. Harmonium.
- Sinclair, Upton f. Mac Dowell.
- Sinfonie. — (f. a. New York). — Die Mannheimer Sinfoniker (Leichsenring), Dr 1, 3.
- Singer, Jakob f. Hören.
- Singer, Kurt f. Bach, Vespresungen, Bruckner, Medizin.
- Sforonel, Vera f. Tanz.
- Smend, Julius f. Händel.
- Smetana, B. — E. u. seine Lehrer (Nychnovsky), A 6, 2.
- Smith, M. E. Brent f. Oper, Parry.
- Smith, William E. f. Händel.
- Sörnsen, Niels f. Laute.
- Soloinstrumente. — Neue Musik für E. (Horwitz), Mel 5, 4/5.
- SoloSonate, Die (W.) Mb 2, 2.
- Sonderburg, Hans f. Musik.
- Sonnenmann, Kurt f. Brahms.
- Soot, Fritz (Schlepe), Berliner Musikjahrbuch 1926.
- Specht, Richard f. Piccaver, Rückblide, Strauß.
- Speyer, Wilhelm, der Liederkomponist (Speyer, Edm.) MpB 48, 1.
- Spezzaferrri, Giovanni. — Una celebrazione musicale della leggenda francescana (Beonio-Brocchieri), RMI 33, 2.
- Spiel. — Von alten volkstümlichen Spielen (Müller-Blattau), Sg 2, 3f.
- Spitz, Lotte f. Chrysaider.
- Spontini, Gasparo. — S. e la vedova di Mozart (Radiciotti), MO 8, 3.
- Sporck, Ferdinand Graf f. Gesang.
- Sporn, Fritz f. Musikautomaten.

Spring, Alexander f. Wagner.
 Springer, Hermann f. Musikkritik.
 Stadelmann, Heinz f. Musikautomaten.
 Stahl, Heinrich f. Neuf.
 Stainer, Jacob. — (Tennigkeit), G 1, 9.
 Stange, Max. To 30, 14.
 Starke, Herbert f. Mozart.
 Steege, Max f. Lied.
 Stefan, Paul f. Besprechungen, Busoni, Foerstel, Horwitz, Janáček, Musikkfeste, Mussorgski, Puccini, Holland, Strauß, Tanz, Wagner.
 Steffen, Lisa f. Text.
 Stege, Fritz f. Bechstein, Berlin, Dedekind, Ebel, Idde, Juristisches, Kaun, Musikongresse, Musikkritik, Musiktheorie, Musikunterricht, Operette, Holland.
 Stegemann, Heinrich f. Wagner.
 Steglich, Rudolf f. Bach.
 Stehle, J. f. Meistergesang.
 Steigmann, B. M. f. Oper.
 Stein, Erwin f. Schönberg, Vortrag, Webern.
 Stein, Fritz f. Kaminski, Keupler.
 Stein, Richard H. f. Rundfunk.
 Stein, Walther f. Schwind.
 Steiner, Hedwig f. Gesang.
 Steinhard, Erich f. Berg, Musik, Musikkfeste, Zemlinsky.
 Steinhauer, Carl. — (Lange), BfM 2, 1.
 Steiniger, Max f. Besprechungen, Leipzig, Lied.
 Stipan, Wenzel f. Klavier.
 Stephani, Hermann f. Ton, Weber.
 Stephenson, Kurt f. Chop.
 Stereophonie. — (Studen Schmidt), PT 2, 9/10.
 Stern, Philippe f. Musik.
 Sternfeld, Richard f. Beethoven, Besprechungen, Musikdrama, Wagner.
 Stewart, Robert Prescott. — (Kitson), MT 67, 997.
 Stichtenoth, Friedrich f. Musik.
 Stieber, Hans. — (Guns), NMZ 47, 6 u. (Müller), S 83, 48. — f. a. Oper.
 Stiebitz, Kurt. — „Dona nobis pacem“ in Halle (Beyer), RMZ 27, 9/10 u. (Klanert), NMZ 47, 12 u. (Kleemann), S 84, 8 u. (Schwers), AMZ 53, 10.
 Stier, Alfred f. Gesang, Musik, Kirchenmusik, Thomas.
 Stier, Ernst f. Händel, Kaun, Lafite, Manén.
 Stil. — (f. a. Form). — Zur Frage des musikal. Zeitstils (Fellerer), AMZ 53, 18. — Style moderne et modern style (Förnerod), SMPB 14, 16. — Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik u. den anderen Künsten (Moser, Anshütz, Sachs), ZfAe 19, 1—4.
 Stimme f. Gesang.
 Stimmgabel. — (f. a. Chorgesang). — St.-Prisierungen (Grempe), DMZ 57, 11.
 Stöbe, Paul f. Hammerschmiedt.
 Stolz, Georg f. Musikkfeste.
 Stord, Karl f. Begabung, Friedrich d. Große, Kirchenmusik, Dratorium. — E. u. sein Schaffen (Morgenroth), DTZ 23, 412.
 Stradal, August f. Kirchenmusik, List.
 Stradivari, A. — Briefe E.s (Kinsky), G 2, 1.
 Strässer, Ewald. — E. als Klavierkomponist (Ewens), He 5, 33.
 Straeten, E. van der f. Burney.

Straube, Karl. — f. a. Leipzig.
 Sträußler, Wilhelm f. Hänßlic.
 Strauß, Johann. — (f. a. Operette). — To 29, 30. — (Beck), DTZ 23, 414. — (Chantavoine), M 88, 10. — (Deeley), hannoverscher Kurier 25. 10. 1925. — (Grünwald), MdS 7, 10. — (Gysi), SMZ 65, 23. — (Lange), BfM 2, 2. — (Misch), AMZ 52, 43. — (Neitt), MDA 7, 8. — (Neitt), ZM 92, 10. — (Pist), DAS 26, 10. — E. u. unsere heutige Tanzmusik ChL 6, 12. — Der Zigeunerbaron. — Die Dynastie Strauß (Merbach), Der Liebling der Welt (Deeley), Erinnerungen (Schneider), (v. Zschau), BlS 6, 3. — Nutzen des Jubeljahres (Baresel), MDA 7, 9. — E. u. Wien (Deeley), Mk 18, 1. — Straußsche Walzer im Konzertsaal (Heuß), ZM 92, 11. — E. in München (Kensel), S 83, 46. — Walzerapotheke (Specht), Mw 5, 10. — Die Fledermaus (Urban), MFA 227. — E. u. die Operette (Westermeyer), S 83, 41.
 Strauß, Richard. — (f. a. Lully, Musikkfeste, Wagner). — (Fiedler), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — (Haas), NMZ 47, 2. — (Mikforey), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — (Procházka), NMZ 47, 2. — (Reimerdes), DB 17, 22. — Der Rosenkavalier im Film (M. u.), A 6, 1. — St. u. Mahler, die zwei musikal. Exponenten der Moderne (Berent), KJ 1926, 2. 3. 5. — R. Strauß-Fest in Braunschweig (Bloek), AMZ 52, 49. — E.s Briefwechsel mit H. v. Hofmannsthal (Chevalley), Mw 6, 2. — „L'Arianna a Nasso“ (Cimbro), P 6, 12. — E. u. Italien (Dettelbach), Dtsch. Allgem. Ztg. 21. 7. 1925. — Der Tanz der Salome (Hartmann), S 84, 12. — „Pep“ for the Rosenkavalier (Kaltich), Sb 6, 9. — E. u. die Filmmusik (London), AMZ 53, 10. — „Der Rosenkavalier“ im Film (Plakbecker), NMZ 47, 9 u. (Rappoldi), RMZ 27, 3/4 u. (Schmiz), AMZ 53, 5 u. (Stefan), MDA 8, 2. — Die Kadenzbehandlung bei E. (Tenschert), ZfM 8, 3. — Ochs auf Lerchenaus Vorfahr (Tronnier), NMZ 47, 11.
 Strawinsky, Igor. — (Connor), S 84, 19. — Vom St.-Fest in Frankfurt (Ehrenreich), SMZ 66, 1. — Bemerkungen zu E.s „Renard“ (Kofliner), MDA 8, 5. — Le sonate pour piano de S. (Lourie), RM 6, 10. — E.-Fest in Frankfurt a. M. (Mohr), S 83, 50. — E. über seine Musik (Roerig), Mw 5, 9. — Technische Musik. E.s „Geschichte vom Soldaten“ in Wien (Scherber), S 84, 15. — A S.-festival at Frankfurt-on-Main (Schoen), Che 7, 52.
 Streicher, Theodor. — (Wetshy), Mb 2, 6.
 Streichinstrumente. — (f. a. Geige). — Ein neuer Dämpfer (Hernried), He 5, 41. — Die Stimmen der Str. (Möckel), G 1, 5. — Die Messuren der Str. (Möckel), G 1, 6.
 Strickland-Anderson, Lily f. Ballett.
 Stringham, Edwin J. f. Jazz.
 Ströbel, Heinrich f. Besprechungen, Hindemith, Musik.
 Strom, Leopold von f. Weber.
 Struck, Gustav f. Musikkfeste, Weber.
 Stubenvoll, Friedrich Bēda f. Besprechungen.
 Studenbrück, Rudolf f. Wagner.

- Studenschmidt, H. H. f. Berg, Jazz, Klavier, Musik, Stereophonie.
 Stuttgart f. a. Oper.
 Suarès, André f. Ravel, Wagner.
 Surskühl, Michael Ed. — (Halter), DS 18, 2.
 Suhr, Werner f. Tanz.
 Suite. — Über neue Suiten, Serenaden u. Diver-
 timenti (eg), Mb 1, 9.
 Suppe, Franz v. — S. Operetten (Urban), MfA
 229.
 Suter, E. f. Dohnanyi, Malipiero, Schüngeler.
 Suter, Hermann. — (Merian), SMPB 15, 13.
 — S. s. „Laudi“ in Paris (A. F.), SMZ 66, 13.
 Symphonie. — Die Wege zur S. (Grünsky),
 Mw 6, 2.
 Szabolcsi, Benedikt f. Musik.
 Szymanowska, Wlode f. Goethe.
 Szymanowski, Karol. — (Pannain), P 6, 11.

T

- Tabanelli, N. f. Juristisches.
 Takt. — Vom „Taktstimm“ in der Musik (Heinß),
 NMZ 47, 8. — Die Bedeutung des Taktstrichs
 (Tegel), Or 3, 5.
 Tallon, Ninon f. Rolland.
 Taubler, Franz. — Der Gitarist T. (Koczirz),
 ZG 4, 11.
 Tanz. — (f. a. Rhythmus, Strauß). — Vierzig
 bayerische Tänze (Bauer), ZfM 8, 1. — Com-
 ment Carpeaux et Chéret ont représenté la
 danse (Belvianes), M 87, 44 ff. — The waltz
 (Berger), MMR 56, 662. — Der musiklose Tanz
 (Böhme), ZfAe 19, 1—4. — Tanzmusik u.
 musikalischer Tanz (Heinß), He 6, 2. — Die
 Musik zur Tanzpantomime (Kool), Mel 5, 1.
 — Von alter u. neuer Tanzkunst (Laban), He
 5, 49. — Mangel moderner Tanzmusik? (Lan-
 den), DMZ 57, 8. — Der Tänzer u. die Musik
 (Maue), He 6, 20. — Mein Weg zum T.
 (Wooq), Der entfesselte T. (Suhr), Deutsches
 Musikjahrbuch, Essen 2/3. — Die Mary Wig-
 man-Tanzschule (Ege), Das Problem Wigman
 (Cunn), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. —
 Tanz in dieser Zeit [ein besonderes Heft mit
 Aufsätzen von:] (Gresan, Wigman, Luferte,
 Klein, Balázs, Storoni, v. Laban, Merz,
 Schlemmer, Lewinson, Ferand, Tels, Trümpp,
 Böhme, Terpis, v. Cleve-Deß, Erhardt, Boden-
 wieser, Brandl, Felber, Welleß, Hoffmann, Be-
 laien, Coeuroy u. a.) Mda 8, 3/4. — Zur Vor-
 geschichte der süddeutschen Tänze (Netti), BUM
 3, 1. — Vom Menuett zum Jazz (Schliepe),
 DTZ 24, 428. — Einiges zur Geschichte, zum
 Charakter u. zur Bedeutung der tanzwechselnden
 deutschen Volkstänze (Seywald), NMZ 47, 19.
 — Les ballets russes (Wuidermoz), RM 6, 9.
 — Zurück zum Volkstanz (Wulf), He 5, 44.
 — Beiträge zur Geschichte der Volkstänze (So-
 der), DV 27, 1/2 ff.

- Tappolet, Willy f. Palestrina.
 Taverner, John. — (Collins), ML 6, 4.
 Technik, Moderne, als Feindin der Kunst (Kehl),
 AMZ 53, 20.
 Telemann, G. Ph. — T. s. Frankfurter Kantaten-
 jahrgänge. Eine bibliogr. Übersicht (Epstein),
 ZfM 8, 5.
 Tels, Ellen f. Tanz.

- Tempel, Hans f. Gitarre.
 Tempo. — Het tempo, Mc 6, 3.
 Tennigkeit, B. f. Stainer.
 Tenschert, Roland f. Noten, Schönberg, Strauß,
 Wagner.
 Ternant, Andrew de f. Grand.
 Terpis, Mar. — (Kuznikh), Mk 18, 10. —
 f. a. Oper, Tanz.
 Terrasse, Claude. — (Coeuroy), Mda 8, 1.
 Tessier, André f. Besprechungen, Monteverdi, Musik-
 wissenschaft.
 Tessmer, Hans f. Oper.
 Tegel, Eugen f. Klavier, Takt.
 Text. — Nachdichtung verlonter Texte (Eteffen),
 S 84, 26.
 Thalheimer, Else f. Besprechungen.
 Theater. — (f. a. Drama, Oper, Orchester). —
 Theaterausstellungen einst u. jetzt (E. A.), S
 84, 1. — Die Lage der sächsischen Theater
 (Aber), Mw 6, 6/7. — Theatermusik oder dra-
 matische Sinfonie (Lorenz), Deutsches Musik-
 jahrbuch, Essen 2/3. — Vom kommenden (Nie-
 decken-Gebhardt), Vom heutigen (Schmid),
 Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — En-
 gagementpolitik (Schmitz), AMZ 53, 3. —
 Die große Stunde des deutschen Theaters
 (Schorn), NMZ 47, 15.

- Theorie. — Hucbald, Schoenberg and others on
 parallel octaves and fifths (Sewall), MQ 12, 2.
 Thiel, Carl. — (Schipke), Berliner Musikjahrbuch
 1926. — f. a. Rolle.
 Thierfelder, Franz f. Chorgesang, Lied, Musik,
 Musikkritik.
 Thießen, Heinz f. Musikunterricht.
 Thieser, Hermann f. Musikunterricht.
 Thörmer, Fritz f. Lehrer.
 Thomann, N. f. Chorgesang.
 Thomas, Kurt. — Mitteilungen des Verlages
 Breitkopf & Härtel 133.
 Thomas, Otto. — T. s. kirchliche Kompositionen
 (Sier), ZfK 7, 6.
 Thompson, Herbert f. Musikfeste.
 Thurneiser, Leonhard f. Violini.
 Tiaden, Herbert, f. Rezeption.
 Tiedbhl, Ellen von f. Scriabin.
 Tier. — Do animals like musik? (Hipshter), MQ
 12, 2.
 Tiersot, Julien f. Bizet, Gluck, Palestrina.
 Tieffen, Heinz. — (Schattmann), Berliner Musik-
 jahrbuch 1926.
 Tischer, Gerhard f. Händel, Juristisches, Res,
 Musikfeste, Ndsch, Web.
 Titel. — „Generalmusikdirektor“ u. „Kammer-
 musiker“ (Siegel), Deutsches Musikjahrbuch,
 Essen 2/3.
 Toch, Ernst. — (Mosenzweig), Mk 18, 4. — T. s.
 Musik zu den Bacchantinnen des Euripides
 (Kayser), Mda 8, 2 u. (Hunet), S 84, 5 u.
 Musik zu den Bacchantinnen des Euripides in
 Mannheim (Kayser), RMZ 27, 3/4.
 Todebusch, Alb. f. Chorgesang.
 Tomaszek, Anton. — (Weigl), A 5, 11/12.
 Ton. — Was wirkt der Ton physikalisch u. psy-
 chisch? (Schmidt), BfM 2, 6. — Zur Psycho-
 logie der Tonspaltungen (Stephani), Mk 18, 9.
 Tonalität. — (f. a. Harmonie, Klang, Atonali-
 tät). — Tonality and atonality in music (Coofe),

- Sb 6, 11. — Tonale u. atonale Musik (Kart-
haus), Mk 18, 5. — Streiflichter auf die Ge-
schichte der Tonalität (Wetter), Mk 17, 12.
Tonart. — Beispiele u. Gedanken zur Charak-
teristik der Tonarten (Hauffen), Sg 1, 4.
Tonika-Do s. Musikunterricht.
Tonleiter. — Seven notes and six chords (Da-
vies), MT 66, 990. — Die Durtonleiter (Kart-
haus), AMZ 53, 14.
Toumalerei. — (Wdiger), S 84, 20.
Tonwort. — Der Erziehungswert des T. (Ben-
nedif), AMZ 53, 15. — Die Eitsche T.-Methode
(Kopt), DAS 27, 2.
Toscanini, Arturo u. die Scala (Weißmann),
MDA 7, 7.
Tóth, Adár s. Kodály.
Tóth, Árpád von s. Klavier.
Touze, Maurice s. Musik.
Tony, Francis. — (Maine), MT 67, 999.
Tradition. — Vom Fluss der geheiligten T.
(Hartmann), NMZ 47, 19.
Trechselin, Hans s. Musikunterricht.
Tremmel, Max s. Franziskus, Orgel.
Trend, J. B. s. Musikbibliotheken.
Trommer, D., s. Gesang.
Trompete. — Neues T.-Mundstück (Schmidt),
EMZ 20, 2.
Trounier, Richard s. Strauß.
Trümpp, Berthe s. Tang.
Tschaiowski, W. J. — Le „cas“ Tschaikowsky
D 2, 6/7. — Über Ts. Ehe (H. F.), BP 3, 26.
— T. u. die westliche Musik (Muder), NMZ
47, 3.
Turmmusik. (s. a. Pezel.) Einiges über Turm-
blasen (v. Mojšijovic), SBek 56, 8.

II

- Neberwasser, Aug. Bernhard.** — (Müller), EMZ
19, 4/6.
Ulrich, Hermann s. Bruckner, Musikfeste, Verdi.
Ulm s. a. Meistergesang.
Ultraphon. — (S. G.), SMPB 15, 1. — (Pasche),
AMZ 53, 11. — (Scharfmann), (Lion), As 7.
— (Schliepe), S 83, 40 u. Or 3, 3.
Unger, Hermann s. Chorgesang, Köln, Musik-
bibliotheken, Reger, Wellesz.
Unger, Max s. Bach, Beethoven, Besprechungen,
Musikfeste.
Unterholzner, Ludwig s. Ästhetik, Musikfeste, Musik-
kritik.
Upton, William Treat s. Gesang.
Urban, Erich s. Donizetti, Strauß, Suppé.
Ursprung, Otto s. Brudier, Camillus, Josquin,
Kirchenmusik, Dyrhynchos, Palestrina.
Urtel, Elisabeth s. Musikunterricht.
Usthal, Arthur s. Geige.

B

- Balabrega, Cesare** s. Castelnuovo-Tedesco, Musik.
Baró, Margit s. Musikunterricht.
Basnier, M. s. Debussy.
Beckfi, Dragio. — Noterelle su l' „Amphiparnaso“
(Noncaglia), P 7, 5.
Beidl, Theodor. — (Nettl), A 5, 9 u. NMZ 47,
7. — s. a. Beethoven, Klavier.
Beidt, Hermann s. Bach.

- Benedig.** — Venetianischer Musikfrühling (Meißner),
NMZ 47, 18. — B. u. die Musik (Wellesz),
MDA 7, 7.
Verdi, Giuseppe. — (s. a. Wagner). — (E. J.),
To 30, 3. — (Chevalley), Mw 6, 1. — (Kruze),
DB 18, 3. — (Loffen-Freytag), NMZ 47, 8. —
(Peßer), S 84, 6. — (Pizzetti), (Cesari), (Loni),
(Mantovani), MO 8, 1. — (Ulrich), AMZ 53,
6. — (Witt), DMZ 57, 6. — V. e Boito in-
editi nei ricordi di Mascheroni MO 7, 8/9. —
Lettere a Maria Waldmann (Della Corte), P
7, 2. — Two „Macbeths“: Verdi-Bloch (Gatti),
MQ 12, 1. — Erinnerungen an B. (Hölscher),
AMZ 53, 26. — La rude modestia di V. (Lan-
celotti), MO 7, 10. — Stilprobleme der B.-
Jüngere (Melchinger), NMZ 47, 8. — Lettres
de V. à Léon Escudier (Prod'homme), BUM
5, 1. — An B.s Grab (Richard), To 30, 2.
— B.s Opernstoffe (Richard), O 3, 2. —
Einiges über B. (Nietz), MDA 7, 7. — B. u.
das deutsche Theater (Weißmann), Sc 16, 2.
— „Don Carlos“ in Hamburg (Weißmann),
NMZ 47, 18. — Verdi u. Wagner in Franz
Werfels Roman (Weßel), MpB 48, 3. — „Fluch
des Schicksals“ in Altenburg (R. G.), NMZ 47,
6 u. (Hartmann), S 83, 47. — La forza del
destino in Dresden (Plagbecker), NMZ 47, 15
u. (Schmidt), AMZ 53, 14 u. (Nappoldi), RMZ
27, 13/14.
Veretti, Antonio s. Musik.
Wetter, Karl s. Musikunterricht.
Welden, Johannes s. Musik.
Welden, Vera s. Chopin.
Wetter, Walter s. Glück, Lied, Tonalität, Wagenfeil.
Widal, Paul s. Debussy.
Wiebig, Ernst s. Berg.
Wiertelton. — (s. a. Klavier). — Vierteltonmusik
in der Berliner Singakademie (Friedland), AMZ
53, 9. — Die endgültige Lösung des Problems
des Vierteltonflügels (Häba), A 6, 1. — B.-
musik (Linke), DMZ 57, 16. — Quarter-tones
and progress (Wellesz), MQ 12, 2.
Viola. — (s. a. Bariton). — Ein verlassenes
Streichinstrument (Bistran), DMZ 57, 10. —
Knieviola u. Armviola (Müller), DMZ 57, 22.
— Die Baritongeige als Ersatz-Bioloncello
(Michael), Or 3, 5. — (Knöpfel), (Plag),
(Silberschmidt), DM 57, 24, 27.
Violinc. — (s. a. Geige). — Old ways for new
in violin training (Hayes), MT 67, 997. —
Die Soloviolinsonate (Maier-Häuser), SMZ 66,
13 f. — A complaint of the decay of violin
solos (Scott), ML 6, 4. — Neue Erkenntnisse
im Geiste der Musik mit besonderer Berück-
sichtigung der Violintechnik (Wögele), ZM 93, 4.
— Die linke Hand des Geigers (Wölfu), S
84, 11.
Bioloncello s. a. Viola.
Virtuose. — (s. a. Klavier). — Pro and contra
virtuosity (Bergert), MMR 55, 658. — Vir-
tuosentum, Künstlerhaft, Publikum u. Presse
(Greiff), He 6, 11.
Vitali, Tomaso Antonio. — Dodici sonate, tro-
vate a Torino (Perrachio), P 6, 12.
Wögele, Klara s. Violine.
Wogel, Elfriede s. Musikunterricht.
Wogit, Alban s. Maultrommel, Musik.

Voigt, Hermann. — To 30, 18.
 Voigt, M. f. Kirchenmusik.
 Voigt, Max f. Scheinflug.
 Voigt-Schweikert, Margarete f. Wagner.
 Volbach, Fris f. Händel.
 Volkman, P. f. Geige.
 Volksbildung, Musikalische f. Musikunterricht.
 Volksgefang f. Lied.
 Volkslied f. Lied.
 Volksmusik f. a. Musikunterricht.
 Volterthun, Georg. — „Island-Saga“ (Meuter), S 84, 15 u. (Schwers), AMZ 53, 11.
 Volkhardt, Reinhard. — (Krdhne), ZfK 7, 12.
 Voethees, Irving Wilson f. Gesang.
 Vorpahl, Reinhold. — (Harlan), ZG 5, 4.
 Vortrag. — Vom B. (Stein), PT 2, 6. — Zur Lehre vom musikalischen B. (Wessinger), DTZ 24, 418.
 Vreblad, Patrik f. Musik.
 Vuillemoz, Emile f. Navel, Tanz.
 Vulpešco, M. f. Lied.

W

Wagenfeil, Georg Christoph, ein deutscher Verkäufer Glücks (Wetter), Dtsch. Allgem. Stg. 24, 7, 1925 u. ZfM 8, 7.
 Wagner, Ferdinand (Klatau), Mk 18, 2.
 Wagner, Franz Joseph. — W.s Musik f. Männerchor u. Orgel (Heinrichs), Mch 1, 4.
 Wagner, Peter f. Besprechungen, Kirchenmusik.
 Wagner, Richard. — (f. a. List, Müller, Oper, Verdi). — W. über das Vorspiel zum 3. Akt der Meisterfänger BB 48, 3. — Tannhäuser (E.), Mc 6, 3. — W.s Stellung im modernen Geistesleben (Wendroth), AMZ 53, 21/22. — Zwei Briefe W.s (Altmann), Mw 5, 9. — Impressions of „La Valkyrie“ at the Grand Opera of Paris (Farebrother), ML 6, 4. — Äußere Anlässe u. Einflüsse im Schaffen W.s (Fater), ChL 7, 5. — W.-Festspiele in Weutthen (Frotzcher), TH 1926, 8. — W. u. der „Freischütz“ (Hennig), AMZ 53, 23. — Wellen u. Wogen bei W. u. Loewe (Hirschberg), NMZ 46, 21. — Das Stilproblem vom „Ring des Nibelungen“ (Hörth), BIS 6, 8. — Der Frankfurter „Siegfried“ (Holl), A 6, 2. — Die verwandelte „Walfüre“ im Frankfurter Opernhaus (Holl), A 5, 10. — Das Kunstwerk W.s (Kapp), BIS 6, 6. — Parsifal (Kapp), BIS 6, 7. — „Nienzi“ (Kapp), BIS 6, 6. — Der Ring des Nibelungen (Kapp), BIS 6, 8. — Tristan u. Uida (Klaren), A 5, 8. — Ausländische Stoffe u. Einwirkungen in W.s Dichtung (Koch), T 28, 8. — W.s Stellung zum Männergesang (Krennstein), DS 18, 5. — Das W.-Museum in Eisenach (Martell), NMZ 47, 10. — Der junge W. als Textdichter (Merbach), BIS 6, 6. — La vita amorosa di W. (Perrucci), MO 7, 11. — Some fallacies of modern Anti-Wagnerism (Peyser), MQ 12, 2. — Das W.-Museum in Bayreuth (Pfannstiel), DMMZ 47, 50. — Der „Biographische W.-Saal“ in Bayreuth (Preßsch), BB 48, 3. — Die Wiedererhebung der „Meisterfänger“ an d. Hofoper zu Brüssel (Rosenann), ZM 93, 1. — Eine unveröffentlichte Erklärung W.s in betreff der Trennung des Bülow'schen Ehepaars (Röckl), ZM 93, 5. — Studienbrocks Erinnerung

an W. (Rühlmann), ZM 93, 5. — Zum Negieproblem W. (Schettler), He 6, 12. — Wie führen wir W. auf? (Schettler), He 5, 43. — Ein weiterer Beitrag zur Streiffrage der alleinigen Aufführung W.scher Werke in Bayreuth (v. Schoen), NMZ 47, 4. — Ist W. „Romantisch“ oder bedeutet er vielmehr „Klassisch“ — „Form-Auflösung“ oder „Gesetzes-Erfüllung“ (Seidl), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — W., Nietzsche, Verdi (Stefan), MaA 7, 7. — Über W.s „Siegfried“ (Stegemann), BB 48, 4. — Der „Wahn“ bei Schopenhauer und W. (Stegemann), BB 48, 3. — W. et le poème (Suarez), RM 7, 8. — Die „Meisterfänger“ u. der „Hosenkavalier“ (Tenschert), NMZ 47, 11. — Das Doppel-Ich in W.s Dichtungen (Zimmernann), NMZ 47, 10. — War W. Antisemit? (Zimmernann), Or 3, 3. — Bayreuth (Kapp), BIS 6, 7 u. (Koch), T 27, 1 u. (Scharke), Or 2, 15. — Bayreuther Tradition (Spring), Or 3, 6. — Bayreuth u. wir. Offener Brief (Henried), NMZ 46, 22. — 50 Jahre Bayreuther Festspielhaus (Hahn), DMZ 57, 28. — Bayreuth 1925 (Block), S 83, 33 u. (Ehevalley), Mw 5, 8 u. (Ingelbrecht), M 87, 34 u. (Rebde), Merz 2, 9 u. (v. Puttkammer), NMZ 47, 1 u. (Sternfeld), AMZ 52, 37 u. (Wellef), ZM 92, 9 u. (Werner), Mk 17, 12.
 Wagner, Rudolf f. Kindermann, Krieger.
 Wagner, Siegfried. — Meine Amerikafahrt (Wagner), Deutsches Musikjahrbuch, Essen 2/3. — (Daube), T 28, 8. — Die Persönlichkeiten um W. (D. D.), T 28, 8. — Der Bärenhäuter (Golther), T 28, 8. — „Der Friedensengel“ in Karlsruhe (D. j. R.), RMZ 27, 11/12 u. (G. G.), DMZ 57, 12 u. (Daube), Or 3, 10 u. (Schorn), S 84, 11 u. (Schorn), Mw 6, 4 u. (Voigt-Schweikert), NMZ 47, 14.
 Walker, Ernst f. Berwick.
 Wallerstein, Lothar f. Mozart, Oper.
 Wallner, Bertha Antonia f. München, Musikinstrumente, Palestrina, Weber, Wdhrlt.
 Walsh, Christina f. Oper.
 Walter, Alfred f. Güt.
 Walter, Bruno. — (Wek), Berliner Musikjahrbuch 1926.
 Walter, Georg A. f. Bach.
 Walter, M. f. Ref.
 Waltershausen, H. W. von AMZ 53, 21/22. — (Rhode), He 6, 14. — f. a. Beethoven, Dirigieren, Händel, Musik, Musikunterricht.
 Walther, E. F. R. f. Oper.
 Walzer. — (f. a. Tanz). — An der Wiege des Wiener Walzers (Heimann), DS 17, 19.
 Wanderer, Richard f. Besprechungen.
 Warlock, Peter f. Lied.
 Wasserbauer, A. M. f. Musik.
 Weber, Carl Maria von. — (f. a. Händel, Hoffmann, Wagner). — (Chantavoine), M 88, 24. — (Desderi), P 6, 6. — (Feige, Mies), HfS 21, 5. — (Hadland), MMR 56, 664. — (Hirschberg), DS 18, 4. — (Janetschek), To 30, 16. — (Kroll), ZfM 8, 9/10. — (Kossen-Freytag), NMZ 47, 16. — (Maße), TH 1926, 9. — (v. d. Pfordten), Sti 20, 9. — (Prümers), DS 18, 11. — (Reinérdes), DB 18, 8. — (Richard), SMZ 66, 16. — (Rüdiger), DMMZ 48, 23. — (Wall-

ner), Allgemeine Rundschau, München 23, 23.
 — Die Dresdner Liedertafel u. W. DS 18, 11.
 — Dem großen Romantiker (Heuß), Roman-
 tische Grundgedanken im Opernischen W. 6
 (Mies) Ein verschollenes „Agnus Dei“ W. 6
 (Hirschberg), W. 6 Ariette der Lucinde (Kruze),
 Ungedruckte Briefe (Kinsky), ZM 93, 6. — W.
 u. die weltliche Musik (Breitenbach), MS 56, 6.
 — W. im Roman u. in der Novelle (Bülow),
 NMZ 47, 16. — Une nouvelle adaptation fran-
 çaise du Freischütz (Coeuroy), RM 7, 8. —
 Stuttgarter W.-Zyklus (Chrens), S 84, 26. —
 W. als Klavierkomponist (Enßlin), NMZ 47, 16.
 — W. 6 „Freischütz“ in der Schulmusikpflege
 (Feige), HfS 21, 6f. — W. und die Kirchen-
 musik (Graf), MS 56, 6 u. KIM 7, 76. — W. 6
 Theaterlieder zur Gitarre (Haaß), ZG 5, 5. —
 „Curyanthe“. Eine jenseitige, textliche und mu-
 sikal. Neubearbeitung (Höfel), Mk 18, 1. —
 W. an den Komponisten des „Integer vitae“
 (Hirschberg), WM 70, 838. — W. 6 letzter Früh-
 ling (Huschke), T 28, 9. — W. 6 Aufenthalt in
 Berlin im August 1814 (Kapp), Mk 18, 9. —
 — In der Volkschuld in München (Keyfel),
 S 84, 19. — Zwei Briefe an Berliner Freun-
 dinnen (Kinsky), AMZ 53, 23. — Zur Insze-
 nierung von „Oberon“ (Kilian), Deutsches Musik-
 jahrbuch, Essen 2/3. — W. im Kampf mit den
 Nachdruckern (Kinsky), DMZ 57, 23. — W. u.
 Amalie Seebald (Müller), DTZ 24, 420. — W.
 u. die deutschen Männerchöre (Prümers), To
 30, 3. — W. als Klavierkomponist (Reichmann),
 DTZ 24, 429. — W. u. Goethe (Richard), Or 3,
 11. — W. in seinen Gitarrewerken (Roemer),
 Sti 20, 9. — Hundert Jahre Oberon (Scharke),
 Deutsche Allgem. Ztg., Berlin 11. 4. 1926. —
 Zeitgenössische Nachrichten über W. (Schmidt),
 Mk 18, 9. — W. 6 große Jugendmesse in Es
 (Schneider), MD 14, 3. — W. u. d. Bühnen-
 kunst des 20. Jahrh. (Schorn), NMZ 47, 16. —
 Freischütz-Parodien (Schulhoff), A 6, 5/6. —
 W. als Kapellmeister u. Operndirektor (Schwa-
 bacher-Vleicheröder), DMZ 57, 23. — Leyer und
 Schwert (Schwabacher-Vleicheröder), DTZ 24,
 429. — Curyanthe (Stephani), AMZ 53, 23.
 — Neue Einführung in den „Freischütz“ (v.
 Stroni), NMZ 47, 16. — W. und die Chor-
 musik. (Strud), ChL 7, 5. — W. 6 Messen,
 Jähns 224 u. 251 (Wallner), ZfM 8, 9/10. —
 W.-Feier in Cutin DS 18, 12 u. (Henningß),
 AMZ 53, 26 u. (Virgfeld), S 84, 25 u. (Schor-
 lich), ChL 7, 7.

Weber, Ludwig. — „Christgeburt“ (Knab), Mel
 5, 4/5. — f. a. Musik.

Weber-Robine, Friedrich f. Gesang.

Webern, Anton. — (Wiesengrund-Adorno), MDA
 8, 6. — Fünf Stücke für Orchester (Stein),
 PT 3, 5/6.

Wehle, Gerh. F. f. Bach, Chorgesang, Klavier.

Weidemann, Alfred f. Beethoven.

Weigl, Bruno f. Harßer, Lauska, Metz, Tomar-
 schet.

Weigl, Karl AMZ 53, 21/22.

Weihnachten. — (f. a. Lied). — Alte Weihnäch-
 tsmusik (Ameln), Sg 2, 1. — Weihnachtsspiele
 (Eckmann), MD 13, 4.

Weill, Kurt. — (Kastner), MDA 7, 8. — „Der

Protagonist“ in Dresden (U.), A 6, 5/6 und
 (Horenstein), MDA 8, 5 u. (v. Lepel), S 84, 14
 u. (Plagbader), NMZ 47, 15 u. (Rappoldi),
 RMZ 27, 13/14 u. (Schnoor), Mw 6, 6/7 u.
 (Schuß), AMZ 53, 15. — f. a. Bufoni.

Weimar. — f. a. Bach.

Weingarten, Paul. — (Wetchy), Mb 2, 4.

Weinhüppel, Hans Richard. — [Ruch] (Halbe),
 ZG 5, 3.

Weiskopf, Herbert f. Schmeidel.

Weisbach, Hans f. Konzert.

Weismann, Julius. — (Herzog), Deutsches Musik-
 jahrbuch, Essen 2/3. — W. als Opernkomponist
 (Herzog), NMZ 47, 12. — W. 6 Festwoche in
 Freiburg i. B. 1925 (Serauer), S 83, 28.

Weismann, Wilhelm f. Mendelssohn.

Weiß-Mann, Edith f. Musikkongresse, Musikunter-
 richt, Verbi, Winternitz.

Weißnäck, Andreas f. Kirchenmusik.

Weißmann, Adolf f. Bufoni, Klang, Beethoven,
 Kemp, Kleiber, Musik, Musikfeste, Musikkritik,
 Oper, Puccini, Rundfunk, Toscanini, Verdi.

Welfer, Max. — (Wlaf), DTZ 24, 420.

Wellef, Albert f. Besprechungen, Viertelton, Wagner.

Wellefz, Egon. — (Reimerdes), Kölnische Ztg.
 8. 4. 1926. — Zur Aufführung des „Persischen
 Ballettes“ (Wellefz), PT 3, 3/4. — W. u. das
 Heroische in der Oper (E.), RMZ 27, 15/16. —
 „Achilles auf Skyros“ in Stuttgart (Kayfer),
 MDA 8, 5 u. (Rosenzweig), MDA 7, 9. — „Die
 Opferung des Gesangenen“ in Köln (Rosen-
 zweig), MDA 8, 5 u. (Unger), A 6, 5/6. —
 f. a. Musik, Oper, Schenberg, Tanz, Venedig.

Wend, Karl f. Bach, Bruckner.

Wengert, Julius. — DS 18, 2. — SSZ 18, 2.

Wenz, Josef f. Besprechungen.

Wenzel, Josef Lorenz f. Bruckner, Chorgesang,
 Wöb.

Werkmann, J. J. — (E.), Mc 6, 1.

Werle, Heinrich f. Musikunterricht.

Werner, Arno f. Gärtnerjainichen, Musik, Sella.

Werner, Heinrich f. Jölli, Wolf.

Werner, Karl (Bartsch), DAS 27, 1.

Werner, Th. W. f. Musik, Musikinstitute, Waquer.

Wesley, Samuel Sebastian. — MT 67, 998. —
 The anthems (Wairfow), MT 67, 997. — The
 organ music (Grace) MT 67, 998.

Westerby, Herbert f. Clementi.

Westermeyer, Karl f. Berlin, Bufoni, Harmonie,
 Oper, Musikautomaten, Strauß.

Westrup, J. A. f. Monteverdi, Musik.

Wetchy, Othmar f. Duhan, Form, Hausmusik,
 Kerschbaummer, Musforgesik, Richter, Streicher,
 Weingarten, Wittgenstein.

Wetho, Franz f. Gesang.

Wetz, Richard. — „Requiem“ (H. H.), Or 3, 7
 u. (Tischer), RMZ 27, 9/10.

Wetzel, Justus Hermann. — (Dthoff), RMZ 27,
 17/18. — f. a. Hausmusik, Moos, Verdi.

Weyler, Hermann Hans AMZ 53, 21/22.

Weyhmann, J. f. Kirchenmusik.

Weyel, Karl f. Burthardt, Knayer.

Whitaker, Frank f. Bartöl.

Wicke, Richard f. Musikunterricht.

Wien. — (f. a. Chorgesang, Oper, Strauß.) —
 Ist Wien noch eine Musikstadt? (Piff), Mel
 5, 4/5. — Das Ende der Wiener Opernsaison

u. vieler Träume (v. Wymetal), AMZ 53, 28/29.
 — Wiener Musik (v. Wymetal), AMZ 52, 38 f.
 — Wiener Musikleben (v. Wymetal), AMZ 53, 7 u. 20. — Wiener Musikleben 3. Jahreswende 1925/26 (v. Wymetal), AMZ 53, 4 ff.
 — Wiener Opernnotte (Wymetal), AMZ 52, 42.
Wiener, Karl f. Rundfunk.
Wiesengrund-Adorno, Theodor f. Berg, Bartók, Eisler, Oper, Schönberg, Webern.
Wigman, Mary f. Tanz.
Williger, Fritz. — (Hönig), DS 18, 6.
Willms, Franz f. Lendvai.
Willner, Arthur f. Konstantinopel.
Windsperger, Lothar. — (Seeliger), T 27, 1.
Winteritz, Arnold. — „Der Brautschap“ in Hamburg (Chevalley), Mw 5, 11 u. (Weißmann), NMZ 47, 3.
Winteritz, Georg Friedrich f. Bologna.
Wit, Paul de. — (Daehne), ZfI 46, 7. — (Kinsko), G 1, 10.
Witkowski, G.-M. — (Bouchier), RM 7, 5.
Witt, Bertha f. Böcklin, Konzert, Nietzsche, Palestrina, Verdi.
Witte, Friedrich f. Lied.
Wittgenstein, Paul. — (Wetchy), Mb 2, 6.
Wodniansky, Adolf f. Sachs.
Wöhrl, Eugen, ein Münchener Domkapellmeister (Wallner), Münchener Neueste Nachrichten 4./5. April 1926.
Wörching, Fritz f. Gitarre.
Wöhl, Joseph W. v. — (Wenzl), NMZ 47, 4.
Wohlfahrt, Frank f. Brahms, Schönberg.
Wolku, Jon f. Violine.
Wolf, Hugo. — W.-Literatur (Werner), Mb 1, 6.
 — Weihnachtstage mit W. (Böhmer), Mw 6, 1.
 — Ahrenlese zur Biographie W.'s (Schmid), Mk 18, 1. — Das Schicksal von W.'s Streichquartett in d moll (Werner), NMZ 47, 12.
Wolf, Johannes f. Kienek, Lied.
Wolf-Ferrari, Ermanno. — (Dahms), Mk 18, 4.
Wolffheim, Werner f. Musikkritik.
Wolfschal, Josef f. Fleisch.
Wolfsurt, Kurt von f. Furtwängler, Mussorgski.
Wollong, Ernst f. Rudolstadt.
Woog, Heide f. Tanz.

Wortham, H. C. f. Bach, Konzert, Musik, Musiker, Musikfeste.
Wüst, Karl f. Dirigieren.
Wulf, Claus f. Tanz.
Wulf, Gerhard f. Rodewald, Lied.
Wurm, Mary f. Schulkhoff.
Wurm, Michael. — Ein Freisinger Mensuralkodex a. d. J. 1707 von W. (Fellerer), ZfM 8, 6.
Wymetal, Wilhelm von f. Musikfeste, Wien.
Wyneken, Hans f. Besch.

9

Yjane, Eugene f. a. Chausson.

3

Zahn, Adolf f. Herzog, Kirchenmusik.
Zajack, S. S., der Arzt u. Gitarrist (Beran), ZG 5, 4.
Zalesky, Ossyp f. Bortnianskij.
Zander, Ernst f. Handel, Musikfeste.
Zeh, Bernh. f. Darmstadt.
Zehme-Carran, Albertine f. Gesang.
Zelau, Curt v. f. Strauß.
Zeller, f. Musikfeste.
Zelter, Karl, Friedrich. — (E. W.), Das Graue Kloster, Berlin 1926, 5 f.
Zemlinsky, Alexander. — „Der Zwerg“ in Prag (Steinhard), A 6, 5/6.
Zeynek, Theodor N. v. f. Beethoven.
Ziegler, Günther f. Froberger.
Ziegler, Leo f. Gesang.
Zillinger, Erwin f. Mendelssohn.
Zimmermann, Reinhold f. Atonalität, Chorgesang.
Zöde, Schönberg, Schindler, Wagner.
Zither. — Die kammermusikalische Verwendung von Zither u. Gitarre (Enzenhofer), Gf 26, 9, 10.
Zeder, Raimund f. Musikunterricht, Tanz.
Zöllner, Heinrich f. Musikunterricht.
Zonderland, Willem f. Morks.
Zorn, Georg. — DAS 27, 3.
Zschornich, Paul f. Bruckner, Musikfeste, Weber.
Zuth, Josef f. Carulli, Joseph I, Meyer-Etting, Pamer.

Leo Liepmannssohn Antiquariat

Berlin SW 11, Bernburger Str. 14



Soeben erschienen
und werden portofrei versandt:

Katalog 213. Musiker-Biographien,
allgemeine und spezielle.

**Katalog 214. Musik-Geschichte und
Musikbibliographie.**

Früher erschien:

**Katalog 210. Musik-Geschichte,
Musikbibliographie und Theater.**

Sondergebiet meiner Firma:

Musik-Antiquariat:

Bücher über Musik, praktische Musik,
Musiker-Porträts und Autographen. —
Autographen jeglicher Art, nicht nur
von Musikern.

Ankauf — Versteigerungen — Verkauf

Im Neudruck erschienen:

Thematisches Verzeichnis

der im Druck erschienenen Werke von
Ludwig van Beethoven

Zusammengestellt und mit chronologisch-
bibliographischen Anmerkungen versehen von
Gustav Nottebohm

Unveränderter Abdruck der zweiten, ver-
mehrten Auflage von 1868 nebst der

Bibliothek Beethoveniana

Versuch einer Beethoven-Biographie von
Emerich Kastner

Zweite Auflage mit
Ergänzungen und Fortsetzung von

Theodor Frimmel

In einem Bande geb. Rm. 13.—, geh. Rm. 10.—

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Einbanddecken

zur

Zeitschrift für Musikwissenschaft

VII. Jahrgang

*

Die Decken werden aus starken Pappen mit festem
blauen Leinwandrücken und mit Leinwanddecken
hergestellt. Auch die früheren Jahrgänge sind noch
sämtlich lieferbar. Der Rückenaufdruck ist:

Zeitschrift / für / Musikwissenschaft

I.	/	1918—19
II.	/	1919—20
III.	/	1920—21
IV.	/	1921—22
V.	/	1922—23
VI.	/	1923—24
VII.	/	1924—25

Preis jeder Einbanddecke Rm. 1.50

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

PAUL MIES

Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles

Gebunden Rm. 5.50, geheftet Rm. 4.—

Seit der verdienstvollen Arbeit Nottebohms ist man sich dar-
über einig, daß Beethovens Skizzenbücher in der Art, wie
sie über die Selbstkritik des schaffenden Meisters Aufschluß geben
von unschätzbarem Wert für die Nachwelt sind. In dem soeben
erschienenen Buch von Paul Mies wird nun zum ersten Male
der Versuch gemacht, aus der Gesamtheit der Beethovenischen
Skizzen ein Bild über das Eigentümliche im Stile des Meisters
zu gewinnen. Der Entwicklungsgang der Beethovenischen Melo-
dik, wie ihn die Skizzen aufzeigen, wird in universellen Ver-
gleich gesetzt zum Endresultat im fertigen Werk. Das ästhetische
Urteil, das Mies aus dem Neugesesehenen heraus fällt, seine neu
gewonnene Anschauung vom Schaffen des Genies, lassen Beetho-
vens Gestalt in wesentlich anderem Lichte erscheinen als bisher.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

des Bischofs von Zeitz(=Naumburg) läßt eine verhältnismäßige, frühere Bekanntheit des ersten Liedes annehmen. Ein Musiker von technischem Können scheint Nibling nicht gewesen zu sein. Die nicht gleichmäßig sorgfältige Handschrift, deren Faksimile beigegeben ist, weist beträchtliche Schreibfehler auf, die in der unten folgenden Übertragung berichtigt sind. Beim „Maria zart“ wurden zur Vermeidung von Hilfslinien Diskant und Alt eine Oktave höher notiert. Von Transposition wurde, um das Klangbild rein zu erhalten, abgesehen.

M

*Lamentum maris deuotius exaratum, qd deuotio
 quocumq; fidei beatissime uirgine marie singularis cul-
 toris ad eandem gloriosam dei matrem, gratie
 impetratum. Anno a natali cristiano millesimo
 quingentesimo composum, qz aut curatulis insertum
 fuit, & uetustate corrosioneq; et in obliuione
 desicionem perueniat. Volui in tono & nota hoc
 libro inseribi*

Lectore: cantuarius p[ro]p[ri]e curie in lingua
 Indulgetur venerabilis augustus de 3093
 quadeingenta dies indulgentiarum

*Maria zart von edler art ein vog an alle daz
 Du zist auch marie herunder bracht dz du was
 lang verlobt*

*Die was fur geburt v[er]sprungen, h[il]ff dz wir v[er]d[er]en, Mein frund
 genou mir zaldt Man kin wo du
 wist st mit bist
 kinubertelent Am letzten end
 erwachen*

K

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of rhythmic notes and rests. The notation is dense and characteristic of early printed music.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with similar rhythmic patterns and note values.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The notation is written in a cursive style on five-line staves. The left page contains five staves of music, with a large 'S' at the end of the bottom staff. The right page also contains five staves of music, with a large 'S' at the end of the bottom staff. The notation includes various note values, stems, and clefs, characteristic of early modern manuscript notation. The paper is aged and shows some staining.

Tanzliedlein

Ich fere den hymel auff an Judffen
 geffen wien mein. Ben got wernig
 pender han: but daber sy die danc
 dein: von demin kind: Maria wunde:
 sein wunne: all mein trost
 was ich zu dir: die hilt
 ich froh die wile dem sin

Maria mein besunderin: du
 sind guttes und gnedig
 kind: was ganz besunder
 sein all mein sin: so
 gileuch dich wile
 frut: und stut mich
 angst: das mich die
 angst: dich zu

Propter miram devotionis redolenciam ac proporcionem musicalis commendanciam subsequentis carminis voluit frater Johannes Nibling, tunc prior Eberacensis, eciam prefatum carmen suis conjugere dictis ob eam causam, ut diu maneat subtricum et posterico tempore reviviscat: casu, quo in oblivionem lapsu temporis veniret.